

ben, läßt sich nicht feststellen, zu welchem Zeitpunkt die nicht datierten Fux-Manuskripte geschrieben worden sind. Der Marchese, ein sehr musikkundiger Herr, der selbst ein musikalisches Werk veröffentlicht hat und nicht nur mehrere Kodizes seiner Sammlung eigenhändig schrieb oder zumindest mit Ergänzungen versah, hat in die Partituren der Messen K 11 und K 44 neue Generalbaß-Stimmen eingetragen, die von der Fuxschen Version z. T. durch Vereinfachung, z. T. durch zugefügte Baßtöne und neue Bezifferung abweichen. Da zu allen Werken auch das Aufführungsmaterial vorliegt, dürften sie damals in Siena oder Rom, wo sich der Marchese häufiger aufgehalten zu haben scheint, musiziert worden sein.

Von der Hand des erwähnten Francesco Laurenti sind übrigens nur die Zusatzstimmen geschrieben, während das komplette Stimmenmaterial von der Hand eines anderen, vermutlich älteren Kopisten in kalligraphischer Schrift vorliegt. Auffallend ist die äußere Ähnlichkeit mit dem in der kaiserlichen Hofkapelle zu jener Zeit verwendeten Aufführungsmaterial, ferner die Schreibform „Kyrie“ an Stelle der in Italien (auch bei Laurenti) gebräuchlichen „Chirie“. Auf welchem Wege die Fux-Werke in den Besitz des Marchese gelangt sind, ist noch ungeklärt. Doch dürfte es als wahrscheinlich gelten, daß Fux persönliche Beziehungen zur Familie Chigi besaß, der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Papst (Alexander VII.) und zwei Kardinäle (Flavio Sigismondo und Antonio Felice) angehörten und die daher in Rom hohes Ansehen genoß. Möglicherweise hatte er einst in ihren Diensten gestanden. Lokal- und familiengeschichtliche Forschungen würden hier vielleicht weiterführen⁵¹. Jedenfalls geht aus den bereits bekannten Zusammenhängen hervor, daß Fux der römischen Schule nicht nur als Empfangender, sondern auch als Gebender verbunden war.

Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Opernschaffen

(dargestellt an seinem Briefwechsel mit Romain Rolland, Hugo v. Hofmannsthal, Stefan Zweig, Josef Gregor und Clemens Krauß)¹

VON HERMANN FÄHN RICH, OBERLISTINGEN BEI HOFGEISMAR

1. Dichtung und Musik — Wort und Ton

„Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn meines Schaffens das Problem meines Lebens und mit ‚Capriccio‘ als Fragezeichen beendet.“ (R. Strauss)

Kurz und prägnant wird im *Capriccio* dieses Problem auf die Formel gebracht: *„Prima le parole, dopo la musica — prima la musica, dopo le parole.“* Strauss

⁵¹ In der Sammlung des Marchese Flavio Chigi befinden sich auch mehrere Manuskripte aus dem Besitz eines anderen deutschen Musikers, Ferdinand Maria Hoffmann, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister in Volterra bei Siena tätig war.

¹ Sämtliche Briefzitate sind — wenn nicht anders angegeben — folgenden Briefwechseln entnommen: a) *Richard Strauss et Romain Rolland* (Cahier Romain Rolland III) (Albin Michel, Paris 1951).

interpretiert „parole“ als Wort und Dichtung, „musica“ als Ton und Musik. Betrachten wir nun Wort und Ton als Ausdruckselemente künstlerischen Schaffens, so ergibt ihre Beziehung a) die sinngemäße musikalische Deklamation des Wortes, b) in der Oper: den sorgfältigen Ausgleich zwischen Sängern und Orchester². Dementsprechend sind Dichtung und Musik Gestaltungsarten künstlerischen Schaffens, ihre Verbindung bringt in der Oper ein Neues hervor: die Umwandlung der Aussage des Wortes in die Sprache der Musik. Wendet Strauss dem Wort-Ton-Problem seine größte Aufmerksamkeit in der „Opernaufführung“ zu, so bildet das Problem „Vorherrschaft der Dichtung oder Musik in der Oper“ den eigentlichen Inhalt seiner Librettistenkorrespondenz. In zwei Aussprüchen aus den Jahren 1907 und 1935 nimmt Strauss zu diesem Problem Stellung:

Anlässlich einer Aufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* in Paris äußerte er zu Rolland: „Moi, je suis musicien avant tout. Du moment que la musique est dans une œuvre, je veux, qu'elle soit maîtresse, je ne veux pas, qu'elle soit subordonnée à autre chose... Moi, j' ai le système wagnérienne“³.

1935 bekennt er in einem „Interview“ über die *Frau ohne Schatten*: „Da, wo der Dichter Wort an Wort reihen muß, um einen Sinn zu umschreiben, da kann der Komponist alles in einem einzigen Akkord ausdrücken, ja noch mehr, er kann in Tönen all das sagen, was der Sprache ewig unzugänglich ist“⁴.

Damit erkennt Strauss der Musik den Primat vor der Dichtung zu; im Libretto darf der musikalische Ausdruck nicht von einer Überfülle poetischer Gedanken überwuchert werden. An drei entscheidenden Momenten seines Opernschaffens ist Strauss sein eigener Textdichter:

1. zu Beginn, als er im *Guntram* sein Wagnerbekenntnis ablegt und gleichzeitig nach eigenen Wegen sucht,
2. auf der Höhe seines Schaffens, als er — nach der Krise seiner ersten Kollaboration mit Hofmannsthal — im *Intermezzo* selbst das „Dichtung-Musik“- — „Wort-Ton“-Problem zu lösen sucht,
3. am Ende seines Opernschaffens, als er (und Clemens Krauß) im *Capriccio* sein geistiges und ästhetisches Testament gibt.

Gemeinsam ist diesen drei Momenten die Abwendung von einer gegebenen Situation (Wagner — Hofmannsthal — Gregor) zur eigenen Auffassung. Dazwischen liegen drei Perioden gemeinsamen Schaffens mit Hofmannsthal, Zweig und Gregor. Auch hier ist eine geistige Basis erkennbar: alle drei Dichter fühlen sich dem alt-österreichischen Theater barocker Form verpflichtet, das in der italienischen Renaissance und dem spanischen Theater (Calderon) wurzelt.

b) Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal (Gesamtausgabe) Willi Schuh (Atlantis-Verlag, Zürich 1952).

c) Richard Strauss — Stefan Zweig (Willi Schuh) (S. Fischer-Verlag, Frankfurt/M. 1957).

d) Richard Strauss — Josef Gregor (Roland Tenschert) (Otto Müller-Verlag, Salzburg 1955).

e) Da der Briefwechsel Strauss — Krauß noch nicht veröffentlicht ist, entnehme ich die Zitate folgenden Werken: Willi Schuh: *Entstehungsgeschichte des „Capriccio“* in *Über Opern von Richard Strauss* (Atlantis-Verlag, Zürich 1947); Götz Klaus Kende: *Clemens Krauß über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss* (Schweizerische Musikzeitung 1957, Heft 2); Jürgen Völkner: *Richard Strauss und sein musikalisches Testament* (Neue Zeitschrift für Musik 1957, Heft 7/8); Oskar von Pander: *Clemens Krauß in München* (C. H. Beck, München 1955).

² Richard Strauss: Vorreden zu *Intermezzo* und *Capriccio* in *Betrachtungen und Erinnerungen* (Willi Schuh) (Atlantis-Verlag, Zürich / Freiburg i. Br. 1949).

³ Briefwechsel Strauss—Rolland, a. a. O. (S. 160).

⁴ zitiert nach: Ernst Krause: *Richard Strauss, Gestalt und Werk* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955).

Zu Beginn seiner Kollaboration mit Strauss ringt Hofmannsthal ebenfalls um das Problem „Dichtung und Musik“. Er gewinnt die Überzeugung (in seinem Chandos-Briefe), daß der tiefste sprachliche Ausdruck nur durch Musik wiederzugeben sei⁵. Das Dichtervort geht unmittelbar in Musik über, nicht in Wagners pathetischer Überhöhung des Wortes durch Musik, sondern in Mozarts Art, das Wort in Musik aufzulösen.

Wagner und Mozart sind die Pole, in deren Spannungsfeld sich die Zusammenarbeit Strauss–Hofmannsthal vollzieht. Sie endet mit einem Kompromiß: Der Dichter gestaltet sein Libretto mit den Ausdrucksmitteln der Musik⁶.

Nach Hofmannsthals Tode suchte Stefan Zweig im Zusammenschaffen mit Strauss die Idee der „europäischen Oper“ zu verwirklichen: Geburt der Dichtung aus dem Geiste der Musik.

In der Kollaboration mit Josef Gregor übernimmt Strauss selbst die Führung: die Poesie ist der Musik gehorsame Tochter.

In seinen Briefen an Gregor vom 8. 1. 1935 und 4. 2. 1945 zeigt Strauss die Stellung der Musik in der Entwicklung des Welttheaters auf: Erst mit der äußersten Differenzierung des modernen Orchesters sei das Welttheater zur höchsten Vollendung emporgestiegen, da die Musik in einem Akkorde das der Sprache Unsagbare ausdrücken könne. Goethes und Schillers künstlerische Ziele hätten in Wagners *Tristan* ihre höchste Konklusion erreicht. Daher gleiche die Entwicklung des Welttheaters einem gewaltigen Regenbogen, der sich von der Bibel und Homer, von den griechischen Tragikern über die Höhepunkte des rezipierten Dramas (Calderon, Shakespeare, Goethe, Schiller, Hauptmann) und die der Oper (Gluck, Mozart, Weber) bis zu Wagner und Richard Strauss erstreckte. Werten wir die griechischen Tragiker als Musiker-Dramatiker, so beginnt diese Entwicklung mit der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ und kehrt im Musikdrama Wagners und der Musikoper Strauss' wieder zu ihrem Ursprung zurück. Von seinen eigenen Werken nennt Strauss als Endpunkt dieser Linie: *Salome*, *Elektra*, *Frau ohne Schatten*, *Daphne-Apollo*, *Ariadne-Bacchus*, *Helena*, *Danae-Jupiter*. Ist das sein Selbstbekenntnis als „griechischer Germane“⁷? Dafür spräche seine Auffassung, nur auf „dieser Allee der Sphinx“ sei eine Weiterentwicklung der Oper möglich. Zur Beantwortung unserer Frage stellen wir die übrigen Werke in ähnlicher Reihenfolge dar: *Guntram* (der eigentlich in die erste Kategorie gehört), *Feuersnot*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo*, *Arabella*, *Schweigsame Frau*, *Friedenstag*, *Capriccio*. Auch diese Folge weist einen Zusammenhang auf: es ist die zweite Seite des Strausssischen Wesens, die polemisch-ironische, von der er einmal in einem Briefe an Hofmannsthal spricht: „Am liebsten komponiere ich mich immer selbst.“

Die Werke dieser Folge setzen — zum Teil — die kämpferische Haltung seiner sinfonischen Dichtungen fort: die Kämpfe im *Heldenleben* werden in der *Feuersnot* auf Buffo-Ebene ausgetragen; *Intermezzo* knüpft an die autobiographische Richtung der *Sinfonia domestica* an; die ironisch-burlesken Elemente in *Don Quixote* und *Eulenspiegel* kehren verfeinert im *Rosenkavalier*, in der *Arabella* und in der

⁵ Joachim Krüger: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Junker & Dünhaupt, Berlin 1955).

⁶ Hofmannsthal: *Die Ägyptische Helena* (Essay) (Insel-Almanach auf das Jahr 1929).

⁷ Vgl. Günter Haußwald: *Antiker Mythos bei Richard Strauss* (Musica 1958, Heft 6).

Schweigsamen Frau wieder. Dagegen klingen die tragischen Motive des *Macbeth*, *Don Juan* und *Zarathustra* in *Guntram* und *Friedenstag* wieder an. Während wir in *Intermezzo* und zum Teil im *Capriccio* jene Lust an der Persiflage und Intrige wahrnehmen, um deren stoffliche Gestaltung „à la *Scribe und Sardou*“ Strauss Hofmannsthal vergeblich bat.

Im Vergleich beider Werkreihen erkennen wir den für Strauss' Operschaffenden typischen Wechsel von Ernst und Burleske, Tragödie und Komödie, auf den Willi Schuh aufmerksam macht⁸, weiter ein Bild der zweifachen Sendung des Meisters: in sich die Synthese des Mozart-Wagner-Elements zu vollziehen und sich gleichzeitig mit dem herrschenden Zeitgeiste auseinanderzusetzen⁹.

Gemeinsam ist diesen Werken das „Sich-Verwandeln im Verharren“, das Grundmotiv des Straussischen Schaffens. Träger dieses Geschehens ist die „Frau“ in ihren zahlreichen psychologischen Varianten. Die Musik als Sprache der Seele deutet das Geschehen in einer von Werk zu Werk sich steigernden sinfonisch-vokalen Synthese, deren Elemente Wort und Ton am Schaffensende nicht mehr zu trennen sind.

2. Problematik der Gestaltung: Libretto und Musik

Wir können Straußens Operschaffenden in drei Perioden gliedern:

a) von *Guntram* bis *Salome* und *Elektra* (1895–1909), b) die Kollaboration mit Hofmannsthal (1909–1929), c) die Kollaboration mit Zweig und Gregor (1931 bis 1935 und 1935–1945).

Die erste Periode zeigt die Entwicklung vom Wagnerschen Musikdrama (*Guntram*) zum Straußischen Tondrama (*Salome* und *Elektra*), in denen er die „*Transsubstantiation des Wortes durch die Musik*“ erreicht (Krüger). Die Auffassung, *Guntram* sei ein Werk der reinen Wagnernachfolge Straußens, trifft nur bedingt zu. Gewiß weisen die hohe ethische Idee, die Art der Personencharakteristik sowie manche Bühnengestaltung auf das Vorbild hin. Aber schon in der Überwindung des Erlösungsgedankens durch *Guntram* geht Strauss eigene Wege, und in der Art der Textvertonung entfernt er sich merklich von Wagner. Sein eigener Text mit der Häufung von Metaphern, Abstrakta und Reflexionen, den zahlreichen Synonymen, den antithetischen und parallelisierenden Wiederholungen bedingte eine ungewöhnlich musikalische Breite, die dem Wesen des „*Allegro-Komponisten*“ geradezu entgegengesetzt war (Krüger).¹⁰ Diese Diskrepanz zwischen Text und Musik hat zu dem Mißerfolg der Oper in München beigetragen.

Ein ähnliches Schicksal hatte die um 1901 entstandene *Feuersnot*. Das ironisch-erotische Libretto Ernst v. Wolzogens, dessen stellenweise archaisierender Text der Musik wenig entgegenkam, verlor durch Kunrads polemische Strafpredigt vollständig an komödiantischer Wirkung. Trotzdem wertete Strauss später seine beiden Opernerstlinge als „*naturnotwendige Bausteine seines dramatischen Stils*“, aus deren Keimen das „*Ariadne-Vorspiel*“, das „*Intermezzo-Experiment*“ und das „*Capriccio-Testament*“ hervorgegangen seien (Brief an Gregor vom 4. 2. 1945). Die

⁸ W. Schuh: *Über Opern von Richard Strauss* (a. a. O.).

⁹ Vgl. Hermann Fähnrich: *Das „Mozart-Wagner-Element“ im Schaffen von Richard Strauss* (Schweizerische Musikzeitung 1959, Heft 9).

¹⁰ Später rügte der alternde Meister diese „*Librettofehler*“ bei Josef Gregor.

Vertonung der beiden Sprechdramen *Salome* und *Elektra* stellte Strauss vor die Aufgabe, das „Begriffliche der Dichtung durch das Unbegriffliche der Musik“ auszudrücken (Willi Hess). Strauss reinigte zunächst Wildes Drama von aller „schönen Literatur“; das psychologische Geschehen bleibt restlos der musikalischen Deutung durch das sinfonische Orchester vorbehalten. Zur Personencharakteristik (Herodes-Nazarener) verwendet Strauss die Bitonalität und wandelt die lüstern-perverse Titelheldin zur vornehmen, kleinen asiatischen Prinzessin um.

Für die Pariser Erstaufführung seiner *Salome* wünschte Strauss, den Text ins Französische zu übersetzen, und wandte sich an seinen Freund Romain Rolland mit der Bitte um Mitarbeit.

Im Mittelpunkt ihrer Korrespondenz, in den Debatten über den Unterschied deutscher und französischer Deklamation steht das Wort-Ton-Problem. Dem Wagner-Vorbild Straussens stellt Rolland das Wesen der französischen Sprache gegenüber. Sie sei Frankreichs größtes Kunstwerk, in Jahrhunderte währender Arbeit entstanden, verständlich nur dem, der die vielsträhmige französische Seele in ihren landschaftsbedingten Typen erfasse. Der Tonfall ihrer Deklamation gebe die seelische Haltung der handelnden Personen in Schauspiel und Oper vollendet wieder, da sich die Musik völlig dem Wortausdruck unterordne. Als vollkommenes Beispiel nennt Rolland Debussys *Pelléas et Mélisande*. Strauss ist nicht überzeugt, er lehnt diese feinnuancierte Musik als „monoton“ ab und wirft den Franzosen Inkonsequenz in ihrer Deklamation vor. Nur allmählich wächst er in die neue Aufgabe hinein, Dichtung und Musik, Wort und Ton unter andersgearteten Sprachgesetzen miteinander zu verbinden. Eine Aufgabe, die für sein späteres Schaffen entscheidend wird¹¹. Obwohl Rolland „*Salomé la plus puissante des œuvres dramatico-musicales d'aujourd'hui*“ nennt und Strauss zu seinem kulturellen Siege über das heutige Europa beglückwünscht, rät er ihm ab, auf diesem Wege weiterzuschaffen. Er sei, im Grunde genommen, eine lyrische Natur, die nur das ihr seelisch Verwandte hervorragend darstellen könne, d. h. aber sich selbst. Mit einem befreiend heiteren Werke, einem deutschen „*Gargantua*“ möge Strauss das „europäische Kunstwerk“ schaffen, zu dem er berufen sei (Brief vom 14. 5. 1907).

Wie bei *Salome*, so änderte Strauss auch in der *Elektra* den Aufbau des Dramas. Hatte Hofmannsthal sein Werk auf die Wirkung des „magischen Dichterwortes“ aufgebaut, dem sich Farbe, Beleuchtung, Kostümgebung und tänzerischer Rhythmus beigesellten (Krüger), so konzentrierte Strauss sein Tondrama auf Kontrastwirkungen: Elektra-Chrysothemis, Elektra-Klytemnästra. Zu Höhepunkten seines Werkes gestaltete er die „nur in Musik rein zu erschöpfende Erkennungsszene: Elektra-Orest“ und ihren Tanz im „psychologischen Kontrapunkt“, den Willi Schuh als „Fixierung bestimmter psychischer Vorstellungen durch quasi ‚leitmotivisch‘ behandelte und kontrapunktisch zu einander in Beziehung gesetzte Tonarten“ deutet¹². Dichter und Komponist hatten in diesem Werk eine Grenze erreicht: Hofmanns-

¹¹ Am 23. 10. 1905 schickte Strauss den Klavierauszug der *Salome* an Rolland mit der Bitte um Korrektur. Dieser sandte den Auszug einige Tage später mit 13 Seiten Anmerkungen zurück. (Sie sind im Briefwechsel in Faksimile wiedergegeben mit zwei ebenfalls faksimilierten Seiten Notenbeispiele von Strauss und Rolland.) Dieser Klavierauszug — wahrscheinlich heute im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch — könnte manche Aufschlüsse und Hinweise zum Wort-Ton-Problem geben.

¹² Schuh a. a. O. (S. 24).

thal suchte nach einem neuen dramatischen Element, dem Mimus, und Strauss erkannte, er sei in *Salome* und *Elektra* bis an die äußersten Grenzen der Harmonik und psychologischen Polyphonie gegangen. Sein Wunsch, nun eine „Mozart-Oper“ zu schreiben, leitete die Kollaboration mit Hofmannsthal (1909–1929) ein. Bewußt lenkte der Dichter Straussens Schaffen von der tragisch-düster-heroischen Seite zur heiteren Goetheschen Sphäre hin. Seine Stoffe entnahm er der menschlichen Komödie (*Rosenkavalier*, *Arabella*), dem Märchenmythos (*Frau ohne Schatten*) und der in barocker Form parodierten griechischen Antike (*Ariadne auf Naxos*, *Ägyptische Helena*). Zwei künstlerische Ziele stehen in dieser Kollaboration einander gegenüber: Musik als letzte Überhöhung des Wortes (Hofmannsthal) und Musik als psychologische Vertiefung des Wortes im sinfonischen Orchester. Ihre Problematik lautet: können Dichtung und Musik zu einer völligen Einheit verschmelzen, ohne daß charakteristische Elemente geopfert werden müssen?

Der *Rosenkavalier* konnte in seiner Verknüpfung von Wagner- und Mozart-Elementen (*Meistersinger* und *Figaro*) die gewünschte Synthese noch nicht bringen. Zwar fing Strauss den feingeschliffenen Dialog meisterhaft in seinem Parlandostil ein, löste den gewichtigen Orchesterpart in beschwingte Walzerrhythmen auf und charakterisierte die Personen in Mozartscher Anmut und Klarheit (Marschallin, Oktavian, Sophie). Aber seine Vorliebe für derb-burleske Szenen (Ochs) störte die heiter-schwebende Linie des Ganzen; Dichtung und Musik erreichen nicht überall die Einheit, Längen des Libretts hemmen den musikalischen Fluß, der seinerseits wieder retardierend auf das dramatische Geschehen wirkt.

Diese von beiden Autoren erkannten Mängel suchte Hofmannsthal in der *Ariadne auf Naxos* zu beseitigen. Dieses Werk stellt in seiner bunten Mischung älterer und neuerer Stilelemente (opera seria, opera buffa, commedia dell'arte, Tanz und Pantomime — Straussens Melodik und Harmonik) den Prototyp der neuen Schaffensrichtung dar. Strauss gelangen in seiner Musik die feinsten Übergänge von „nüchternster Komödienprosa durch Ballett und commedia dell'arte zu den Höhen reinsten, wortloser Musik“. Die ursprüngliche Fassung, die das Molièresche Lustspiel *Le bourgeois gentil'homme* mit der *Ariadne*-Oper verband, erwies sich auf dem Theater nicht als glücklich. In seiner zweiten Version schuf der Dichter ein neues Vorspiel, „in dessen Mittelpunkt die von Musik unwitterte Gestalt des Komponisten steht“. Eine symbolische Figur, halb tragisch, halb komisch, in der die Antithese des ganzen Spiels jetzt verankert ist. Damit der neue Stil nicht reines „Secco“ bleibt, sind „witzige kleine Anlässe zur Arie geschaffen, die Findung der Melodie („Du Venussohn“) durchzieht die ganze Szene, auch die Andeutung eines Duettstücks ist darin (Zerbinetta-Komponist)“ (Brief Hofmannsthals vom 3. 6. 1913). — Ein solistisch besetztes Kammerorchester begleitet dieses zarte Spiel der Verwandlungen.

Das dritte gemeinsame Werk, *Die Frau ohne Schatten*, stellt die Synthese aller bisherigen Versuche dar. Der Märchenstoff rückt in seinem Kontrast „Mensch und Schicksalsmächte“ in die Nähe der *Zauberflöte* Mozarts. Seinen ungeheuren Symbolreichtum suchte Strauss zuerst instrumental in Musik zu übertragen: mit dem *Ariadne*-Orchester charakterisiert er das Geisterreich, während das große *Elektra*-Orchester das Geschehen im Menschenreich begleitet. In ähnlicher Art führt er die

Singstimmen: in der oberen Welt herrscht der heroische Sprechgesang (gelöster und fließender als bei Wagner), der Menschenwelt wird der Konversationsstil (*Rosenkavalier* und *Ariadne-Vorspiel*) vorbehalten. Melodram und Prosastellen sollen die Textverständlichkeit gewährleisten. Daß aber der dramatische Höhepunkt in Prosa gestaltet wird (um ihren Gatten zu retten, verzichtet die Kaiserin auf den Schatten, die künftigen Kinder), wertet Krüger als Grenze des Operntheaters: „Das Wort als Ethos- und Geiststräger geht nicht mehr völlig in Musik auf. Das geistig-hintergründige Märchenspiel ist nicht mehr das Spiel der Oper.“

Eine Krise der Kollaboration ist erreicht: Dichter und Komponist versuchen, jeder auf seine Art, das Problem zu lösen.

Mit seinem *Intermezzo* verwirklicht Strauss einen alten Wunsch, selbst erlebtes, gegenwärtiges Geschehen, unbeschwert von aller Symbolik, auf die Opernbühne zu bringen. Er charakterisiert die einfachen Alltagsmenschen im „bürgerlichen Dialog“, der leicht und flüssig im Parlandostil wiedergegeben wird. Das Orchester hat rein begleitende Funktion, nur in den „sinfonischen Zwischenspielen“ tritt es hervor und übernimmt die Rolle der „lyrischen Stellen“ (Vorrede zum *Intermezzo*). Eine Lösung war erreicht, allerdings durch scharfe Trennung der lyrischen und rezeptionistischen Teile der Oper auf Kosten des Dichterwortes. In diesem Sinne kritisierte Hofmannsthal das *Intermezzo* als Charaktergemälde, Sinfonie; das Theater aber verlange eine bühnenwirksame Handlung.

Schon nach der Beendigung der *Frau ohne Schatten* hatten beide Autoren das Gefühl, über ihrem Stoff zu schwer geworden zu sein.

Strauss verspricht, endgültig den Wagnerischen Musizierpanzer abzustreifen, und trachtet nach der unwagnerischen „Spiel-Gemüts- und Menschenoper“.

Dazu entwirft Hofmannsthal ein heiteres mythologisches Spiel: *Danae oder die Vernunfttheirat*¹³, das der jetzt erreichten Lebens- und Schaffensperiode Straussens entspreche. Dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung, an seine Stelle trat die *Ägyptische Helena*. Dichter und Komponist haben zu diesem Werke einen Kommentar gegeben. In seinem „Interview über die *Ägyptische Helena*“ sagt Strauss¹⁴ von seiner Musik, sie sei melodiös und biete daher für moderne Hörer keine Probleme. In ihrer edlen griechischen Haltung entspreche sie der Goetheschen Iphigenie. Hofmannsthal habe als erster den „dramatischen Konflikt des *Helena-Mythos*“ gestaltet.

Über diese Darstellung referierte Hofmannsthal in seinem „*Helena-Essay*“: Das eigentliche Problem dieses Mythos sei die Ehetragik: Menelas' abendländischem Wesen träte die morgenländische Erscheinung der Helena entgegen. Die Lösung des Konflikts Orient—Okzident stellt gleichzeitig die Frage nach der Schuld Helenas. Dieses Geschehen zu gestalten, bedient sich der Dichter der Ausdrucksmittel der Musik: „Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als das Wort“ ... (hier finden wir die französische Auffassung Rollands wieder) ... Nur die „musikalische Ausdruckskraft des Wortes“ kann die Gegenwart künstle-

¹³ erschienen in der Zeitschrift „CORONA“, 1933, Heft 1.

¹⁴ *Betrachtungen und Erinnerungen*, a. a. O. (S. 123/126).

risch wiedergeben, „denn, wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch — ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht, für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.“

Verwenden aber Dichter und Musiker die gleichen Ausdrucksmittel in ihrer Gestaltung, so setzt dies eine geistig-seelische Übereinstimmung voraus. Anfänglich hatte Hofmannsthal eine leichte, französische, operettenhafte Handlung geplant; über der Arbeit aber trat das heroische Moment immer stärker hervor. Strauss entsprach ihm mit den Ausdrucksmitteln des Musikdramas. Dadurch entstand eine Diskrepanz zwischen dem „melodiösen, leichten, ironischen ersten Akt“ und dem heroisch-tragischen Geschehen des zweiten Aufzuges. Einen Vorschlag des Dichters, durch Einführung einer heiteren Schlußpantomime (Poseidon-Aithra) die Traumsphäre des ersten Aktes zurückzugewinnen, lehnte Strauss ab.

Der Charakter des Werks schwankt zwischen Tragödie und Tragikomödie. Clemens Krauß hat in seiner neuen Fassung, der sogenannten Wiener *Ägyptischen Helena* hier Wandel geschaffen¹⁵.

Auch *Helena* brachte, ebenso wie *Intermezzo*, keine befriedigende Lösung des Wort-Ton-Problems. Selbst die vorgeschlagene „mythologische Opernrichtung“ fand vorläufig keine Folge.

Unter den vielen Librettiwünschen Straussens griff Hofmannsthal die Idee eines „zweiten Rosenkavaliers“ in der *Arabella* auf. Den Stoff entnahm er seiner Novelle *Lucidor. Figuren einer ungeschriebenen Komödie*. Unter der regen Mitarbeit Straussens wurde der ursprüngliche Grundgedanke völlig gewandelt: die Gestalt der kleinen, liebenswürdigen Intrigantin Lucidor (in der Oper: Zdenka) trat hinter ihrer älteren Schwester Arabella zurück. Diese sieht Hofmannsthal als „ein ganz reifes, wissendes, ihrer Kräfte und Gefahren bewußtes Mädchen, durchaus Herrin der Situation, also eigentlich soviel, wie eine ganz junge Frau.“

Strauss erschien der erste Entwurf nicht bühnenwirksam, er forderte daher ein scharfes Herausarbeiten des Konflikts Arabella—Mandryka. Hofmannsthal entsprach dieser Bitte, verlangte aber nun seinerseits eine leichte, charakterisierende, vom sinfonischen Orchester unbeschwerte Musik, wie sie Verdi im *Falstaff* geschaffen habe. Beide Autoren opferten diesem Werke einen Teil ihrer Eigenarten. In seinem Wechsel von „feingliedrigem Konversations- und expressivem Arioso-Stil“ (Schuh) erreichte dieses Werk eine Stilsynthese aus *Rosenkavalier*-, *Ariadne*- und *Intermezzo*-Erfahrungen.

Nach Hofmannsthals Tode vermittelte Anton Kippenberg eine Begegnung zwischen Stefan Zweig und Richard Strauss. Als Hauptaufgabe des Librettisten erkannte Zweig, die Dichtung aus dem Geiste der Musik — nicht nur mit ihren Ausdrucksmitteln zu gestalten. Als erstes gemeinsames Werk schlug er eine Pantomime vor, die in „universalischer und allgemeinverständlicher Form das Problem der Musik“

¹⁵ Vgl. Oskar von Pander: *Clemens Krauß in München*, a. a. O., und Josef Gregor: *Clemens Krauß. Seine musikalische Sendung* (Walter Krieg-Verlag, Wien / Zürich 1953).

darstellen sollte: „ein Werk, das alle Contraste der Kunst vom Tragischen bis zum Heiteren, vom Apollinischen bis zum Dionysischen“ umfassen sollte, worin Strauss das „Summum seiner Lebensaufgabe“ ziehen könne (Brief vom 3. 11. 1931). Strauss hatte größeres Interesse an einem heiteren Opernplan, zu dem Zweig in seinem Briefe vom 19. 12. 1932 interessante Hinweise gab: „Bei heroischer Stimmung ist völliges Durdkomponieren (wie bei Wagner) das Natürliche. Eine heitere Oper aber bedingt Entspannung, ein Ausruhen von Gesang und Orchesterbegleitung.“ An ihre Stelle soll ein leichtes Accompagnato treten, „immer nur ein paar Takte thematische Figurierung, und zwar von Instrumenten schärferer Art als das Clavecin Mozarts, etwa Flöte, Saxophon, Trommel, Pfeife, Violine, eine Art moderner Skandierung“, das Ganze nur ironisch gedacht, „als spielten Sie während der Rezitative mit der Musik“.

Den Stoff zu seinem Libretto entnahm Zweig der Komödie *Epicöene oder das schweigsame Weib* von Ben Jonson. Die Handlung verlegte er aus der Shakespeare-Zeit in das 18. Jahrhundert, als die italienische Oper das England Purcells eroberte. Geschickt verknüpfte er den geschichtlichen Vorgang mit der psychologischen Handlung: Der alte, allen Lärm hassende Sir Morosus ist der Prototyp der opernfeindlichen Engländer, während sein Neffe als Mitglied der Operntruppe den Siegeszug der italienischen Oper symbolisiert. Wie in früheren Werken, so hat Strauss der Person des Sir Morosus individuelle Züge verliehen.

Straussens Schöpferkraft findet in den Ensembles ihren stärksten Ausdruck. Einen besonderen Reiz bilden die „Zitate“ aus dem Fitzwilliam-Virginal-Book (2. Akt. 6. Szene), aus Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* und aus Legrenzis *Eteocle e Polinice* — meisterhaft hat Strauss diese fremden Melodien mit seinen eigenen verschmolzen. Der leicht fließende Dialog findet im Strauss'schen Parlando seine vollgültige Entsprechung. Sind auch in diesem Werke einige — textlich bedingte — Längen nicht zu verkennen, so hat der „Europäer“ Stefan Zweig hier die Rollandsche Forderung nach einer europäischen Oper erfüllt.

Noch während seiner Kollaboration mit Strauss wies Zweig — aus politischen Gründen — auf den Wiener Theaterwissenschaftler und Dichter Josef Gregor als Nachfolger hin. In der ersten Zeit noch von Zweig beraten — *Friedenstag* und *Prima le parole, dopo la musica* gehen auf Zweigs Anregungen zurück —, versuchte Gregor, die „tragische Linie“ in Straussens Schaffen mit dem „*Semiramis-Mythos*“ weiterzuführen. Nach anfänglichem Interesse lehnte Strauss diesen heroischen Stoff endgültig ab. Immer mehr übernimmt er die geistige Führung in dieser letzten Kollaboration. Die Musik gewinnt die Vorherrschaft, die Dichtung hat, auf knappstem Raume, in einem nüchternen Prosadialog der Musik die Entfaltungsmöglichkeiten zu geben. Nur langsam konnte sich Gregor in seiner „*auditiv-visuellen Schau*“¹⁶ auf Straussens oft diktatorische Forderungen umstellen. Daher zog Strauss seinen Freund, den erfahrenen Musiker und Bühnenfachmann Clemens Krauß, als Berater hinzu.

Das Wort-Ton-Problem bildet den eigentlichen Inhalt des Briefwechsels Strauss—Gregor. Für die Librettogestaltung fordert Strauss gleichmäßigen Versbau, Ver-

¹⁶ E. Mueller von Asow: *Josef Gregor in seinen Beziehungen zu Richard Strauss* (Das Antiquariat, Walter Krieg-Verlag, Wien 1953).

meidung aller weiblichen Endsilben und Füllwörter, einen klaren Prosa-Text, ohne klingende Verse und poetische Ausschmückungen. Auch auf Stoffwahl und -gestaltung nahm er weitgehend Einfluß: im *Friedenstag* löst die Musik die dramatische Spannung durch die von fern tönende Glocke, in die der Jubelhymnus einstimmt.

Zur Gestaltung des Daphne-Mythos fordert Strauss — im Gegensatz zu Gregor — eine echte Tragödie mit dem Schuldmotiv des Gottes: Apollo überwindet in sich das dionysische Element und erfleht von Zeus als Sühne die Verwandlung der Daphne in den Lorbeer. Dieses „Wunder der Verwandlung“ vollzieht sich „nur mit Orchester allein! Höchstens, daß Daphne während der Verwandlung noch einige Worte spricht, die dann in ein Stammeln übergehen und wortlose Musik.“ (Brief an Gregor vom 12. 5. 1937)

Für das Libretto der *Danae* übernahm Gregor Hofmannsthals Entwurf und führte nur die Person des Jupiter neu ein. Nach längerem Sträuben willigte Strauss ein, wenn der „gute Jupiter entwotanisiert würde“ und das ganze Werk eine „heitere griechische Götterdämmerung“ — fern von Wagner — darstelle. Wie in der Daphne sind auch hier die Höhepunkte dem Orchester anvertraut: der Goldregen, die Verwandlung des Gemaches in Gold durch Jupiter-Midas, Danae nach Jupiters Abschied.

3. Die Synthese von Dichtung und Musik — Wort und Ton.

In *Capriccio* gibt Strauss die Quintessenz seines gesamten Opernschaffens; alle ihn interessierenden Fragen werden erörtert: das Verhältnis von Dichtung und Musik — Wort und Ton; Probleme der Stoffwahl; mythologisch, historisch, gegenwartsnah; Gattungsfragen: Tragödie, Komödie; Probleme der Operaufführung und Publikumskritik — das Ganze als ein Sketch gedacht. Sein Briefwechsel mit Gregor zeigt die Schwierigkeiten, aus diesen Motiven eine Opernhandlung zu gestalten.

In seinem Briefe vom 12. 5. 1939 fordert Strauss eine Paraphrase über das Thema „Musik und Wort“ und gibt dazu eine Reihe Anregungen: In vier Thesen faßt er die Grenzfälle des Problems zusammen: „Erst die Worte, dann die Musik“ (Wagner) — „Erst die Musik, dann die Worte“ (Verdi) — „Nur Musik, keine Worte“ (Mozart) — „Nur Worte, keine Musik“ (Goethe). Dazu eine Anzahl Varianten: auch in der Vokalkomposition kann Musik ohne Worte die seelische Situation vollkommen ausdrücken: (*Tristan-Duett*, 2. Akt: „O sink hernieder . . .“), aber von der Stelle „*Lausch, Geliebter*“ ab ist Musik ohne Worte unverständlich. In der italienischen Oper bezaubern nur die Töne das Ohr, auf die Dauer aber ist eine Oper ohne Textverständlichkeit unmöglich. Diesen theoretischen Antinomien entsprechen in der Darstellung die Gegensätze von Dichter und Komponist, Kapellmeister und Regisseur. Zur Ausführung des Librettos verlangt Strauss: Gesänge und Dialoge in natürlicher Prosa, dazu Secco-Rezitative wie im „*Ariadne-Vorspiel*“. Gregor möge nun versuchen, aus diesen Anregungen eine Handlung, würdig eines Scribe, Sardou, Beaumarchais und Hofmannsthal zu schaffen, die in der Zeit vom Abschluß der klassischen Oper bis zu Webers *Freischütz* spiele. Gregors ersten Plan, die Handlung in die Zeit der Ankunft des jungen Goethe in Weimar zu verlegen — (Brief vom 9. 7. 1939) —, lehnt Strauss energisch ab; er fordert eine nüchterne Herausarbeitung aller theoretischen Fragen, mit denen die „*Herzensangelegenhei-*

ten“ der handelnden Personen verknüpft werden sollen: Wort und Ton entsprechen dem Verhältnis von Dichter und Musiker zur Gräfin, ihre Eifersucht symbolisiert die Vorherrschaft des Textes oder der Musik. Am 7. 10. 1939 taucht der Gedanke auf, die neue Oper als Vorspiel zur *Daphne* oder zum *Friedenstag* zu benutzen: „*Unser de Casti muß für 1932 (nach Mozart, Wagner, Puccini, Lehar) das werden, was Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ für 1832 (nach Shakespeare, Lessing, Schiller, Kotzebue, Iffland) war.*“

Gregors immer wieder gestellte Forderung nach echter Handlung, ohne die das Ganze nur Situation bleibe (Brief vom 10. 10. 1939), erinnert an die Problematik des *Intermezzo*, wo auch das musiktheoretische Problem „Wort oder Ton“ das eigentliche Opernproblem „Dichtung oder Musik“ zurückdrängt. Strauss will nun die Handlung in das Paris der Zeit Diderots und Rousseaus verlegen, die Unentschiedenheit zwischen Wort und Ton müsse psychologisch in die Handlung eingliedert werden, jedoch so, daß die letzte Frage: Wort oder Ton, Dichter oder Musiker offen bleibe.

Am 28. 10. 1939 entschließt sich Strauss, das Libretto mit Hilfe von Clemens Krauß selbst zu schreiben. Krauß bekannte: „*Ich hielt mir vor Augen, daß das wesentlichste Merkmal eines guten Librettisten sein müsse, daß er versuche, in die Gedankengänge des Komponisten so einzudringen und sie sich so zu eigen machen, als würde er selbst komponieren*“ (Kende), eine Forderung, die keiner der früheren Librettisten hätte erfüllen können. In regem mündlichem und schriftlichem Verkehr gehen nun die Vorschläge hin und her: das Ganze soll eine theatralische Fuge werden, das Ensemble-Finale à la Figaro 2. Akt, „*bei dem die italienischen Duet-tisten quasi den Cantus firmus bilden, zu dem die übrigen, streitenden oder flirtenden Paare mit der führenden Oberstimme der Gräfin den Kontrapunkt bilden sollen*“ (Schuh). Dazu gibt Krauß am 22. 11. 1939 einen musikgeschichtlichen Überblick: im Mittelpunkt des Geschehens steht der Gegensatz: opera seria des bel canto — musikalische oder heroische Tragödie Glucks. Die zu dieser Zeit noch gebräuchlichen „*opera buffa, opéra comique, Vaudeville, Ballettoyer*“ können — als Zugeständnis des Theaterdirektors — ruhig „*etwas minderwertig*“ behandelt werden. Die Hauptschwierigkeit war, das große Ensemble und Streitfinale (Mittelpunkt der theoretischen Auseinandersetzungen) so in die Handlung einzugliedern, daß die Textverständlichkeit gewahrt blieb. — Strauss regte weiter an, der Dichter müsse Oper und Musikdrama ablehnen, da in beiden weder Wort noch Musik richtig zur Geltung käme. Der Musiker habe bisher noch keine Oper geschrieben; Glucks „*einmaliges Iphigenie-Kunstwerk*“ sei nicht nachzuahmen. Erst die Liebe zur Komtesse bestimmt ihn, mit dem *Daphne*-Stoff einen Opernversuch zu wagen. Der Direktor nimmt (gegen Wagner und gegen Brahms) den Standpunkt des Theaters (Strauss) ein, dem jedes Genre erlaubt scheint und willkommen ist, wenn es nur mit künstlerischer Vollendung vorgetragen wird (Jürgen Völckers).

Nachdem Strauss im Juli 1940 mit der Komposition begonnen hat, bekennt er zu Krauß: „*Vorerst bemühe ich mich, meiner schlimmen Neigung zu allzuviel charakteristischem Detail . . . nicht zu stark die Zügel schießen zu lassen, sondern bei einem flüssig begleitenden Orchester ein gut pointiertes Deklamieren des Sängers nicht durch Sinfonie im Orchester zu behindern.*“

Als endgültiger Titel wurde auf Krauß' Rat *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik* gewählt. Als Grundidee des Werkes bezeichnete Krauß die „*Verwandlung oder Metarmorphose der Künste*“. Im Sonett wird sie erreicht, an dem Dichter wie Komponist gemeinsamen Anteil haben. Die schon im „*Ariadne-Vorspiel*“ vorbereitete Form wird nun ganz auf Musik ausgerichtet. Die Personen haben Symbolcharakter: Dichter (Poesie) – Komponist (Musik) – Theaterdirektor (Theater als Hüter der Tradition und Wegbereiter der neuen Kunst) – Schauspielerin (Vertreterin der Bühne) – Graf (Vertreter des kritischen Geistes) – Gräfin (Muse): „*Sie ist die treibende Kraft des Stückes, die als ‚Muse‘ schließlich die Entstehung der Oper ist, weil sie beide Künste an ihre Person heranzieht.*“ – In der Diskussionsfuge über Wort und Ton werden die verschiedensten Argumente aufgegriffen: in der Oper behindern Wort und Ton einander; das oft zu laut spielende Orchester benachteiligt die Sänger, während in der altitalienischen Oper Wort und Ton beziehungslos nebeneinanderstehen. Die Musik verwirrt die klaren Gedanken der Dichtung, dieser aber ist die letzte seelische Aussage versagt. – Diese Fragen sollen von der Gräfin entschieden werden. Allein geblieben, singt sie noch einmal zur Harfe das Sonett und bekennt: „*Vergebliches Mühen, die beiden zu trennen, in eins verschmolzen sind Wort und Töne. Zu einem Neuen verbunden, Geheimnis der Stunde, eine Kunst durch die andre erlöst*“ (Kende).

Um diese Wirkung auch in der Opernaufführung zu erreichen, fordert Strauss „*Werkgetreue Interpretation*“ und „*Kongeniale Improvisation*“. Kapellmeister, Sänger, Regisseur und Bühnenbildner haben die erste Forderung durch peinlich genaue Beachtung aller Vorschriften des Komponisten zu erfüllen. Unter der zweiten Forderung versteht Strauss, die sinngemäße Deutung der Partitur an Bühnen, deren Verhältnisse nicht den ursprünglichen Intentionen des Komponisten entsprechen. Er selbst hat als junger Hofkapellmeister in Weimar dazu ein Beispiel gegeben: Bei der Einstudierung des *Tristan* erkannte er, daß Wagners für Bayreuther Bühnenverhältnisse eingerichtete Partitur unmöglich an der kleineren Weimarer Bühne die gleiche Wirkung erzielen könne. Darum schuf er einen „*Tristan im Klavierauszug*“, durch sorgfältige Ausarbeitung aller Details, Verzicht auf jede Massenwirkung und Reduzierung des Orchesterparts, bis dieser „*etwas Intimes wie Kammermusik erreichte... und in dieser Reizlosigkeit einen ganz eigenen Reiz erhielt*“ (Brief an Cosima Wagner¹⁷).

Ausführliche Vorschriften über die Aufführungen seiner Opern gibt Strauss in den Vorreden zu *Intermezzo* und *Capriccio*.

Wenn die Opernbesucher nicht jedes Wort verstehen, „*so ist mit Sicherheit der Schluß zu ziehen, daß der Orchesterpart nicht in der von mir vorgeschriebenen Weise wiedergegeben wurde*“. Der deutsche Komponist hat in bezug auf Textverständlichkeit überhaupt einen schweren Stand: „*Orchesterpolyphonie, und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzuwohl ergehe.*“ Wagner hatte dieses Problem durch den Wechsel von Rezitativ und

¹⁷ zitiert aus Franz Trenner: „*Richard Strauss, Dokumente seines Lebens und Schaffens*“ (C. H. Beck, München 1954) (S. 59/60).

Kantilene gelöst, „*der dunkle Samtteppich seines begleitenden Streichquintetts*“ schafft den Ausgleich zwischen den Sängern und dem sinfonischen Orchester. Straußens „*viel in hoher Lage spielendes Orchester*“, das häufige Hervortreten solistischer Instrumente bedeuten eine Gefahr für den Sänger, der dieser nur durch „*mezza-voce-Singen*“ und genaue Artikulation begegnen kann. Der Kapellmeister muß die Sänger stützen und auf gedämpftes Spiel der Blech- und Holzbläser achten, da diese „*den eigentlichen Sängermord vollziehen*“. Textverständlichkeit wird durch bewußtes Erfassen und Ausführen aller Übergänge von Prosa zum Secco-Rezitativ über das *recitativo accompagnato* bis zu den lyrischen Stellen erreicht. — Einen idealen Leiter seiner Opern fand Strauss in Clemens Krauß. Als der greise Meister sich in einem Briefe in bezug auf Textverständlichkeit selbst kritisierte, antwortete ihm Krauß am 24. 3. 1942: „*Ihre Selbstkritik ist rührend, aber durchaus nicht am Platz. Glauben Sie mir, wenn eine Ihrer Partituren, was die Führung der Singstimmen anbelangt, unklar zu Ihren Ohren dringt, so ist nur die Ausführung schuld. Zum Teil die Sänger, die keine Anweisungen darüber bekommen haben, was ein Strauss'sches Parlando ist; aber in der Hauptsache die Kapellmeister, die aus Mangel an Schlagtechnik und meistens auch deshalb, weil sie musikalisch nicht über der Sache stehen, aus Ihren Opern Symphonien machen*“¹⁸.

Ist nun die Frage: „*Prima le parole — prima la musica*“ wirklich ungelöst geblieben? Willi Schuh gibt eine Deutung aus dem Altersschaffen des Meisters¹⁹:

„*Die rechte Antwort darauf ist uns der Achtzigjährige doch nicht schuldig geblieben: auf den Notenblättern, die für den Nachlaß bestimmt . . ., sich Tag um Tag auf seinem Schreibtisch häufen, wachsen keine Opern mehr heran, wohl aber Instrumentalwerke — ‚Handwerksübungen‘ nennt sie der auf Größeres zurückblickende Meister — Werke, die einen Bogen zurückzuschlagen scheinen zu seinen Anfängen vor sechzig und mehr Jahren.*“ Es ist natürlich völlig abwegig, hierin ein Resignieren des alternden Meisters erblicken zu wollen. Andererseits ist der Gedanke einer „Rückentwicklung zum Instrumentalkomponisten“ nicht ganz von der Hand zu weisen. Selbst auf der Höhe seines Operschaffens galt Straußens eigentliche Liebe dem Orchester. Er ging darin sogar so weit, den hochliegenden Orchesterraum der alten Opernhäuser dem verdeckten Orchester Bayreuths vorzuziehen, damit ihm keine musikalische Feinheit entginge. Denken wir an die entscheidende Rolle, die das Orchester in seinen Opern spielt, an die „reinen Instrumentalsätze“ im *Capriccio*, so sind auch die letzten Instrumentalwerke organisch aus seinem Schaffen hervorgegangen.

Diese von 1941 bis 1947 entstandenen Werke lassen sich in zwei Kategorien gliedern: a) sinfonisch-solistische Kompositionen, meist in kammermusikalischer Besetzung, b) Konzertbearbeitungen eigener Opern. Zur ersten Kategorie gehören:

1. *Divertimento für kleines Orchester nach Klavierstücken von F. Couperin. op. 86 (1941)*
2. *Zweites Konzert für Horn und Orchester in Es-dur, op. 87 (1942)*
3. *Erste Sonatine für 16 Blasinstrumente in F-dur. (Aus der Werkstatt eines Invaliden) (1943)*

¹⁸ Oskar von Pander, a. a. O.

¹⁹ W. Schuh: *Richard Strauss der Achtzigjährige* in *Über Opern von Richard Strauss* (a. a. O.).

4. *Festmusik für den Trompeterchor der Stadt Wien* (1943)
5. *Metamorphosen (Studie für 23 Solostreicher in Es-dur)* (1945)
6. *Zweite Sonatine für 16 Blasinstrumente in Es-dur (Sinfonie für Bläser)*
(*Fröhliche Werkstatt: Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens*) (1945)
7. *Konzert für Oboe und kleines Orchester* (1946)
8. *Duett-Concertino für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe* (1947)
9. „*München*“ (*Gelegenheitswalzer für Orchester*) (1945)

Der intime Kammermusikcharakter der meisten dieser Kompositionen führt die in *Ariadne* begonnene und in *Capriccio* vollendete Richtung weiter. Eigenes Erleben — (*Aus der Werkstatt eines Invaliden, Fröhliche Werkstatt* mit dem Bekenntnis zu Mozart — die wehmütige Erinnerung im *Gelegenheitswalzer „München“* an die einst so schöne Vaterstadt) — ist eng mit der Freude an feinsten musikalischer Farbgebung verbunden: Paralipomena zum Testament *Capriccio*.

Welche Bedeutung aber haben die fünf Opernbearbeitungen?

1. *Der Rosenkavalier. Erste Walzerfolge (1. und 2. Akt) Freie symphonische Fassung in Form eines Walzer-Impromptus mit dem Anfang der Oper und neuem Schluß.* (1944)
2. *Der Rosenkavalier. (Suite für Orchester)* (1945)
3. *Die Frau ohne Schatten. (Fantasie für Orchester)* (1946)
4. *Capriccio. Suite für Cembalo. (Konzertfassung)* (1946)
5. *Josefslegende. Sinfonisches Fragment für Orchester.* (1946)

Wollte Strauss — wie in der Suite *Der Bürger als Edelmann* — diese Werke vor völligem Vergessen bewahren? Das träfe doch höchstens für die *Josefslegende* zu; denn *Rosenkavalier*, *Frau ohne Schatten* und *Capriccio* waren und sind Bühnenwirksame Werke. Für die zweite Annahme, Strauss befürchtete, seine Opern würden im zerstörten Deutschland lange Zeit nicht erklingen, vermag die getroffene Auswahl nicht zu überzeugen. Wir versuchen, eine Deutung aus dem „*Capriccio-Testament*“ zu gewinnen: in seinem Streben nach immer größerer Klarheit und Einfachheit sucht Strauss die unmittelbare musikalisch-seelische Aussage, die das komplizierte Gebilde der Oper nicht zu geben vermag. Darum löst er seine Opernmusik aus der Verbindung mit dem Wort. Damit verschwindet die Problematik seines Schaffens: „*Prima le parole, dopo la musica.*“ Denn das begriffliche Denken der Sprache ist zeitgebunden; zeitlos aber bleibt die „ewige Sprache der Musik“; ihr gilt sein letztes Bekenntnis: „*Prima la musica!*“