

Jacobus Gallus-Monographien 1972 und 1991) ebenso zu ersehen wie daraus, daß er seine Schüler stets animierte, Ergänzung ihrer Kenntnisse und Bereicherung des Horizonts im Ausland zu suchen, wie ihn selbst nach dem Krieg Studienaufenthalte nach Prag, Wien, München, Paris und den USA geführt hatten, wie er Kontakte zu Kollegen in aller Welt knüpfte, Kongresse besuchte sowie bei Symposien referierte und an zahlreichen Universitäten Gastvorlesungen hielt. Mit dieser Tätigkeit, ja seiner gesamten Haltung hat er für die nachkommenden Generationen ein Vorbild abgegeben, ihnen mit den von ihm ins Leben gerufenen Publikationsorganen (*Muzikološki zbornik* ab 1965, *Monumenta artis musicae Sloveniae* seit 1983) sowohl Möglichkeiten eröffnet als auch Ziele gesteckt. Nicht nur seine persönlichen Freunde und einheimischen Schüler, die gesamte Kollegenschaft hat Grund zur Trauer. Als Trost wird sein Werk bleiben. Über dieses und sein Leben informieren näher die Laibacher Akademie-Almanache (*Letopis. Slovenske Akademije Znanosti in Umetnosti / Yearbook of the Slovenian academy of Sciences and Arts*, bes. Jg. 1968, S. 31–38, und 1970, S. 17, 35–38) sowie die umfassende, bis 1991 heraufgeführte Bibliographie seines Schülers Jože Sivec (*Bibliografija znanstvenega in publikcisticnega opusa akademika Dragotin Cvetka*, in: *Muzikološki zbornik / Musicological annual XXVII*, 1991, S.5–34). Zum 70. Geburtstag waren ihm die Bände XVII/1–2 der *Muzikološki zbornik* als Festschrift gewidmet gewesen. Sein letztes Buch über Slavko Osterc konnte er noch vollenden, das von ihm noch mitgeplante Symposium zum *Barock in Slowenien* im Herbst dieses Jahres sollte er nicht mehr erleben.

Richard Strauss' Skizzen zu den „Metamorphosen“ und ihre Beziehung zu „Trauer um München“

von Birgit Lodes, München

Gegen Ende des zweiten Weltkrieges schrieb der achtzigjährige Richard Strauss eine „Studie für 23 Solostreicher“, die *Metamorphosen*, welche am 25. Januar 1946 in Zürich unter Leitung von Paul Sacher uraufgeführt wurde. Bereits zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten veröffentlichten Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm eine Abhandlung über einige Skizzen zu diesem späten Werk¹. Die Thesen der beiden Autoren hallten in den folgenden Jahrzehnten in den meisten Studien zu den *Metamorphosen* nach. In der vorliegenden Arbeit können nach einer Untersuchung aller zu den *Metamorphosen* niedergeschriebenen handschriftlichen Quellen² neue

¹ Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm, Die «Metamorphosen» von Richard Strauss. Zur Entstehungsgeschichte des Werkes, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), S. 51ff.

² An dieser Stelle möchte ich den Nachkommen von Richard Strauss, dem Besitzer des zweiten Skizzenbuches zu den *Metamorphosen* (Mus. fm II-5) und der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek herzlich dafür danken, daß sie mir das entsprechende Material zur Verfügung gestellt und die Erlaubnis zur Veröffentlichung erteilt haben.

Einblicke in die Entstehung dieses Werkes gewonnen werden, die nicht nur zur Revision der frühen Erkenntnisse von Kusche und Wilhelm führen, sondern insbesondere auch Relevanz für Analyse und Verständnis des fertigen Werkes haben.

Da bislang die Quellen zu den *Metamorphosen* noch nirgendwo zusammengestellt wurden, soll zunächst ein Überblick mit knapper Inhaltsbestimmung und chronologischer Einordnung gegeben werden.

Die frühesten Skizzen finden sich im Skizzenbuch Trenner 134³ (fortan: Tr. 134), Seite 86 bis 99. Ausgehend von der Idee des ersten Themas entwickelt Strauss auf Seite 86ff. und wieder auf Seite 90ff. die Themen II und V⁴. Er versucht hier, den groben Verlauf des ganzen Werkes zu skizzieren: In beiden Verlaufsskizzen dient jeweils ein bewegter, in e-Moll ansetzender Teil (das spätere Thema VI) als kontrastierender Mittelteil (S. 88 bzw. S. 94). Alle Themen sind bereits bei ihrer ersten Skizzierung an ihre endgültige Tonart gebunden (siehe z.B. Notenbeispiel 6)⁵.

Die unmittelbare Fortsetzung⁶ dieser Skizzen erfolgt im Skizzenbuch Mus. fm II-5⁷. Strauss erprobt in diesem Skizzenbuch die verschiedenen Möglichkeiten der Zusammenstellungen der in Tr. 134 bereits erfundenen Themen (vgl. u. *Metamorphose der Themen*) und entwickelt die restlichen Themengestalten IV, III und VII. Eine „Trauer um München“ überschriebene Skizze findet sich auf den Seiten 78/79.

Die letzten und umfangreichsten Skizzierungen (siehe Abbildung 1, S. 236) fanden im Skizzenbuch Mus. Mss. 9986 (Bayerische Staatsbibliothek München) statt⁸. Aus diesem dritten Skizzenbuch hat Strauss in das Particell geschrieben (erschließbar aus der Ausführlichkeit der Skizzen und der problematischen Überleitung vom zweiten zum dritten Thema).

Das Particell zu den *Metamorphosen* war bis vor kurzem unbekannt. Es wurde erst im Jahre 1990 von Günther Weiß in der Schweiz wieder aufgefunden und daraufhin von der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Mus. ms. 20864) erworben. Besonders bemerkenswert ist die auf dem Kopf der ersten Seite von Strauss geschriebene Angabe *Metamorphosen. / Andante. / Andante (für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli 1 Contrabaß) / Richard Strauss*, die den ursprünglichen Plan einer Besetzung mit sieben

³ Heute im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch. Numerierung nach Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing 1977 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München* 1).

⁴ Die Numerierung vorkommender Themen entspricht der Auflistung bei Wilfried Brennecke, *Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 103 (1963), S. 129ff. und S. 197ff.; siehe Thementabelle im Anhang.

⁵ Die wichtige Bedeutung der harmonischen Disposition steht im Einklang mit Strauss' Kompositionspraxis in früheren Werken, vgl. z. B. Charlotte E. Erwin, *Richard Strauss's Presketch Planning for Ariadne auf Naxos*, in: *MQ* 67 (1981), S. 348ff.; Bernd Edelmann, *Tonart als Impuls Strauss'schen Komponierens*, in: *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*, hrsg. von Reinhold Schlötterer, Wien 1985 (= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 22), S. 61ff.; Bryan R. Gilliam, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, in: *19th Century Music* 9 (1985), S. 177ff.

⁶ Auf den Seiten 1 bis 3 und 6 bis 9 notiert Strauss das in Tr. 134 skizzierte noch einmal, wobei einige der wenigen Erweiterungen und Veränderungen bereits in Worten in der vorausgehenden Aufzeichnung angegeben sind.

⁷ Dieses zweite Skizzenbuch zu den *Metamorphosen* befindet sich in Privatbesitz, ein Mikrofilm kann in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Mus. fm II-5 eingesehen werden.

⁸ Zum Inhalt dieses Skizzenbuches siehe Günter Brosche und Karl Dachs, *Richard Strauss Autographen in München und Wien. Verzeichnis*, Tutzing 1979, S. 25ff.

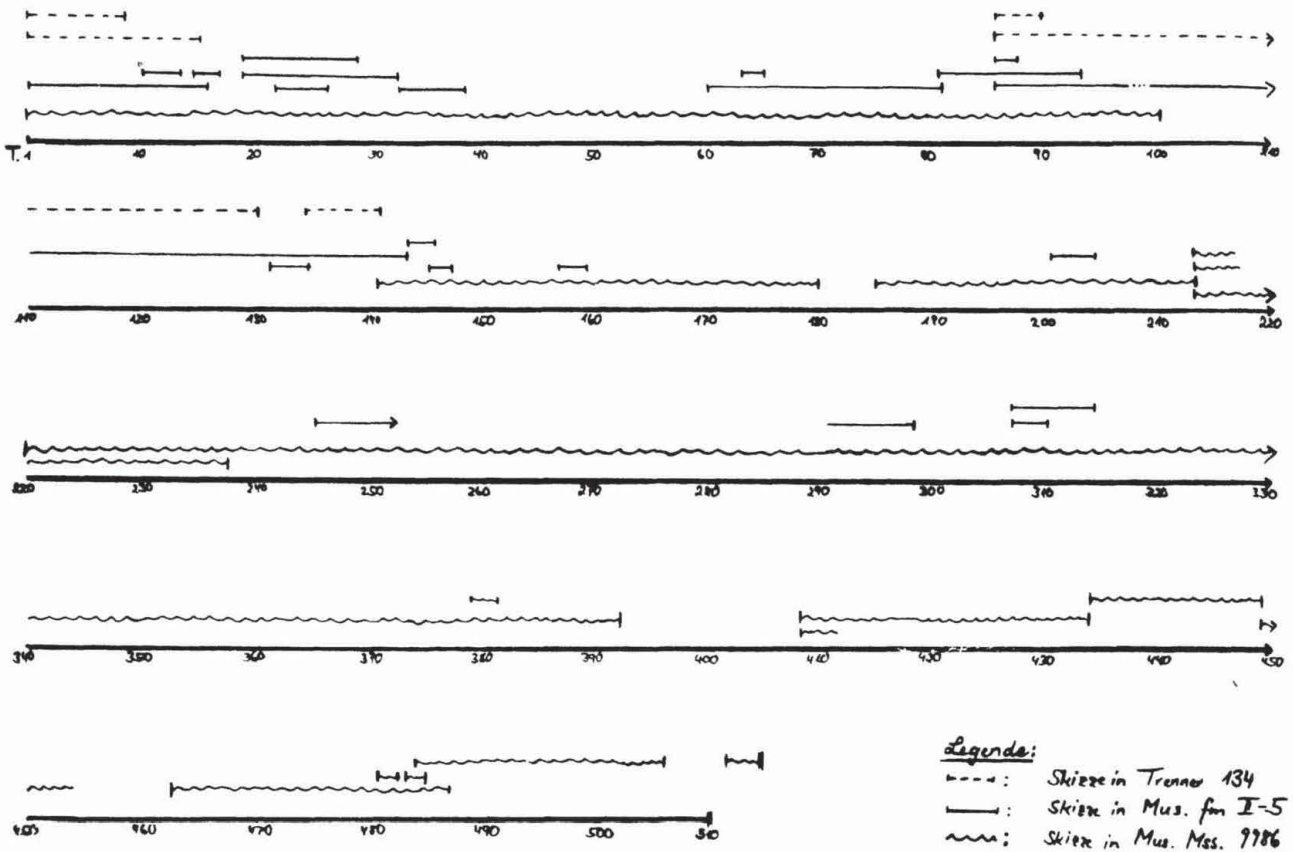


Abbildung 1: Zuordnung der Skizzen zum fertigen Werk

Solostreichern nahelegt⁹. Das Particell, am unteren Rand der letzten Seite von Strauss 31. März [!] 1945 datiert, diente schließlich als Vorlage für die bekannte Fassung der *Metamorphosen* für 23 Solostreicher¹⁰. Der im Particell fast vollständig niedergeschriebene musikalische Satz wird in der Partitur mit Hilfe von Verdopplungen und Oktavierungen klanglich kunstvoll aufbereitet.

Obwohl sich die zeitliche Aufeinanderfolge der Skizzen zu den *Metamorphosen* in den drei beschriebenen Skizzenbüchern etablieren ließ, ist eine genaue Datierung der Quellen nicht zweifelsfrei möglich. Können wir zumindest über den Beginn der Arbeit an den *Metamorphosen* Genaueres erfahren? Aus dem Quellenstudium läßt sich festhalten, daß Strauss mit der Skizzierung der *Metamorphosen* begonnen hat, nachdem die Skizzen zum ersten Satz der zweiten *Sonatine Es-dur* für sechzehn Blasinstru-

⁹ Mein herzlicher Dank gilt Herrn Professor Weiß, der mir eine Kopie des Particells zur wissenschaftlichen Betrachtung überlassen hat. Der vorliegende Artikel stellt einen gerafften Auszug meiner Zulassungsarbeit mit dem Titel *Richard Strauss' Metamorphosen. Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Werkes* dar, die im April 1991 an der Hochschule für Musik in München eingereicht wurde. Eine ausführlichere Würdigung des Particells erfolgt demnächst an anderer Stelle.

¹⁰ Da ich das Autograph, welches in Besitz von Paul Sacher in Basel ist, nicht einsehen konnte, diente als Grundlage der Partiturstudien die 1946 bei Boosey & Hawkes erschienene Taschenpartiturausgabe.

mente, o. op. 143 (Drucktitel: *Symphonie für Bläser*)¹¹ abgeschlossen waren. Ob dies jedoch gleich im Frühjahr 1944 oder erst einige Monate später geschah, läßt sich nicht mehr feststellen¹². Es bleibt also weiterhin wahrscheinlich, daß Strauss — wie allgemein angenommen wird — erst im Sommer 1944, nachdem ihn ein Kompositionsauftrag Paul Sachers, für das Collegium Musicum Zürich ein Streicherstück zu schreiben, erreicht hatte, mit der Komposition der *Metamorphosen* begann. Dennoch kann aber nicht ausgeschlossen werden, daß er bereits im Frühjahr 1944 aus eigenem Antrieb begonnen hat, an einer Komposition — vielleicht für eine kleinere Besetzung — zu arbeiten, die er später für den Kompositionsauftrag verwendete.

Trauer um München

Kusche und Wilhelm stellten in dem eingangs erwähnten Artikel über die Entstehungsgeschichte der *Metamorphosen* mehrere Stadien der Genese des von ihnen als „Hauptthema“ bezeichneten zweiten Themas aus den Skizzen vor (Tr. 134, S. 86 und S. 90/91; Mus. fm II-5, S. 2; vgl. Notenbeispiel 6, Takt 5ff., und Notenbeispiel 7) und kommentierten diese folgendermaßen:

„Noch immer fehlt das punktierte Absteigen, der eigentliche Charakter dieser Melodie. Wie kam es zu diesem endgültigen, das Werk bestimmenden Einfall? Durch eine Notierung, die sich einige Seiten nach der vierten Skizze findet, können wir ahnen, wie der Meister dazu kam. [...] Nun sind wir in der Lage, schwarz auf weiß nachzuweisen, wem diese Trauer galt. Die Notierung im zweiten Heft, die fragmentarisch und unausgeführt ist, trägt von des Meisters Hand die Überschrift: *Trauer um München*.

Hier findet sich zum erstenmal, wenn auch noch anders aufgeschrieben, der punktierte «Eroica»-Charakter:



Aus der Trauer um München also entstand dieses Motiv. Das ist eindeutig. Denn wenige Seiten später findet sich die fünfte, endgültige Skizze. Sie enthält das «Eroica-Thema» und das zweite Hauptthema.“ (S. 54)

Die Skizze *Trauer um München* (siehe Notenbeispiel 1, S. 238) wird von Kusche und Wilhelm als maßgebliches Entwicklungsstadium des zweiten Themas der *Metamorphosen* vorgestellt. Gründe für diese Zuweisung sind für die beiden Autoren musikalischer Natur (v. a. die Punktierung), und sie ergeben sich angeblich auch aus der Anordnung der Skizzen in den Büchern. Seit dieser Veröffentlichung wurde *Trauer um*

¹¹ Strauss hat das Skizzenbuch Tr. 134 gleichzeitig von vorne (S. 170) und von hinten (S. 125–101) mit Skizzen zu diesem Satz beschrieben, welcher am 14. Februar 1944 im Particell beendet wurde. Die Skizzen zu den *Metamorphosen* finden sich im freigeblienen Mittelteil.

¹² Wie auch Trenner (S. VII) und Gilliam (Bryan R. Gilliam, *Richard Strauss's Daphne: Opera and Symphonic Continuity*, Diss. Harvard 1984, S. 40) bemerken, hat Strauss öfters ältere Skizzenbücher, die noch unbeschriebene Blätter enthielten, hervorgeholt und beschrieben.

Trauer um München.

The image shows a handwritten musical score for 'Trauer um München'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a bass clef and a key signature of one flat. There are some annotations in the right margin, including a bracketed number [79].

Max J. Jotera Musikhaus, Freiburg i. B.

Notenbeispiel 1: Trauer um München (Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 78/79)

München in vielen Abhandlungen über die *Metamorphosen* als wichtige Skizze zu diesem Alterswerk herausgestellt¹³.

Auf der Grundlage einer Untersuchung des Inhalts und der Chronologie der Quellen zu den *Metamorphosen* kann die Fehlinterpretation dieser Skizze nun korrigiert werden: Das dort skizzierte Thema stellt nicht einen Vorläufer des zweiten Themas der *Metamorphosen* dar. Es wurde erst niedergeschrieben, als das zweite Thema in seiner endgültigen Gestalt (mit lombardischem Rhythmus) bereits feststand. Die Skizze *Trauer um München* war nicht für die *Metamorphosen* bestimmt, sondern für den Minore-Mittelteil des Walzers *München. Ein Gedächtniswalzer für großes Orchester*. Zweite Fassung, o. op. 140.

Dies geht aus musikalischen Charakteristika und aus der Anordnung der Skizzen eindeutig hervor:

In den Skizzen zu den *Metamorphosen* ist das thematische Material von Anfang an immer im geraden 4/4-Takt (C) notiert, und bereits die ersten Entwürfe zum zweiten Thema (siehe Notenbeispiel 6, Takte 5ff., und Notenbeispiel 7) weisen — im Gegensatz zum Beginn der Skizze *Trauer um München* — eine differenzierte harmonische Gestaltung und eine bewegte Baßlinie auf. In seiner endgültigen rhythmischen, melodischen, harmonischen und artikulatorischen Gestalt ist das zweite Thema auf den Seiten 18 und 23 des zweiten Skizzenbuches zu den *Metamorphosen* (Mus. fm II-5,

The image displays two systems of musical notation for 'Thema II'. The first system, labeled '[S. 18]', shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and moving lines. The second system, labeled '[S. 23]', continues the piece with similar notation, ending with '[etc.]'. The music is in 4/4 time and shows a clear progression of harmonic and rhythmic ideas.

Notenbeispiel 2: Thema II im Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 18 und S. 23

¹³ Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig 2. Aufl. 1975, S. 468; Norman M. Del Mar, *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works III*, London 1972, S. 428; Erich H. Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis III*, Wien 1974, S. 1314; Brennecke, S. 131; Brosche/Dachs, S. 26; Hermann Danuser, *Über Richard Strauss' «Metamorphosen»*, in: *Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willmann und Alfred Zimmerlin, Bern 1983 (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* 33), S. 179; Stephan Kohler, *Von der Fähigkeit zu trauern. Zu Richard Strauss' Metamorphosen o. op. AV 142*, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel 1986, S. 58.

siehe Notenbeispiel 2, S. 239) notiert. Die lombardische Punktierung ist bereits hier, zeitlich vor der Skizze *Trauer um München*, gefunden¹⁴.

Der Rhythmus der diatonisch absteigenden Linie in der Skizze *Trauer um München* wurde bisher als erstes Auftreten der lombardischen Punktierung („wenn auch noch anders aufgeschrieben“) des zweiten Themas der *Metamorphosen* herausgestellt. Der Rhythmus ♪♪♪♪♪ hat jedoch allenfalls optisch, nicht aber musikalisch eine Ähnlichkeit mit einem punktierten oder lombardisch punktierten Rhythmus: Es handelt sich vielmehr nur um eine Abphrasierung jedes zweiten Achtels einer durchlaufenden Achtelbewegung, welche durch den Phrasierungsbogen und zusätzlich durch eine Verkürzung des zweiten Achtels auf den Wert einer Sechzehntel angezeigt wird. Von einer ‚Punktierung‘ kann keine Rede sein.

Die Skizze *Trauer um München* stellt also eindeutig keine Vorlage des zweiten Themas der *Metamorphosen* dar. Vielmehr läßt sich anhand von harmonischen, metrischen und motivischen Entsprechungen und anhand der weiteren Aufzeichnungen im Skizzenbuch Mus. fm II-5 zeigen, daß Strauss die Skizze *Trauer um München* als Gedanken für einen Minore-Mittelteil zu seinem Walzer *München* aufschrieb.

Diesen G-dur-Walzer (*München. Ein Gelegenheitswalzer für Orchester*, o. op. 125; Fertigstellung: 3. 1. 1939) hatte Strauss für einen Film *München* geschrieben, der jedoch kurzfristig von Hitler und Goebbels verboten worden war. Programmatisches Hauptmotiv des Walzers sind die G-dur-Hornrufe ‚München‘, welche ab dem fünften Takt rhythmisch verkürzt werden (siehe Notenbeispiel 3).

Lebhaftes Walzertempo

VI

1.+2. Hr

Vc+Kb

Mün - chen! Mün - chen! Mün - chen

Notenbeispiel 3: *München*, Takt 1–9

Strauss hatte den Walzer als Auftragskomposition zu einer Zeit geschrieben, als München für ihn noch die glückliche, unversehrte Vaterstadt war. Seit 1943 jedoch war die Stadt häufig Bombenangriffen ausgesetzt; große Teile der Stadt waren nun zerstört. Strauss faßte den Plan, einen Mittelteil trauriger Stimmung „Minore — in Memoriam“ einzufügen. So entstand der Walzer *München. Ein Gedächtniswalzer für großes Orchester*. Zweite Fassung, o. op. 140. Die Partitur wurde am 23. Januar 1945 beendet.

¹⁴ Sie erscheint auch auf den Seiten 27, 29, 61/62. — In Übertragungen aus den Skizzen stehen editorische Zusätze in eckigen Klammern. Allein die Halsung von Akkordtönen wurde gegebenenfalls ohne Kennzeichnung ergänzt, da in Strauss' Notierung häufig nur Ober- und Unterstimmen, nicht aber die Mittelstimmen eines Akkordes mit einem Notenhals versehen sind.

In der Skizze *Trauer um München* hat Strauss den ersten Gedanken zu diesem Minore-Teil festgehalten: Metrum (Dreivierteltakt) und Tonart (g-moll, Minore des in G-dur stehenden *München*-Walzers, erste Fassung) stimmen mit dem Walzer überein¹⁵. Der aus dem Dur-Teil der Komposition bereits bekannte programmatische München-Ruf ist zentrales Motiv der Skizze (vgl. Notenbeispiel 3). Nachdem der Ruf über die Länge von zwei Takten hinweg erklingen ist, wird er wie zu Beginn des Dur-Teils diminuiert.

Der in der Skizze *Trauer um München* notierte thematische Einfall verändert sich noch bis zu seiner endgültigen Gestalt im Mittelteil des *München*-Walzers. Einige Stationen hat Strauss im Skizzenbuch Mus. fm II-5 festgehalten.

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system consists of five staves: a treble clef staff, a bass clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and two more staves. The second system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Max Lioters Musikhaus, Freiburg i. B

Notenbeispiel 4: Skizzenbuch Mus. fm II-5, Seite 91, erste und zweite Akkolade

Auf Seite 91 skizziert Strauss in den ersten beiden Takten den Übergang vom Dur-Teil zum neuen Minore-Teil, anschließend versucht er den Beginn des Minore-Teils zu entwerfen. Nach wie vor beherrscht der ausgeterzte München-Ruf, zuerst ganztaktig, dann diminuiert, die Skizze. Entsprechend der Skizze *Trauer um München* hat Strauss zunächst den ganztaktigen München-Ruf nur einmal notiert, wohl nachträglich eingefügte Wiederholungszeichen fordern ein zweites Erklingen. Auch der un-

¹⁵ Norman del Mar erwähnt die Skizze *Trauer um München* und den Walzer *München* unmittelbar nacheinander, ohne jedoch deren Verwandtschaft zu entdecken: „For the moment this [= die Skizze *Trauer um München*] got no further as Strauss had another idea [= zweite Fassung des Walzers *München*]“ (del Mar, S. 422).

beweglich auf G verharrende Baß ist aus *Trauer um München* bekannt. Die absteigende Achtelfolge jedoch, die an das zweite Thema der *Metamorphosen* erinnert hatte, ist nicht mehr vorhanden: Sie wurde durch eine absteigende Linie in Vierteln ersetzt¹⁶, welche im Durteil des *München-Waltzers* eines der Hauptthemen darstellte.

Einige Seiten später notiert Strauss den Beginn des Minore-Teils ein weiteres Mal in diesem Skizzenbuch (S. 98, überschrieben „Klage“; siehe Notenbeispiel 5). Diese Aufzeichnung entspricht bereits weitgehend der endgültigen Fassung¹⁷.

Notenbeispiel 5: Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 98

Nicht zuletzt weist bereits die Anordnung der Skizzen im Skizzenbuch Mus. fm II-5 darauf hin, daß Strauss die Skizze *Trauer um München* als ersten Einfall für die Erweiterung des *München-Waltzers* niedergeschrieben hat: Das Skizzenbuch Mus. fm II-5 enthält bis Seite 77 fast nur Skizzen zu den *Metamorphosen*¹⁸. Im zweiten Teil dieses Buches jedoch, ab der Skizze *Trauer um München* (S. 78/79), arbeitet Strauss fast aus-

¹⁶ Möglicherweise hat Strauss die ursprünglich vorgesehene Achtelbewegung als freie Verkleinerung des in Vierteln schreitenden Themas aus dem Hauptteil verstanden.

¹⁷ Fast der gesamte Minore-Mittelteil des *München-Waltzers* ist auf den folgenden Seiten skizziert. In der Partitur finden sich hierzu nur wenige Änderungen bzw. Zusätze, allein die Überleitung zum Dur-Teil unterscheidet sich deutlicher von der Skizze. Auf Seite 112 des Skizzenbuches (unten) kann Strauss schließlich den Fortgang des Dur-Teils der Komposition nur noch andeuten, da bis zu dieser Stelle das Skizzenbuch bereits von hinten her beschrieben war.

¹⁸ Mit Ausnahme der Seiten 33/34 und 53–55.

schließlich an dem *München-Walzer*. Das Vorhandensein einer weiteren Skizze (S. 85–88) zu den *Metamorphosen* in diesem Teil läßt darauf schließen, daß Strauss eine Zeitlang gleichzeitig am *München-Walzer* und an den *Metamorphosen* arbeitete¹⁹.

Die Skizze *Trauer um München* ist aus Strauss' intensiver Beschäftigung mit den *Metamorphosen* hervorgegangen. Hieraus erklärt sich die melodische Verwandtschaft der Skizze zum zweiten Thema der *Metamorphosen*, welche Anlaß zu der hartnäckigen falschen Deutung gegeben hat. Metrum und Harmonik grenzen diese Skizze eindeutig von den Skizzen zu den *Metamorphosen* ab und weisen — ebenso wie der vorkommende München-Ruf — auf die beabsichtigte Verwendung im *München-Walzer* hin. Im Laufe der Ausarbeitung dieses Gedankens verlieren sich schließlich die Bezüge zum zweiten Thema der *Metamorphosen*.

Welche Bedeutung hat diese veränderte Zuordnung der Skizze *Trauer um München* für ein Verständnis der *Metamorphosen*? Seit dem Aufsatz von Kusche und Wilhelm ist es üblich, die Zerstörungen in München, die in Strauss Gefühle der Trauer hervorriefen, als unmittelbaren biographischen Beweggrund für die *Metamorphosen* zu sehen. Häufig wird ein konkretes Ereignis, die Zerstörung des Münchner Hoftheaters (2. 10. 1943), als Anstoß für die Skizzierung von *Trauer um München* und damit für die *Metamorphosen* genannt²⁰.

Auch wenn es aus gutem Grund zur Zeit in der Musikwissenschaft wenig geschätzt wird, biographische Gegebenheiten in den Mittelpunkt einer Werkbetrachtung zu stellen, erscheint es im Falle der *Metamorphosen* in der Tat sinnvoll, die persönliche Situation des Komponisten anzusprechen. Eine enge Verknüpfung der *Metamorphosen* mit der Hoftheaterzerstörung ist jedoch chronologisch problematisch²¹. Auch haben wir aufgrund der Zuordnung der Skizze *Trauer um München* zum *München-Walzer* keinen Hinweis mehr auf eine direkte programmatische Vorlage zu den *Metamorphosen*. Hingegen wissen wir, daß Strauss zur Zeit der Entstehung der *Metamorphosen* in keiner guten psychischen Verfassung war. Nicht nur sah er sich im zwischenmenschlichen Bereich einer drohenden Zerstörung des von ihm Erlangten gegenübergestellt²², sondern aus seiner Sicht war auch sein ganzes künstlerisches Lebenswerk in Frage gestellt:

¹⁹ Auch auf den Seiten 117–119 findet sich eine Verlaufsskizze zu den *Metamorphosen*. Diese ist jedoch von hinten her eingetragen und steht in zeitlicher Nähe zu den Skizzierungen auf den Seiten 16 und 17 dieses Skizzenbuches.

²⁰ Strauss schilderte in zahlreichen Briefen seinen Kummer über die Zerstörung des Münchner Hoftheaters (vgl. Briefe an seine Schwester Johanna Rauschenberger im Oktober 1943, an W. Schuh, 8. 10. 1943, an Karl Böhm, 2. 11. 1943, an W. Thomas, 16. 10. 1944).

²¹ Strauss hat frühestens ab Beginn des Jahres 1944 Entwürfe zu den *Metamorphosen* im ersten Skizzenbuch skizziert (siehe Fußnote 11), die Skizze *Trauer um München* findet sich sogar erst im zweiten dieser Bücher. Eine unmittelbare zeitliche Korrelation zur Hoftheaterzerstörung kann also nicht vorliegen.

²² Er machte sich existentielle Sorgen um seinen Sohn und dessen Familie, seine Frau und seine Haushälterin (vgl. z. B. Briefe an Franz und Alice Strauss, 14. 9. 44, 15. 9. 44; an V. Ursuleac, 29. 10. 44; an K. Böhm, 17. 11. 44; Briefe an Franz Strauss, 3. 9. 43; an J. Gregor, 10. 1. 45; an K. Böhm, 11. 1. 45; an J. Gregor, 6. 2. 45; an W. Schuh, 8. 3. 45 und Briefe an Franz und Alice Strauss, 9. 9. 44; an V. Ursuleac, 29. 10. 44; an J. Gregor, 10. 1. 45; an F. Fiala, 11. 2. 45).

„Ich bin in trauriger Verfassung, komme mir vor wie ein lebendig Begrabener! Zu denken, daß man seit über fünfzig Jahren für ein großes Publikum gedachte Bühnenwerke geschaffen, die bewiesen haben, daß sie keine Tageserscheinungen sind und deren steigende Zugkraft und durch unermüdlische künstlerische Arbeit bis zu hoher Vollendung gelangte Darstellung die Hoffnung erwecken konnte, daß sie noch ein halbes Jahrhundert weiter am Leben bleiben würden, diese Werke noch bei Lebzeiten des Schöpfers stumme Makulatur — das ist ein trauriges Los. [...] und ich zermartere mir den Kopf und sehe keine Hoffnung.“ (R. Strauss am 1. 4. 45 an Rudolf Hartmann; zitiert nach: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von Franz Grasberger in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, Tutzing 1967, S. 435).

Diese in vielen Zeugnissen zum Ausdruck kommende Niedergeschlagenheit, die nicht zuletzt dazu führte, daß Strauss sein kompositorisches Schaffen als abgeschlossen betrachtete²³, mag zunächst nur als Selbstmitleid angesichts des Zerrinnens des eigenen künstlerischen Glanzes erscheinen. Strauss trauert jedoch nicht nur um den persönlichen Ruhm. Da er sich als maßgeblicher Vertreter der großen klassischen Musiktradition sieht, ist die Tatsache, daß seine Werke nicht mehr aufgeführt werden, für ihn unmißverständliches Anzeichen des Unterganges der deutschen Musik und Kultur im allgemeinen. So schreibt er an Heinz Tietjen (25. 11. 1944): „Dieser 16. August war mit Ihren Bayreuther ‚Meistersingern‘ das letzte Aufflackern deutscher Opernkultur. Seit dem 1. September fängt die seit 2 Jahrhunderten gedeihende Blume der deutschen Musik zu verdorren an, ihr Geist ist in die Maschine gefangen gesetzt und ihre Hochblüte, die deutsche Oper, für immer geknickt, ihre Heime größtenteils in Schutt und Asche, oder wenn nicht ganz verschlossen, schon zum Teil zum Kino degradiert (Wiener Städtische Oper)“²⁴.

Diese tiefgehende Trauer, die Strauss angesichts des Zerbrechens der eigenen künstlerischen Karriere, einhergehend mit der Vorstellung des Untergangs der klassisch-romantischen Musiktradition, rückhaltlos empfindet, spiegelt sich in den *Metamorphosen* wider: In diesem Werk erschließt Strauss einen in dieser Tiefe und Endgültigkeit bisher von ihm nicht gekannten Ausdrucksbereich der Trauer und Resignation, der nicht zuletzt in dem eigentümlichen Formaufriß²⁵ der Komposition zutage tritt. Ohne eine programmatische Person als unverfänglichen Mittler des Affekts zwischen sich und sein Werk zu stellen²⁶, bezieht Strauss unverhüllt Stellung.

²³ „Mit Capriccio ist mein Lebenswerk beendet und die Noten, die ich als Handgelenksübung [...] jetzt noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung.“ (Strauss am 8. 10. 43 an W. Schuh; zitiert nach: Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 50f.).

²⁴ *Der Strom der Töne*, S. 431f.; vgl. auch Briefe an Karl Böhm, 17. 11. 44, und an Manfred von Mautner Markhof, 24. 11. 44. Am 1. September 1944 waren die Opernhäuser geschlossen worden.

²⁵ Näheres bei Danuser

²⁶ Hierzu der Vorwurf Adornos: „Nicht aber sind die Details, die Ausdrucksregungen, die des kompositorischen Subjekts, sondern solche latenter dramatis personae. Sie werden nachgeahmt oder erfunden; keineswegs sind die Affekte, wie die Beethovenschen, die des Ichs selber, welches das Ganze trägt. Durch die Zwischenschaltung psychologischer Figuren, deren Emotionen die Musik sich aneignet, werden diese schwächer, wie die im Spiegel reflektierte Lichtquelle; die Flachheit des Affekts, die arglose Hörer an Strauss ärgert, stammt daher.“ (Theodor W. Adorno, *Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964*, in: ders., *Musikalische Schriften I—III*, Frankfurt 1978, S. 570).

Metamorphose der Themen

Metamorphosen — dieser Titel des Werkes gibt uns bis heute Rätsel auf. Viele verschiedene Überlegungen wurden bereits eingebracht. Ein verbreiteter Erklärungsversuch weist gerne auf eine mögliche Verbindung zu Goethes *Metamorphosen*lehre hin. Strauss' Interesse an Literatur war in seinen späten Lebensjahren besonders ausgeprägt. Bislang unbemerkt, wiewohl sehr naheliegend, blieb eine enge Parallele des Strauss'schen Werkes zu Ovids *Metamorphosen*: So wie dort die Schluß-Pointe einer jeden Geschichte eine Verwandlung ist, enthüllt auch das zweite Thema der *Metamorphosen* am Ende des Werkes in einer kontrapunktischen Gegenüberstellung seine Beziehung zum Trauermarschthema aus Beethovens *Eroica* (überschrieben „In memoriam“). Die Möglichkeit einer bewußten Bezugnahme des humanistisch gebildeten Strauss auf Ovids Werk wird durch folgende Zusammenhänge unterstrichen: Strauss' eigener Aussage zufolge ging er bei der Komposition der *Metamorphosen* nicht von Beethovens Trauermarsch aus, sondern folgte zunächst „gewissermaßen unbewußt“ „den Spuren Beethovens“²⁷. Anhand der Skizzen läßt sich in der Tat nachvollziehen, daß ihm die Verwandtschaft der beiden Themen — und damit auch die Möglichkeit einer Verwandlung — erst im Laufe des Entstehungsprozesses bewußt wurde. Da Strauss ebenso die Verwendung des Titels *Metamorphosen* erst spät im Entstehungsprozeß festlegte²⁸, liegt es nahe, daß die Idee, diese beiden Themen wie in Ovids *Metamorphosen* am Ende der Komposition zueinander in Beziehung zu setzen, den Titel des Werkes ‚*Metamorphosen*‘ motivierte.

Abgesehen von literarischen Bezügen wurde in der musikwissenschaftlichen Literatur auch in musikalisch formalen Besonderheiten des Werkes eine Verbindung zum Titel gesehen. Insbesondere wird seit der von Willi Schuh verfaßten trefflichen Kritik der Uraufführung²⁹ immer wieder die besondere Behandlung der Themen in der fertigen Komposition mit dem Titel ‚*Metamorphosen*‘ verknüpft: Die durch Substanzgemeinschaft untereinander verbundenen Themen werden ständig neuen Umbildungen unterzogen. Durch eine Beschäftigung mit den Skizzen läßt sich diese analytische Feststellung unterstreichen und erweitern. Im folgenden soll der Begriff der Metamorphose der Themen auf drei verschiedenen Ebenen angewandt und aufgezeigt werden: Themengenealogie, Substanzgemeinschaft der Themen und Themenbehandlung.

Der Prozeß der Themengenealogie kann anhand der frühen Skizzen zu den *Metamorphosen* (Skizzenbücher Tr. 134 und Mus. fm II-5) nachvollzogen werden. Die dort notierten Stadien der beiden ersten Themen machen deutlich, daß Strauss in einem mehrstufigen Verwandlungsprozess aus einer sehr knappen Idee jeweils eine längere thematische Gestalt gewinnt, ohne grundlegend neues melodisches oder harmonisches Material zum primären, in der Tonart bereits feststehenden Einfall hinzuzu-

²⁷ Vgl. Krause, S. 470.

²⁸ In den Briefen spricht er vor der Fertigstellung des Werkes nur von einem „Streicher Adagio“ und nennt keinen genauen Titel. Unmittelbar über die Noten schreibt Strauss den Titel *Metamorphosen* erst auf dem Kopf des Particells. Allein auf dem Aufkleber zum Skizzenbuch Mus. fm II-5 findet sich die Aufschrift ‚*Metarmophosen*‘ [sic], welche wohl erst später hinzugefügt wurde.

²⁹ Willi Schuh, *Richard Strauss' „Metamorphosen“*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 86 (1946), S. 80ff.

fügen. In erster Linie werden rhythmische Änderungen vorgenommen, Teile des Themas (bisweilen auf anderer Tonstufe) wiederholt, und, sofern nötig, harmonische Details ausgefeilt (vgl. z. B. Notenbeispiel 6 und die Thementabelle im Anhang). Der hier deutlich werdende Prozeß der Erweiterung eines Kerngedankens kann sinnfällig als ‚Metamorphose‘ angesprochen werden. Er ist jedoch nicht nur für die *Metamorphosen* charakteristisch, sondern vielmehr für Strauss' Themengewinnung im allgemeinen. Der Komponist selber hat diesen Prozeß in dem bekannten Essay *Vom melodischen Einfall* (ca. 1940) mit Worten beschrieben³⁰.

Willi Schuh, Wilfried Brennecke und Hermann Danuser haben bereits nachdrücklich darauf hingewiesen, daß zahlreiche Themen der *Metamorphosen* durch Substanzgemeinschaft verbunden sind, was eine besondere Eigenart dieses Werkes ist. Die Skizzen zeigen, daß die Beziehungen zwischen einzelnen Themen zunächst noch enger waren als in der endgültigen Fassung des Werkes. Dies sei anhand zweier Beispiele gezeigt:

The image displays two systems of musical notation for 'Adagio'. The first system shows two staves (treble and bass) with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The first four measures are marked 'p' and the next four measures are marked 'rf'. The second system shows the continuation of the themes, with the first four measures of Theme I and the next four measures of Theme II. The notation includes various chords and intervals, and the second system ends with '[etc.]'.

Notenbeispiel 6: Erste Aufzeichnung der Themen I und II, Skizzenbuch Tr. 134, S. 86

Die Verwandtschaft zwischen erstem und zweitem Thema (bekannt ist die Beziehung des letzten Taktes des zweiten Themas, Takt 16, zu dem Themenkopf des ersten³¹) ist

³⁰ „Nach meiner eigenen Erfahrung bei schöpferischer Tätigkeit zu urteilen, fällt mir ein Motiv oder eine zwei- bis viertaktige Phrase unmittelbar ein. Ich bringe sie zu Papier und erweitere sie gleich zur 8-16- oder 32taktigen Phrase, die selbstverständlich nicht unverändert bleibt, sondern nach kürzerem oder längerem «Abliegen» allmählich zu der endgültigen Gestalt ausgearbeitet wird, die auch der strengsten und blasiertesten Selbstkritik standhält.“ *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, München 1989, S. 165.

³¹ Es handelt sich hierbei um eine rhythmische Entsprechung; auch sind die Stimmführungen von Ober- und Unterstimme identisch, wobei die Melodie zur Baßstimme wurde und umgekehrt.

während der Entstehung des zweiten Themas besonders deutlich. Bereits in der zweitaktigen Kernidee zum zweiten Thema spielt der fallende Halbtonschritt auf den Zählzeiten 1 und 3 des zweiten Thementaktes eine wichtige Rolle (Tr. 134, S. 86; siehe Notenbeispiel 6). Dieser bildet in der gleichen Skizze zwei Takte vorher auch das Ende des ersten Themas (in der Endgestalt des ersten Themas wird dieser fallende Halbtonschritt rhythmisch verbreitert).

Tr. 134

Mus.fm II-5

Notenbeispiel 7: Thema II im Skizzenbuch Tr. 134, S. 90/91 und im Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 2

In einigen frühen Skizzierungen des zweiten Themas (Tr. 134, S. 90/91; Mus. fm II-5, S. 2; siehe Notenbeispiel 7) schreitet die Baßlinie in Halbtönen aufwärts (*es — e — f — ges — g — gis/as — a*) und bildet somit die Umkehrung des Baßverlaufes im Themenkopf von Thema I. In der endgültigen Gestalt des zweiten Themas ist die Baßfortschreitung in Halbtönen nur noch im zweiten Thementakt zu erkennen. Schließlich erinnert die in Mus. fm II-5, S. 2 notierte aufsteigende Achtelbewegung im zweiten und vierten Thementakt an die Achtelbewegung des ersten Themas, die zur Zeit der Entstehung dieser Skizze in einer ähnlich zickzackartigen Bewegung verlief.

Das sogenannte dritte Thema hat eine enge Beziehung zu Thema II, wie anhand eines Vergleiches der Themen in früheren Gestalten deutlich wird (siehe Notenbeispiel 8, S. 248). Auch weist dieses Thema Parallelen zu Thema VII auf.

Der Begriff der Metamorphose läßt sich nicht nur auf Genese und Substanzgemeinschaft der Themen, sondern insbesondere auch auf die Art ihrer Behandlung anwenden. Die thematischen Gestalten, die von Brennecke als Themen 1–7 vorgestellt wurden, kommen in den *Metamorphosen* selten in ihrer vollkommenen Gestalt vor. Meist wird nur ein charakteristischer Baustein des Themas herausgenommen und

The image displays two systems of musical notation for three themes. The first system consists of three staves: the top staff is labeled 'II' and begins with the marking 'espr.'; the middle staff is labeled 'III' and features two triplet markings; the bottom staff is labeled 'VII'. The second system also consists of three staves: the top staff is labeled 'II'; the middle staff is labeled 'III' and features two triplet markings; the bottom staff is labeled 'VII'. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 8: Synopse zur Themenmetamorphose: Thema II nach Mus. fm II-5, S. 2; Thema III nach Mus. fm II-5, S. 46; Thema VII in der Endgestalt

steht in der Art eines ‚pars pro toto‘ als Repräsentant für das ganze Thema. Diese Bausteine werden kaum in der klassischen Art der thematisch-motivischen Arbeit entwickelt oder fortgesponnen. Sie werden vielmehr auf verschiedenste Weise mit Bausteinen anderer Themen aneinandergereiht (= horizontal verbunden) oder kombiniert (= vertikal verbunden), wodurch sich eine schillernde Vielzahl an melodischen Gestalten und Themenkombinationen ergibt.

In der Partitur lassen sich beide Arten der Zusammenstellung — melodische und kontrapunktisch-kombinatorische — häufig finden. An dieser Stelle sollen einige Beispiele aus den Skizzenbüchern aufzeigen, wie intensiv Strauss die Möglichkeiten neuer Themenzusammenstellungen ausgelotet hat. Nur einen Teil der zahlreichen Möglichkeiten hat er schließlich in die Partitur übernommen.

A) Themenzusammenstellung in der Horizontalen

Neue melodische Gestalten stellt Strauss vor allem in den frühen Skizzen zusammen. Das vierte Thema beispielsweise fügte er aus Elementen der bereits bestehenden Themen I (erster Thementakt) und V zusammen (siehe Notenbeispiel 9): Zum Zeitpunkt des ersten Auftretens von Thema IV (Mus. fm II-5, S. 12) gleichen sich Thema IV und V noch rhythmisch; den von Thema I übernommenen Themenkopf hat Strauss harmonisch geringfügig umgedeutet. Auch nachdem die Gestalt des vierten Themas bereits gefunden ist, sucht Strauss noch nach weiteren Zusammenstellungen von Elementen der Themen I, IV und V (vgl. Mus. fm II-5, S. 39, 40, 41 und 42).

The image shows two musical staves, labeled V and IV. Staff V (top) is in G major, 4/4 time, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Staff IV (bottom) is in B-flat major, 4/4 time, with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Both themes are marked with a piano (p) dynamic and end with '[etc.]'.

Notenbeispiel 9: Thema V aus Tr. 134, S. 95; Thema IV aus Mus. fm II-5, S. 12

Auf die viertaktige Grundgestalt des dritten Themas läßt Strauss auf Seite 46 im Skizzenbuch Mus. fm II-5 zunächst den Themenkopf des ersten Themas in augmentierter Form folgen und wiederholt erst daraufhin die viertaktige Gestalt des dritten Themas auf anderer Tonstufe (siehe Wiedergabe der Oberstimme in Notenbeispiel 8). Drittes und siebtes Thema fließen auf Seite 73/74 dieses Skizzenbuches ineinander. Ähnliches geschieht auf Seite 86f. mit dem siebten und dem zweiten Thema³².


Strauss wendet häufig bei der Ausarbeitung eines Gedankens die Technik der Wiederholung von ganzen Takten oder Phrasen, oft auf anderer Tonstufe, an. Dies zeigt sich schließlich an der syntaktischen Gestalt der verschiedenen Themen der *Metamorphosen*: Die achttaktigen Themen III, IV³³ und V bestehen aus einem Viertakter,

³² Hier kommen gleichzeitig melodische und kombinatorische Zusammenstellungen vor.

³³ Thema IV wird erst im Particell zur achttaktigen Gestalt erweitert: Da das dritte Thema im Particell und in der Partitur einen Ganzton tiefer als in den Skizzen steht, liegt auch das sich unmittelbar anschließende Thema IV um einen Ganzton zu tief und stimmt nicht mit dem weiteren Verlauf des Werkes zusammen. Aus diesem Grunde werden die vier thematischen Takte des vierten Themas um einen Ganzton höher wiederholt.

der auf anderer Stufe wiederholt wird. Auch im zweiten, sechsten und siebten Thema kommt eine Wiederholung von Themenmaterial auf einer anderen Tonstufe vor. Diese Wiederholungen sind in kaum einem Fall bereits von Anfang an Bestandteil der Themen, sondern treten erst im Laufe der mehrfachen Skizzierungen zu den Themen hinzu. Sie stellen eine Sonderform des oben beschriebenen kompositorischen Vorgangs dar, melodische Themenbausteine blockhaft zusammenzustellen.

B) Themenkombination in der Vertikalen

Zahlreiche und immerfort wechselnde kontrapunktische Kombinationen der thematischen Gestalten gelten als eines der Hauptcharakteristika der *Metamorphosen*. Erstaunlicherweise spielt jedoch die Verbindung von zwei vollständigen Themen dabei nur eine geringe Rolle. Ein Gutteil der polyphonen Wirkung der *Metamorphosen* beruht auf dem Phänomen, daß ein fortlaufendes Thema von kleinen, häufig nur ein- oder halbtaktigen Wendungen ‚kontrapunktiert‘ wird, welche in der Manier des ‚pars pro toto‘ einen echten thematischen Kontrapunkt suggerieren. Scheinkontrapunkte dieser Art treten zu jedem Zeitpunkt des Entstehungsprozesses, meist sogar erst im Particell oder in der Partitur, zum Satz hinzu. So sind zum Beispiel alle Einwüfe des Themenkopfes des sechsten Themas, die ab Takt 488 im Particell und in der Partitur notiert sind, in der letzten Skizzierung (Mus. Mss. 9986, S. 92–94) noch nicht vorhanden. Sie lassen in diesem Abschnitt neben Thema II eine weitere thematische Ebene anklingen und verleihen dem in der Skizze homophonen Satz polyphone Mehrschichtigkeit³⁴. Auch das absteigende lombardisch punktierte Motiv aus dem zweiten Thema fügt Strauss an mehreren Stellen erst in der Partitur ein (z. B.: T. 27f. und T. 31f.: Vla. 1; T. 459–464 in der Umkehrung: Vla. 1, Vc. 4, Vc. 3, Vc. 4). Desgleichen geschieht in den Takten 66/67 und 69/70 mit Abspaltungen von Thema IV (bzw. V) und von Thema VII (siehe Violine 1 / Violine 4 und Viola 2 / Violoncello 1), die im Particell noch nicht notiert sind. Selbst die Achtelfigur , die bereits in sehr frühen Skizzen ein wesentliches Erkennungszeichen des ersten Themas ist (z. B. Tr. 134, S. 90), kontrapunktiert erstaunlicherweise erst in der Partitur das zweite Thema (Takt 11, 13, 17)³⁵.

Die Tatsache, daß thematische Bausteine häufig erst in einem späteren Entwicklungsstadium als Scheinkontrapunkt zum Satz hinzutreten, verdeutlicht, daß Strauss die kontrapunktischen Bildungen in den *Metamorphosen* nicht rational konstruierte oder strukturbestimmend an den Anfang der Genese der Komposition stellte. Vielmehr wird durch das Hinzufügen von thematischen Bausteinen der Eindruck einer vielschichtig-polyphonen Struktur nur klanglich suggeriert. Dies wird auch an den

³⁴ Zum Satzzusammenhang: Das sechste Thema durfte in der Reprise nicht mehr in voller Gestalt erklingen. Bereits während des fünften Themas war der Lauf der Reprise in Takt 432 durch eine Generalpause jäh unterbrochen worden. Für das sechste und siebte Thema bleibt im trauernden Abgesang der Coda (Takt 434ff.) kein Platz mehr: Allein der Themenkopf des sechsten Themas findet noch Verwendung, teils als Baustein der fortwährend von Thema zu Thema changierenden Melodie (T 440, T 445, T 475, T 478), teils als motivische Begleitfigur (T 488ff.).

³⁵ Obwohl die Achtelfigur an dieser Stelle in der melodischen Führung etwas von der Figur in T 2, 4 und 8 abweicht, wird sie aufgrund der Entsprechung des prägnanten Rhythmus', der instrumentalen Klangfarbe (ein Violoncello) und der melodischen Struktur (gebrochene Akkorde mit wenigen verbindenden Leit- bzw. Nebentönen) als Element des ersten Themas weitergehört.

kanonischen Bildungen — einer Sonderform dieser kombinatorischen Zusammenstellungen — in den *Metamorphosen* deutlich: Das siebte Thema trat anfangs zur Klangverstärkung immer ausgetertzt auf (Mus. fm II-5, S. 59, 60, 63, 72, 74, 75). Später (ab Mus. Mss. 9986, S. 37) sieht Strauss von den Terzen ab, und die Melodie erfährt durch kanonische Führung einen Widerhall. Der Kanon dient ebenso wie die kombinatorischen, scheinpolyphonen Zusätze von thematischen Bausteinen als Mittel einer klanglichen Intensivierung des melodischen Geschehens³⁶.

Richard Strauss erreicht in den *Metamorphosen* mit verhältnismäßig wenig Material unter Zuhilfenahme von verschiedenen Techniken der Erweiterung, der Umformung und der Zusammenstellung eine große Wirkung: Er geht im Rahmen der Genese der Themen gerne von einer kurzen Idee aus und erweitert diese in mehreren Ausarbeitungsschritten zu einer syntaktisch überzeugenden längeren thematischen Gestalt. Dabei stellt, entgegen der bisherigen Annahme, die Skizze *Trauer um München* jedoch kein frühes Stadium eines Themas aus den *Metamorphosen* dar, sondern ist ein erster Entwurf zum Minore-Mittelteil des Walzers *München*. In den *Metamorphosen* sind zahlreiche der Themen durch Substanzgemeinschaft untereinander verbunden, was in einem frühen Stadium der Komposition häufig deutlicher zu erkennen ist als in der Endfassung. Strauss bedient sich kaum der Technik der thematisch-motivischen Arbeit im herkömmlichen Sinne, sondern reiht ökonomisch einzelne Themenbausteine zu immer neuen melodischen Gestalten aneinander (wobei die Wiederholung, auch auf anderer Tonstufe, eine wichtige Rolle spielt) und fügt einzelne thematische Bausteine in der Art eines Scheinkontrapunkts einem thematischen Melodiezug hinzu. Das Ergebnis dieser Prozesse, das fertige Werk, erscheint uns jedoch nicht als inhaltslos oder unwahr³⁷, denn es spiegelt die besondere Situation, in der es entstanden ist, wider. Richard Strauss trauert — nicht nur um München, sondern auch um das Zerschneiden einer langen geistigen und kulturellen Tradition, auf deren Weiterführung sein Lebenswerk ausgerichtet war³⁸.

³⁶ Vgl. hierzu auch die langen kanonischen Führungen T 213—T 246. Auf die besondere Charakteristik von Kanonbildungen bei Strauss geht auch Reinhold Schlötterer ein: *Komödie als musikalische Struktur*, in: ders. (Hrsg.), *Rosenkavalier*, S. 30ff.

³⁷ Vgl. die Vorwürfe Adornos, S. 569ff., auszugsweise wiedergegeben in Anm. 26.

³⁸ Seit dieser Artikel im Juli 1991 zur Veröffentlichung eingereicht wurde, ist ein englischsprachiger Beitrag von Timothy L. Jackson (*The Metamorphosis of the Metamorphosen: New Analytical and Source-Critical Discoveries*, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham 1992, S. 193ff.) zum Thema erschienen, der leider nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

Anhang

Thementabelle zu den *Metamorphosen* nach Brennecke, S. 133

Wortmusik — Tonmusik

Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption von Arnold Schönberg und Stefan George*

von Thomas Schäfer, Hamburg

Nur das lied ergreift die seele.
Stefan George

Einleitung

Die produktive Rezeptionsästhetik — d e r Bereich der Rezeptionsforschung also, der insbesondere nach ästhetischen Gesichtspunkten die Rezeptionshaltungen der Künstler selbst in den Mittelpunkt rückt — ist in den verschiedenen Kunstdisziplinen erst