

Zum „musikalischen Testament“ von Richard Strauss

Strauss hat zwei völlig verschiedene Dokumente sein „*musikalisches Testament*“ genannt:

1. ein Papier mit Vorschlägen zur Sanierung des deutschen Opernbetriebs,
2. ein musikdramatisches Bühnenwerk.

Ihre Untersuchung erbringt den Nachweis, daß beide der Verbindlichkeit entbehren, die ein Testament per definitionem hat: es ist eine Art Offenbarungsschrift, die über den Tod des Erblassers hinaus sinnhafte Gültigkeit besitzt. Der Wert eines „künstlerischen Vermächtnisses“ ist ein ideeller; sein „Erbgut“ transferiert eine kulturpädagogische Verpflichtung: es muß von innerer Wahrhaftigkeit erfüllt sein. Angesichts dieser Grundforderung verdiente eigentlich ein ganz anderes Strauss-Dokument die Bezeichnung „musikalisches Testament“, doch hat es der Komponist nur als „Handgelenksübung seines Nachlasses“ bewertet¹. Folglich stellt sich die zentrale Frage, welches denn der wirkliche „letzte Wille“ des Komponisten sei. Ich persönlich entscheide gegen die Meinung des Komponisten; dies gebieten meines Erachtens Fairness und Gerechtigkeit gegenüber Persönlichkeit und Werk.

Zu beiden Testamenten, die Strauss als solche ausgewiesen hat:

ad 1)

Als theoretisches „Vermächtnis“ gilt ein Schreiben vom 27. April 1945, das Strauss an Karl Böhm, seinen Nachfolger an der Wiener Staatsoper, geschickt hat, und das er für so wichtig erachtete, daß er mit gleicher Post „Abschriften“ an weitere Adressaten gehen ließ. Die in diesem Brief entwickelten Sanierungsvorschläge basieren auf eigenen Studien früherer Jahre, von denen drei unsere besondere Beachtung verdienen:

- erstens die „Erwägungen zum Opernspielplan“ aus dem Jahre 1922, in denen Strauss seine eigenen künstlerischen Pläne an der Wiener Oper zu formulieren sucht²: Nur die „Aufstellung eines wirklich vorbildlichen klassischen Repertoires“, so schreibt er, garantiere „die äußerste Steigerung der Qualität der gebotenen Darstellungen“. Für Novitäten solle es eine Art „Probierbühne“ geben, wozu sich am besten ein Haus wie die Wiener Volksoper eigne.
- zweitens eine Art Musterspielplan aus dem Jahre 1935: Als Präsident der Reichsmusikkammer sieht sich Strauss erneut mit dieser Problematik konfrontiert, und so entwirft er 1935 einen Musterspielplan für deutsche Opernbühnen,

welcher als Ausgangspunkt seines „*Künstlerischen Vermächtnisses*“ von 1945 gelten kann. Er richtet ihn an den Regisseur Bruno von Niessen, der ab '35 Opernreferent der Reichstheaterkammer in Berlin ist³. Bei diesem Typoskript mit geringen handschriftlichen Ergänzungen handelt es sich um eine alphabetische Auflistung deutscher und „ausländischer“ Opernkomponisten, deren Werke zwei Rubriken zugeordnet werden: erstens: „im Repertoire“ und zweitens „wieder aufführungswert“. Dabei verwundert die Akzeptanz von Werken wie Flotows „*Martha*“ und Kienzls „*Evangelimann*“; doch dürften dafür weniger künstlerisch-ästhetische als vielmehr soziologisch-pragmatische Gründe ausschlaggebend gewesen sein⁴. Dennoch erstaunt, daß er bei der Nennung seiner eigenen Werke „*Feuersnot*“, „*Intermezzo*“ und „*Schlagobers*“ als repertoirewürdig empfindet, „*Elektra*“ hingegen unerwähnt läßt, daß bei Wagner wohl dessen „*Novize von Palermo*“, nicht aber der „*Parsifal*“ aufgeführt wird⁵, bei Mozart wohl „*Bastien und Bastienne*“, nicht aber „*La clemenza di Tito*“. Dann fehlen alle Vertreter der „Entarteten Kunst“ wie Berg („*Wozzeck*“), Křenek („*Jonny . . .*“), Weill („*Mahagonny*“, „*Dreigroschenoper*“), Hindemith („*Cardillac*“); auch Orffs „*Mond*“ und „*Kluge*“.

Bei den ausländischen Komponisten vermißt man Monteverdi („*Orfeo*“, „*Poppea*“), Cimarosa („*Matrimonio segreto*“), Saint-Saëns („*Samson und Dalila*“), Strawinsky („*Oedipus Rex*“), Bartók („*Blaubart*“), Janáček („*Jenufa*“, „*Makropulos*“, „*Das listige Füchlein*“), Prokofjew („*Liebe zu den drei Orangen*“), Offenbach (falls man ihn zu den „Ausländern“ rechnet). Bei Verdi fehlen sein „*Nabucco*“ und „*Don Carlos*“. Unter der Rubrik „nicht aufführbar“ findet man eine Erklärung, warum letztgenannte Oper unerwähnt bleibt: sie zählt als Literaturoper zu jenen „Verstümmelungen klassischer Dramen“, die wie Verdis „*Macbeth*“, „*Luise Miller*“ und „*Die Räuber*“ abzulehnen sind⁶. Daß diese Verdi-Opern undifferenziert neben Gounods „*Margarethe*“, Thomas' „*Mignon*“ und „*Hamlet*“, Rossinis „*Tell*“ genannt werden, ist als weitere Diskriminierung zu betrachten.

Ein wenig später sendet Strauss an denselben Adressaten eine nach Ländern des Reiches geordnete, als „vertraulich“ deklarierte Aufstellung zentraler Spielorte mit „Abstechern“ bei gleichzeitiger Bewertung der einzelnen Intendanten: der Kölner sei „anständig, willig, brav“, der Frankfurter „schlimm“, der Breslauer „stolz und schön“, der Nürnberger „säuft weiter“, der Mainzer „schreit immer und nur vor sich hin“, der Rostocker „na ja“ usw.

- drittens ein Skript „Über Wesen und Bedeutung der Oper“ (1943):

Dieses 15seitige Manuskript bildet möglicherweise eine weitere Vorstudie des Böhm-Papiers; Strauss hat es am 6. 11. 1943 an Walter Thomas geschickt, den Generalreferenten der Staatstheater in Wien, der ab Dezember — also Wochen später — zum Kulturreferenten in Berlin avanciert war. Das Typoskript liegt in

der Handschriftenabteilung der Münchner Stadtbibliothek⁷. Die rechtlichen Entscheidungen zur Einsichtnahme fallen in die Kompetenz des Richard-Strauss-Institutes, das sich sowohl in dieser wie auch der nachfolgenden Angelegenheit alles andere als kooperativ gezeigt hat.

Zum Brief vom 27. April 1945:

Die Bayerische Staatsbibliothek hat mit dem Ankauf des Moldenhauer-Nachlasses eine Abschrift des maschinengeschriebenen Briefes an Karl Böhm von 1945 erworben, dem Strauss handschriftliche Ergänzungen beigelegt hat (das Original ist im Besitz des Sohnes Karl-Heinz Böhm).⁸ Äußere Veranlassung für die Abfassung des Strauss'schen „Vermächtnisses“ ist der Bombenangriff auf Wien. Für den Wiederaufbau will Strauss „so eine Art Testament: [sein] künstlerisches Vermächtnis wenigstens schriftlich geben, [um Böhm] bei [seiner] großen bevorstehenden Kulturarbeit in persona zu unterstützen . . .“ Er bezieht sich auf sein „schon vor einiger Zeit niedergeschriebenes Memorandum über die Bedeutung der Oper und ihre von [ihm] erhoffte Zukunft“⁹, das er „im Lapidarstyl“ zusammenfaßt: Von Bach sei „die deutsche Musik erschaffen“, von Mozart die Melodie als „Offenbarung der von allen Philosophen gesuchten menschlichen Seele“¹⁰, von Haydn, Weber, Berlioz und Wagner die Sprache des Orchesters¹¹. Das Resümee seien „höchste Kunstleistungen des Menschengenies“ im Musikdrama. Daß eine solche (eingedeutschte) Operngeschichtsschreibung schlichtweg falsch ist, sei nur am Rande erwähnt. Bach ist nun einmal kein Vorbereiter des Musikdramas; sein „stile retórico“ der ars poetica widerspricht diametral dem „stile nuovo“ der italienischen Monodisten (dieser Stil wird auch „stile rappresentativo“ oder „stile oratorio“ genannt), dem die Oper ihre Entwicklung verdankt. Auch Mozart ist diesem Stil verpflichtet. . .¹² — Doch der Opernbetrieb, so fährt Richard Strauss fort, „[entspreche] nicht de[n] Forderungen, die ihre kulturelle Bedeutung zu stellen berechtigt ist“. Grundsätzlich sei in allen größeren Städten eine zusätzliche „Spieloper“¹³ neben dem Großen Haus einzurichten, damit dieses — vergleichbar der Pinakothek, dem Prado oder dem Louvre — als eine Art „Opernmuseum“ fungieren könne.

Angesichts der in meinem Einführungsreferat entwickelten These, daß Kultur keine Sachkultur, sondern Leben darstelle, ist die Idee einer musealen Konservierung von Opern kaum nachvollziehbar: sie wäre der Todesstoß für die sowieso schon totgesagte Oper¹⁴.

Auch im folgenden erweist sich dieses Papier als trauriges Produkt der kulturpolitischen Tendenzen des Nationalsozialismus. Der „neue“ Musterspielplan unterscheidet sich von dem der 30er Jahre (siehe oben S. 94f.) eigentlich nur durch die neue Einteilung in „museumswürdige“ und eben weniger bedeutende Opern. Das Befremden verstärkt sich angesichts der Tatsache, daß Strauss bei Auflistung seiner

Werke den 1936 komponierten „Friedenstag“ zur Gruppe der Klassiker zählt. Dabei konnte — so Hans Mayer) dieses „Machwerk“ mit seinem „schrecklich gezimmerten Libretto“ bei seiner Wiederaufnahme in München im Jahre 1988 nur als „negative Offenbarung“ empfunden werden¹⁵.

Hier seine Liste der „museumswürdigen“ Opern:

- Gluck: „Orpheus“, „Alceste“, „Armida“, die beiden „Iphigenien“ in seiner und R. Wagners Bearbeitung.
- Mozart: „Idomeneo“ (in Bearbeitung von Wallerstein R. Strauss), „Figaro“, „Don Juan“, „Così fan tutte“, „Zauberflöte“
- Beethoven: „Fidelio“
- Weber: „Freischütz“, „Euryanthe“, „Oberon“
- Berlioz: „Benvenuto Cellini“, „Trojaner“
- Bizet: „Carmen“
- Verdi: „Aida“, „Simone Boccanegra“, „Falstaff“
- Strauss: „Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“, „Frau ohne Schatten“, „Friedenstag“, „Daphne“, „Ägyptische Helena“, „Liebe der Danae“, „Josephs Legende“
- Wagner: „Rienzi“ (ungestrichen) bis „Götterdämmerung“.

Der zweiten Opernkategorie werden alle anderen Werke zugewiesen, die schon 1935 genannt wurden. Als Neuaufnahmen erscheinen:

- Cimarosa: „Heimliche Ehe“ („Il matrimonio segreto“)
 - Korngold: „Der Ring des Polykrates“
 - Kreutzer: „Nachtlager von Granada“
 - Offenbachs Operetten „Die schöne Helena“ und „Orpheus in der Unterwelt“, nicht jedoch seine Oper „Hoffmanns Erzählungen“ (!!)
 - Schubert: „Der häusliche Krieg“
 - bei Strauss: „Guntram“ und (der erst 1941 komponierte Einakter) „Capriccio“
 - Bei Verdi empfiehlt er „eine Art Potpourri“ von einzelnen „genialen Partien“ aus „Macbeth“, „Luisa Miller“, und „Sizilianische Vesper“. Richard Strauss wörtlich: „„Othello“ verurteile ich im Ganzen, wie alle zu Operntexten verunstalteten Libretti nach klassischen Dramen, wie z.B. Gounods ‚Margarethe‘, Rossinis ‚Tell‘, Verdis ‚Don Carlos‘! Sie gehören nicht auf die deutsche Bühne.“
- Man beachte: Es fehlen noch immer die „Entarteten“ (s. o.), des weiteren die nach 1935 zur Aufführung gelangten Werke von Honegger („Jeanne d'Arc“), Menotti u. a., nicht einmal Hindemiths „Mathis der Maler“ entgeht dem Bannstrahl der Ächtung; und das nur wenige Tage vor dem (absehbaren) Zusammenbruch des drit-

ten Reiches! Alles in allem handelt es sich also um ein Dokument, das es nicht wert ist, faksimiliert zu werden.

Nachspiel:

Die „Gestaltung des klassischen Spielplans unter Heranziehung seiner langjährigen Erfahrungen“ beschäftigte Strauss auch noch nach der NS-Zeit. Aber er revidierte ihn nicht. Rudolf Hartmann, der Freund seiner letzten Jahre, hat Richard Strauss wenige Tage vor seinem Tod besucht. Aus der Aufzeichnung des Gesprächs wird deutlich¹⁶:

Strauss „ist traurig über die vielen zerstörten Bühnenhäuser, spricht vom begonnenen inneren und äußeren Wiederaufbau und gerät mehr und mehr in ein eifervolles Planen. Diesen und jenen möchte er gern an geeigneter Stelle wirken sehen, überprüft die Möglichkeiten der noch vorhandenen großen Operninstitute und meint abschließend lächelnd: ‚Da hätten wir ja die Welt ganz gut verteilt — unsere Welt‘.“

So war die Motivation zur Abfassung der vorgenannten „Musterspielpläne“ eben dieses Verteilen-Wollen von Welt, s e i n e r (spätromantischen) Opernwelt.

ad 2)

Als musikdramatisches Vermächtnis gilt der Einakter „*Capriccio*“; er thematisiert die Wechselbeziehung von Wort und Musik. Aufgrund seiner — die Opernhandlung bestimmenden — Diskussionen über das Wesen der Oper einigt man sich auf den von Clemens Krauss vorgeschlagenen Untertitel: „Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug“¹⁷. Strauss' Briefwechsel mit seinen Textdichtern Stefan Zweig, Joseph Gregor und Clemens Krauss wirft Licht auf Genese, Problematik und Intention der Oper; eine Zusammenfassung bieten William Mann¹⁸ und Willi Schuh¹⁹; eine nahezu vollständige Dokumentation präsentiert Kurt Wilhelm: „Fürs Wort brauch ich Hilfe. Die Geburt der Oper *Capriccio*“ (1988). Darum seien an dieser Stelle nur wenige Daten repliziert:

- erste Beschäftigung während der Vorbereitungsarbeiten für die Premiere von „*Arabella*“ unter dem Dirigenten Clemens Krauss im Jahre 1933;
- Hinweis Stefan Zweigs²⁰ auf das Libretto Giovanni Battista de Castis für die Salieri-Oper „*Prima la musica e poi* [und nicht, wie bei Strauss zu lesen „dopo“] *le parole*“, die mit Mozarts Singspiel „*Der Schauspieldirektor*“ am 7. 2. 1786 in Wien zur Aufführung gelangte (der Inhalt beider Einakter befaßte sich mit theoretischen Fragen zur Entstehung der Oper);
- Zweig, der das „Scenario“ entwirft (s. Brief vom 23. 10. 34 aus London), bricht 1934 aus politischen Gründen die Beziehung zu Strauss ab und schlägt seinen

Freund, den Theaterwissenschaftler Joseph Gregor zur Mitarbeit vor;

- Wiederaufnahme des Projekts am 23. 3. 1939. Strauss schreibt an Gregor: „Erst die Worte, dann die Musik. Der Titel ist ausgezeichnet . . .“ (Man beachte die Umstellung: „Erst die W o r t e“ . . .!)
- Für Strauss hat Gregor „nur noch zu viel ‚Poesie‘ im Leibe!“²¹ Er verstehe seine Intention nicht: „keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei —: Verstandestheater, Kopfgrütze, trockenen Witz!“ „Ich mag eigentlich keine ‚Oper‘ mehr schreiben, sondern möchte mit dem de Casti so etwas ganz Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung [. . .], eine theatralische Fuge [. . .] schreiben!“ Mit diesem Schreiben an den praktisch und musikhistorisch gleichermaßen bewanderten Clemens Krauss beginnt die intensive Kollaboration, die Krauss letztendlich zum Librettisten des „*Öperchens*“ werden läßt. Erst jetzt gelingt es, „das Spiel aus der ästhetisch-historischen Sphäre in die menschlich-psychologische zu projizieren“²²; vor allem auch, weil nun die Gräfin zur „menschlichen Verkörperung des Opern-Themas“ wird; „sie verkörpert die Oper als Ganzes, sie ist die Muse, die Worte und Musik inspiriert. Sie ist es, die ‚*Capriccio*‘ aus dem Bereich theoretischer Erörterung in die weitere, allgemein anziehende Welt des ‚Ewig-Weiblichen‘ führt“²³. Die reife lyrische Sopranstimme war für Strauss ja stets eine der beglückendsten Quellen melodischer Inspiration gewesen; und gerade in der Gestalt der Madelaine offenbart sich nach Willi

Klavierauszug „*Capriccio*“ Z. 282:

Schuh das „Bekenntnis des greisen Meisters zur Musik als einer irrationalen Macht, als einer Sprache als Seele“²⁴. Vor allem in der Des-Dur-Spiegelszene am Schluß, die so viele Reminiszenzen an „*Arabella*“ und „*Rosenkavalier*“ wachruft, zeigt sich — ich formuliere es mal sehr pointiert — der musikalische Widerauf auf das ursprünglich intendierte Projekt, „Verstandestheater“ und „Kopfgrütze“ zu bieten (s.o.). Das Endprodukt durchströmen weiche Kantabilität und orchestrale Klangfülle. Dieses ist leicht zu verdeutlichen anhand des *Allegro moderato* (Partitur Ziffer 282) mit dem schwelgenden Schlußthema der Oper und den für Strauss so typischen Harmonisierungsfloskeln wie der „expressiven Umschreibung des Dominantseptimenakkords von Des-Dur“ (gespannte Nachbarklänge zum liegenden Grundton ‚as‘) und dem chromatischen Nebenklang Eses-Dur zu Des-Dur, der aparte Effekte hervorruft²⁵ (siehe Notenbeispiel auf S. 99 unten):

Bei seinem letzten Münchener Konzert am 16. Juni 1949 (also in seinem Todesjahr) dirigierte Strauss das große Orchesterzwischenpiel: Das Hauptthema entstammt einer frühen Strauss-Komposition von 1918, dem wenig bekannten „*Krämerspiegel*“, dessen liebestrunkenes Melos im Vorspiel des 8. Liedes anklingt, sozusagen als Symbol für die künstlerische Integrität seiner (sinfonischen) Musik: „Von Händlern wird die Kunst bedroht / Da habt ihr die Bescherung / Sie bringen der Musik den Tod / Sich selbst die Verklärung“. Am Schluß dieses Zyklus (im Nachspiel des 12. Liedes) greift Strauss diesen melodischen Gedanken wieder auf, spielt ihn als Triumpf aus gegenüber den schikanösen Verlegern Bote & Bock, gegen die ja die satirischen Texte von Alfred Kerr gerichtet waren.

Sicherlich fasziniert auch die große „Diskussionsfuge“ über das Leitthema, ob nun die Musik oder das Wort Vorrang vor dem anderen habe (sie ist ein „völlig einzigartiges musikalisch-theatralisches Gebilde, in dem die wortgezeugte Deklamation sich die absoluteste der Formen gefügig macht“²⁶), doch wird nicht sie zum Angelpunkt der Oper, sondern das konventionelle Sonett; es „wird zum Sinnbild der Vereinigung der beiden Künste zu einer neuen Kunst“²⁷). So sah es auch Strauss selber. Nachdem er die Partitur fertiggestellt hatte, überlegte er als Titel der Oper: „Wie wäre ‚Das Sonett‘ oder ‚Das Sonett der Gräfin‘. Ein rätselhaftes Theaterstück?“²⁸

Zum Sonett der Oper:

Rekapitulieren wir den Inspirationsvorgang: Die „vollendete Schönheit“ der Verse veranlassen den Musiker Flamand zur sofortigen Vertonung. Nachdem er das Sonett am Clavecin vorgetragen hat, reflektiert die angebetete Schöne:

„Des Dichters Worte, wie leuchten sie klar!
Doch was er selbst nicht geahnt,
der andre vollbringt’s.
Wo liegt der Ursprung?

Haben ihm die Worte die Melodie vorgesungen?

War diese schon harrend bereit, die Worte liebend zu umfassen? [. . .]“

In ihrem großen Schlußmonolog singt sie das Sonett noch einmal zur Harfenbegleitung; zwischen dem Oktett und dem Sextett erklingt ein meditatives Arioso zu dem Text:

„Vergebliches Müh’n, die beiden zu trennen.
In eins verschmolzen sind Worte und Töne
zu einem Neuen verbunden.
Geheimnis der Stunde
eine Kunst durch die andre erlöst!“

Erlauben Sie an dieser Stelle einen Rückblick in die Zeit, da Strauss den kongenialen Dichter Hugo von Hofmannsthal beratend zur Seite hatte: In einem 1928 geführten Gespräch zwischen Strauss und Hofmannsthal²⁹ legt der Dichter seine „Kunstmittel“ dar. Der Musiker bittet ihn: „Können Sie sie nicht näher definieren?“ Die Antwort des Dichters nennt das „Wie“ der Disposition: „Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene plötzlich anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden — durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.“ Der Musiker: „Aber das sind ja meine — das sind ja die Kunstmittel des Musikers!“ Wohlgemerkt, dieser Dialog bezieht sich auf dramatische Texte, nicht auf lyrische, wo dem „Wie“ eine viel größere Bedeutung zukommt, wo es „nicht um Stoff [geht], sondern um Stimmung“³⁰, nicht um äußere, sondern um innere Wahrheit“, wo das „Was“ (= der gegenständliche Inhalt) von dem „Wie“ (= dem Stil) verzehrt wird³¹. Wesentliche stimmungstragende und stilprägende Faktoren sind:

1. der Rhythmus: Als innere Spannungs- und Stimmungsform ist er nicht zu verwechseln mit der zählbaren und meßbaren Taktierung (vergleichbar dem Metrum in der Musik);
2. die Sprachmelodie: sie orientiert sich an dem Stimmungswert jedes Wortes, seiner Tonhöhe und Klangfarbe, und der Atmosphäre des ganzen Verses;
3. Zu dieser rhythmisch-melodischen Gestaltungskraft lyrischer Texte (= „Schallmasse“) tritt die „Bedeutungsmasse“, ihre innere Verwandlungskraft. Beide zusammen prägen den „Stil“.

Soll nun in der Oper anhand des Sonetts die Synthese von Wort und Ton exemplarisch verdeutlicht werden, so wäre ein ästhetisch anspruchsvoller Text sicherlich die erste und grundlegende Voraussetzung. Als Textvorlage wählte Hans Swarowsky ein französisches Liebesgedicht des Klassizisten Pierre Ronsard, das er gereimt ins Deutsche übertrug. Strauss war von der Qualität dieses Textes überzeugt; darum sandte er Swarowsky — gleich nach Vollendung der ersten musikalischen Fassung³² — ein handschriftliches Exemplar mit der Widmung: „dem treuen Finder und trefflichen Übersetzer“³³. Dabei wäre Strauss sicherlich besser beraten gewesen, wenn er ein Gedicht deutscher Prove-

nienz der Übersetzung fremdsprachiger Lyrik vorgezogen hätte; hervorragende Sonett-dichter des Barock waren Weckherlin, Fleming, Gryphius, Hofmannswaldau, des 19. Jahrhunderts Lenau, Mörike, Platen, Hebbel, des 20. Jahrhunderts Hofmannsthal, Rilke und Trakl. Oder er hätte das Ronsard-Sonett³⁴ im Original belassen: die kunstvolle Form und Sprache entsprechen dem Literaturideal des italienischen Trecento, vor allem dem großen Vorbild Petrarca. Der hier vorliegende „Petrarkismus“³⁵ zeigt sich „in der Lust des Liebenden, zu klagen und die Qualen der Ungewißheit zu genießen“. Auch die ausgeprägte „Sensibilität für Rhythmus und Musikalität der Sprache“³⁶ spricht für den klassizistischen Stil Ronsards. Betrachten wir allein die erste Sonett-Zeile

„Je ne scaurois aimer autre que vous“:

U — U — U — U — U —
 U U — U — | — U U —
 U — U — U — | — U U —

Drei unterschiedliche Skandierungsvorschläge zeigen den rhythmischen Spielraum, das Spannungsfeld zwischen Metrum und Rhythmus (dabei scheint der Hiatus nach dem 3. Takt unvermeidbar), das heißt: metrische Gleichförmigkeit ließe sich nur durch Vergewaltigung des Sprachrhythmus realisieren. Man vergleiche auch die Skandierungsvorschläge für die 2. Zeile

„Non, Dame, non, je ne scaurois le faire“

U — U — U — U — U — U
 — — U — U U U — U — U
 U — U — U U U — U — U

Im ganzen Sonett findet man übrigens nur einen einzigen Vers, der „normgerecht“ als 5füßiger Jambus skandiert werden kann, das ist die vorletzte Zeile

„Les miennes sont de vestre amour si pleines“,

sonst ist jeder Vers von einem anderen inneren Rhythmus und Leben erfüllt. Irregularitäten wie „autre que vous“ (in Zeile 1) oder „Non, Dame“ (in Zeile 2) sind begründet, verleihen jedem Vers ein individuelles Sprechtempo wie auch seine ihm eigene Sprachmelodie:

1. Zeile



2. Zeile



Zur Übersetzung

PIERRE RONSARD: Sonet (1578)

Je ne scaurois aimer autre que vous,
 Non, Dame, non, je ne scaurois le faire:
 Autre que vous ne me scauroit complaire,
 Et fust Venus descendue entre nous.

Voz yeux me sont si gracieux et dous,
 Que d'un seul clin ilz me peuvent défaire,
 D'un autre clin tout soudain me refaire,
 Me faisant vivre ou mourir en deus coups.

Quand je serois cinq cens mille ans en vie,
 Autre que vous ma mignonne m'amie,
 Ne me feroit amoureux devenir:

Il me faudroit refaire d'autres venes,
 Les miennes sont de vestre amour si pleines
 Qu'un autre amour n'y scauroit plus tenir.

Ouvres complètes de Ronsard, Tome deuxième
 „Les amours“ (1578)

Paris 1923, S. 402.

übertragen von Hans Swarowsky

Kein Andres, das mir so im Herzen loht,
 Nein, Schöne, nichts auf dieser ganzen Erde,
 Kein Andres, das ich so wie dich begehrt,
 Und käm von Venus mir ein Angebot.

Dein Auge beut mir himmlisch-süße Not,
 Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrt,
 Ein andrer Wonne mir und Lust gewährt,
 Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod.

Und trüg ich's fünfmalhunderttausend Jahre,
 Erhielte außer dir, du Wunderbare,
 kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch neue Adern müßt' mein Blut ich gießen,
 In meinen, voll von dir zum Überfließen,
 Pand' neue Liebe weder Raum noch Halt.

Vers mit männlicher Kadenz = Zehnsilber
 Vers mit weiblicher Kadenz = Elfsilbler (endecasillabo)
 Gereimter jambischer Zehn- oder Elfsilbler = vers commun

Reimanordnung

a
 b } weiblich
 b }
 a

a
 b }
 b }
 a

c } weiblich
 c }
 d

e } weiblich
 e }
 d

Die Übertragung hingegen kennt kein rhythmisches Eigenleben; sie unterwirft sich dem sturen Schema des steigenden Fünftakters. Der Musiker Strauss scheint diese Gleichförmigkeit wohl gespürt zu haben; denn er verwehrt sich Zeile für Zeile gegen eine regelmäßige Ausskandierung, so daß kein Vers rhythmisch dem anderen entspricht (vgl. die Skandierungstafel bei R. Tenschert³⁷); selbst den auftaktigen Jambus aller Zeilenanfänge realisiert er nur zweimal als musikalischen Auftakt (Zeile 7 u. 9). Unschön sind auch die unreinen Reime der Verskadenzen 1/8 „loht“ — „Tod“; 2/3: „Erde“ — „begehrte“; 6/7: „vermehrte“ — „gewährte“.

Hinzu treten sinnenfremdende Übersetzungsfehler: Im Original wird die unerreichbare Schöne als „Dame“ stets in der zweiten Person Plural angesprochen; körperliches „Begehren“, „Wonne“, „Lust“, gar das „Gewalt-haben“ über den Geliebten liegen dieser ästhetisierenden Liebeslyrik fern. Unschön sind auch das sächliche „Andres“ anstelle der Anderen, das „Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod“, wo doch nur der kurze zeitliche Abstand zwischen zwei Augenblicken gemeint ist, die Venus, die nicht mehr als Göttin herabsteigt, sondern als Edelnutte ein „Angebot“ unterbreitet, die unklare Syntax der beiden Quartette und der Gebrauch abgegriffener Vokabeln wie „himmlisch-süße Not“ oder das Gewähren von „Wonne und Lust“ . . .³⁸

Der Strauss-Forscher Roland Tenschert spricht von einer „einfühlsam und sauber gelungenen Übersetzung“ (!). Wie jedoch vermag der Komponist „in dem vorgegebenen Bewegungsraum Wort und Ton in Übereinstimmung [zu bringen] und dabei dem Sprachausdruck wie dem Gefühlswert gleichermaßen gerecht [zu werden]“?³⁹ Wortausdeutung allein (wie die „zärtliche Melodiekräuselung“ bei „Herzen“, die „gefühlstonte Ansprache“ bei „Schöne“, die „strahlende“ Kadenzierung bei „Venus“, die d-Moll-Eintrübung auf „Tod“ mit nachfolgender ganztaktiger Pausierung, die Dehnung auf „Wunderbare“ oder das Melisma bei „Überfließen“ etc.) dürfte als Nachweis kaum ausreichen. Die eigens für diesen Beitrag angefertigte Übersetzung von Ingrid Hacker-Klier sei derjenigen von Hans Swarowsky vergleichend gegenübergestellt; sie erfüllt m. E. den qualitativen Anspruch des Originals:

Nur Euch allein und keine andre könnt ich lieben,
oh holde Dame, niemals könnt ich dies;
denn keine andre wußt' mir zu gefallen
und stiege Venus selbst zu uns hernieder.

So schön sind Eure Augen und so sanft;
mit einem Blick könnt Ihr mich schon besiegen,
ein zweiter richtet flugs mich wieder auf.
So gebt Ihr Leben oder Tod mir Blick auf Blick.

Und lebt' ich hunderttausend und mehr Jahre,
geläng' es keiner, meine Lieb zu wecken
als Euch, oh holde Freundin.

Man müßt mir andre Adern schaffen;
die meinen sind von Lieb' zu Euch erfüllt,
und keine andre fänd' dort jemals Raum.

Zur Vertonung von Strauss:

Strauss' Musik überspielt souverän die problematische Textvorlage: durch differenzierte Rhythmisierung, weiche Terzaufschwünge und gefühlbetonte Kantilenen der Singstimme; verspätet einsetzende Begleitpassagen, die motivische Bezüge herstellen (z. B. Takt 3—5 und Schlußterzett) und polyphone Gegenstimmen ermöglichen; durch harmonische Aufhellungen und Trübungen u.a.m.⁴⁰ Schon der Melodieduktus der ersten Strophe zeigt die bewußte musikalische Formgebung: dreimalige Auftaktfloskel zur Erhärtung des „Nein, keine Andere“ und deren erweiternde Bestätigung über dem ausladenden $\frac{6}{4}$ -Akkord der Dominanttonart Cis-Dur mit nachfolgender Festigung; die Plagalwendung der vorhergehenden Liedzeile verstärkt dabei noch die „authentische“ Wendung.

1. Quartett

Kein An — des, das mir so im Her — zen loht, —
Mein, Schö — ne, nichts auf die — ser gan — zen Er — de,
kein An — des, das ich so wie dich be — gehr — te,
und köm' von Ve — nus mir ein An — ge — bot.

In der zweiten Strophe finden wir analog zur Hoch-Tief-Stimmung des liebebrunnenen Dichters rhythmische Differenziertheit, melodisch unruhige Linienführung und verdunkelnde Rückung nach Moll:

2. Quartett

Dein Au——ge beut mir himm——lich-sü——ße Not, —
 und wenn ein Auf——schlag al——le Qual ver-mehr——te,
 ein ander-ahn-ne mir und Lust ge——währ-te,
 zwei Schlä-ge sind dann Le——ben o-der Tod. —

1. Terzett:

Und trieg ich's fünf-mal-hun——dert-tau——send Jah-re,
 er-hiel-tau-fer dir, du Wom——der——ka-re,
 kein and-er-er We——sen über-mich Ge-walt. —

2. Terzett:

Duch neu-e d——derr müßt mein Blut——ich gie——ßen,
 in mei-nem, voll von dir zum U——ber-flie——ßen,
 fänd mei-ne Lie——be we-der Raum noch Halt, —

Das Ergebnis ist eindeutig der Sieg der Musik über den Text, ein klares „P r i m a la musica e p o i le parole!“

Die hohe Einschätzung, die Strauss seinem letzten Opernwerk „Capriccio“ angedeihen ließ, ist mehrfach belegt. So schreibt er 1941 an seinen Librettisten Clemens Krauss, der ja auch die Uraufführung dirigierte⁴¹:

„Aber glauben Sie wirklich, daß nach dem ‚Capriccio‘ noch etwas Besseres oder wenigstens gleich Gutes folgen kann? Ist nicht dieses Des-Dur der beste Abschluß meines theatralischen Lebenswerkes? Man kann doch nur ein Testament hinterlassen!“

Und „als [Willi Schuh] bei der Hauptprobe des ‚Capriccio‘ in der Münchener Oper nach dem Verklingen des letzten Des-Dur-Akkords zu dem Meister trat, sagte er mit Tränen in den Augen: ‚Besser kann ich’s nicht mehr‘.“⁴² Desgleichen heißt es in der letzten Tagebuch-Eintragung vom 19. Juli 1949⁴³:

„[. . .] Das Bekenntnis in ‚Intermezzo‘, ‚Capriccio‘ ist doch das, warum sich meine dramatischen Werke von den landläufigen Opern, Messen, Variationen unterscheiden in direkter Beethoven-, Berlioz-, Liszt-nachfolge. Musik des 20. Jahrhunderts. Der griechische Germanel!“

Doch genau hier beginnt das Problem der Fehleinschätzung. Sicherlich täte man sich leichter, betrachtete man dieses „letzte Wort des Meisters“ als „S c h l ü s s e l w o r t“ seiner Spätwerke, wie es Willi Schuh und andere getan haben, indem sie mit Strauss interpretierten, daß sich in ihrer „Heiterkeit und Luzidität“ die Wendung zu einer Formkultur zu erkennen gebe, „die Strauss in Goethes ‚Tasso‘, in der Musik Mozarts und in der Plastik und Architektur der Griechen am reinsten verwirklicht sah“.⁴⁴

Fraglos sehen wir im „Capriccio“ alle Opernelemente vereint, die Strauss am meisten liebte: „die breite Stimmfaltung wie bei Wagner und Verdi, die kammermusikalischen Klänge Mozarts und die wehmütige Erinnerung ans Rokoko, die groben, widersprechende Gefühle vereinenden Ensembles⁴⁵ [. . .], das von Wagner herkommende große Orchesterzwischenpiel“ und anderes mehr⁴⁶: Der Tübinger Germanist, Wagner- und Strauss-Forscher Hans Mayer kommentiert⁴⁷:

„Diesmal hat sich Strauss ein Fest besonderer Art, ein Überfest gleichsam bereiten wollen. Er komponierte seine Erfahrungen, Freuden und Mißverständnisse mit Hugo von Hofmannsthal in Form eines Operneinakters“. — Doch dieses „Überfest“ mißlingt, nicht nur darum, weil die postulierte Synthese von Wort und Ton unerreicht bleibt, sondern weil Libretto und Musik eine „sonderbare heile Welt“ rekonstruieren, die nirgendwo transparent macht, daß Zeit und Ort der Handlung (Paris um 1775) „am Vorabend einer Weltkatastrophe“ spielen; der Untergang des „Ancien régime“ steht kurz bevor: 1789 bricht „eine Weltrevolution aus, deren Postulat der Menschenrechte und der Bürgerrechte auch unser heutiges Leben nach wie vor bestimmen“, und damit ist nicht allein unser

politisches Leben gemeint. Schon Rousseaus aufklärerische Parolen galten sowohl einer neuen Lebensideologie (à la nature!), einer neuzeitlichen Ästhetik (Piccinistenstreit) wie auch einer freiheitlichen Politik . . . Doch Richard Strauss respektiert weder das historische Ambiente um 1775 noch das zeitpolitische um 1941. Die Flucht in die Vergangenheit führt zu einem Verlust der Gegenwart; die Kunst hört auf, „der Seismograph [zu sein], der Vorgänge in den Tiefen der Geschichte augenfällig macht“⁴⁸.

Als nach Kriegsende viele Opernhäuser, u. a. das Münchener Nationaltheater, wo noch sein „Capriccio“ uraufgeführt wurde, in Trümmern liegen, Kulturleben und Hoffnungen zerstört sind, tritt bei Strauss eine evidente Wandlung seines künstlerischen Bewußtseins ein. Hans Mayer betont:

„Was [Strauss] nun schreibt — die letzten Lieder oder das Oboenkonzert für kleines Orchester, ist w a h r h a f t i g e Musik, kein gleichgültig serviertes Handwerksprodukt. Nun schreibt er die ‚Metamorphosen‘ für ein stattliches Aufgebot von Solostreichern, wobei die einstmals so aufjubelnden Violinen auffällig zurückgedrängt sind, — eine Trauermusik, die schließlich hinführt zum Zitat des Trauermarsches aus Beethovens ‚Eroica‘ [. . .]“

Diese zutiefst beeindruckende Musik der „Metamorphosen“ ist „das musikalische Testament“ des greisen Komponisten: objektiv ist sie Zeugnis der Gegenwart, subjektiv ist sie der Epilog auf ein Künstlerleben und seine Epoche. Doch Strauss unterschätzte seine letzten Werke und überschätzte den kulturellen Standort seines „Capriccio“, das für sich genommen zwar ein wunderbares Bühnenstück ist, aber eben doch ein anachronistisches, und eben nicht wirkliche „Musik des 20. Jahrhunderts“, wie Strauss in seiner letzten Tagebucheintragung behauptete. Und er selber war nicht „der griechische Germanel“, der er gleich Goethe gewünscht hatte zu sein.⁴⁹

Anmerkungen

1 Brief an Willi Schuh vom 8. 10. 1943: „Mit Capriccio ist mein Lebenswerk beendet und die Noten, die ich als Handgelenksübung [. . .] jetzt nur noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung, ebenso wenig wie die Partituren all der andern Sinfoniker und Variationiker“ (in: Richard Strauss: Musik des Lichts, Mainz 1979, S. 156). —

Als im Winter 1945/46 die Uraufführung der „Metamorphosen“, jener „Studie für Solostreicher, 23stimmig“, die von Paul Sacher in Auftrag gegeben war, vorbereitet wurde, schrieb er Ähnliches an denselben Adressaten W. Schuh: „ . . . Bezüglich Metamorphosen bin ich mit allem, was Sie und Herr Sacher bestimmt haben, einverstanden . . . Mich hatte nur der Gedanke etwas froisiert, in einem Novitätenkonzert zu figurieren, da ich seit ‚Capriccio‘ keine ‚Novitäten‘ mehr schreibe, sondern nur handwerkliches Studienmaterial für unsere braven Instrumentalisten und opferwilligen a-cappella-Chöre — Atelierarbei-

- ten, damit das Handgelenk und der Kopf nicht allzu zeitgemäß verblödet wird: Nachlaß — Nachlaß Horatio!“ (abgedr. in: Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens, hrsg. v. F. Trenner, München 1954, S. 259).
- 2 Abgedr. in: R. Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen, hrsg. v. W. Schuh, Zürich/Freiburg 1949, insbes. S. 40 und 43.
 - 3 Die Briefe an Bruno von Niessen sind archiviert in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. Ana 330, I, Niessen (dieser Brief wird datiert auf den 6. 4. 1935).
 - 4 Die Gründe für diese Entscheidung dürften dieselben gewesen sein wie jene in den bereits gen. „Erwägungen zum Opernspielplan“ op. cit. (Anm. 2), S. 41. Dort heißt es: Ein Operntheater „hat einen feststehenden, eingebürgerten Spielplan, was sich schon daraus ergibt, daß Opern, die ihrer Qualität nach längst dem Orkus verfallen sein müßten, wie etwa ‚Margarethe‘, ‚Mignon‘, ‚Martha‘, ‚Lucia‘ oder ‚Der Trompeter von Säckingen‘, bloß ihrer guten Gesangsrollen wegen zugkräftig sind, sofern sie mit ersten Kräften besetzt werden . . .“
 - 5 Dieses Kuriosum klärt der Brief an Böhm von 1945, der weiter unten vorgestellt wird. Dort heißt es: „mit Ausnahme des Bayreuth ausschließlich vorzubehaltenden Parsifal“ . . .
 - 6 Dabei stellt sich das Problem der Literaturoper auch bei Richard Strauss' Vertonungen. A. Einstein schreibt in seiner Studie zu Alban Bergs „Wozzeck“: „Strauss erobert die Dichtung Wildes oder Hofmannsthals, überwältigt sie, überschwemmt sie mit sinfonischer Musik, erniedrigt sie zum Libretto, veropert sie mit jeder melodischen Wendung“ (in: A. E.: Von Schütz bis Hindemith, Zürich 1957, S. 145).
 - 7 Sign. Smlg Strauss-Thomas (Konvolut).
 - 8 Doch dürfte er sich von dem hier vorliegenden Brief nur unwesentlich oder kaum unterscheiden.
 - 9 Hier dürfte es sich um den vorgenannten Brief an W. Thomas handeln.
 - 10 Vgl. W. Schuhs Bericht von der letzten Züricher Begegnung mit Strauss (am 9. Mai 1949), demzufolge er das Gespräch „dem Themenkreis [zuwandte], der sein Glaubensbekenntnis einschloß: der Mozartschen Melodie als der reinsten Offenbarung der menschlichen Seele und dem Wagnerschen Opernkunstwerk, in dem er den Gipfelpunkt der abendländischen Kulturentwicklung erblickte [. . .]“ (in: W. S.: Straussiana aus vier Jahrzehnten, Tutzing 1981, S. 54).
 - 11 Bereits in früheren „Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus“ (um 1940) schreibt Strauss: „Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur — es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit.“ (in: R. Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen, hrsg. v. W. Schuh, Freiburg 1949, S. 81).
 - 12 Vgl. H. E. Eggebrecht: Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Deutsche Vierteljahresschrift 31. Jg. (1957) S. 527ff.; erneut publ. in: J. S. Bach, hrsg. v. W. Blankenburg, Wege der Forschung Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 247ff.
 - 13 Vgl. a. die „Erwägungen zum Opernspielplan“ von 1922 (op. cit.), worin er von einer „Probiertbühne“ sprach.
 - 14 Man erinnere nur an Pierre Boulez' provokante These: „Die Oper ist tot!“
 - 15 So der Kommentar des Tübinger Germanisten Hans Mayer in seiner Strauss-Gedenksendung: Rückschau und Erinnerung (Bayerischer Hörfunk am 24. Juni 1989).
 - 16 Dieser Besuch Hartmanns bei Strauss war am 30. August 1949, also 10 Tage vor dessen Tod (am 8. 9. 49). Zitiert nach: R. Hartmann: Letzter Besuch bei R. Strauss, in: Schweizerische Musikzeitung, 90. Jg. H. 8/9, S. 289ff. Erneut publiziert bei F. Trenner (Hrsg.): Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens, München 1954, S. 277—287.
 - 17 Brief von Clemens Krauss an R. Strauss (dato München, 24. 3. 1942), wiedergeg. in: R. Strauss—Cl. Krauss. Briefwechsel, München 1963, S. 238: „Halten Sie das nicht für das

- Richtigste? Ein Konversationsstück ist das ‚Capriccio‘ wirklich, ein Stück also, in dem geistreiche Dialog-Führung und Diskussionen die Hauptsache sind . . .“
- 18 W. Mann: Richard Strauss. Das Opernwerk (1964), dt. Wiesbaden 1981, S. 347ff.
 - 19 W. Schuh: Über Opern von Richard Strauss, Zürich 1947, S. 95ff.
 - 20 Zweig vollendete 1934 das Textbuch zur Strauss-Oper „Die Schweigsame Frau“.
 - 21 Brief an Cl. Krauss vom 14. 9. 1939, in: Briefwechsel op. cit. S. 40f. — Diese Probleme mit Gregor hatte Strauss bereits früher; man erinnere nur an seinen Begleitbrief zum Buch der „Daphne“ vom 4. 3. 1936 (wiedergeg. in: R. Strauss und J. Gregor. Briefwechsel, hrsg. v. R. Tenschert, Salzburg 1955, S. 51): „Sie selbst berauschen sich immer noch zu viel an Ihren eigenen Versuchen, von denen in der Oper das Publikum kaum den fünften Teil versteht und sich sofort gelangweilt abwendet, wenn es in Musik getauchte Gedanken fressen soll, statt schöne Cantilenen zu hören . . .“
 - 22 So Willi Schuh: „Theoretische Komödie“ um die Oper: Richard Strauß' „Capriccio“, in: Neue Züricher Zeitung v. 8. 11. 1942, erneut publiziert in: W. Schuh: Über Opern von R. Strauss, op. cit. S. 102ff.
 - 23 So W. Mann: R. Strauss . . . op. cit. S. 372.
 - 24 W. Schuh. Capriccio. Zur Entstehungsgeschichte (1944), in: ders.: Über Opern von Richard Strauss, op. cit. S. 113.
 - 25 Dazu lesen man W. Schuhs Studie: Zum Melodie- und Harmoniestil der Richard Strauss'schen Spätwerke, in: Straussiana aus 4 Jahrzehnten, Tutzing 1981, S. 23f.: chromatisch benachbarte und terzverwandte Tonarten, Tritonusbeziehungen, die manchmal in einen schlichten Kadenzablauf hineinkomponiert werden; auch seien „die Grenzen zwischen Rückung und scharf ausbiegender Modulation durch rasche funktionelle Umdeutung von Klängen verwischt“. — Gleichmaßen wichtig sein Hinweis auf die Bewahrung des Melodiestils früherer Jahre: Umspielung einer Akkordnote durch Wechselnoten, figurale Umspielung des Dreiklangs (wie am Anfang des „Streichsextetts“, mit dem diese Oper eröffnet wird), der „ausschließlich aus Dreiklangstönen gebildete Thementypus“. Auf diese Melodieformen habe bereits Roland Tenschert in seinem „Versuch einer Typologie der Richard Strauss'schen Melodik“ (in: Zeitschr. f. Musikwiss., Leipzig Jg. 16, H. 5/6, Mai-Juni 1934) hingewiesen. Wirklich „neu“ sei wohl nur die „kammermusikalische Verfeinerung des Klangstils“ und die „Wiederannäherung an die klassischen Formtypen“ (Sonate, Lied, Rondo) (ib. S. 16).
 - 26 W. Schuh: Capriccio. Zur Entstehungsgeschichte, op. cit. S. 112.
 - 27 W. Schuh: „Theoretische Komödie“ . . ., op. cit. (s. Anm. 22).
 - 28 Strauss in einem Brief an Clemens Krauss vom 4. 8. 1941, in: R. Strauss—Cl. Krauss. Briefwechsel, op. cit. S. 200.
 - 29 Anlässlich der Erörterung über die „Ägyptische Helena“, publiziert in: Neue freie Presse, Wien v. 8. 4. 1928, erneut abgedr. bei E. Wachten: Der einheitliche Grundzug der Strauß'schen Formgestaltung, in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 1934, S. 258.
 - 30 Stimmung ist „erschließende Kraft“ (Heidegger), „Erhellungskraft“ (Jaspers), d. h. sie läßt uns unser eigenstes Sein offenbar werden.
 - 31 Nach Johannes Pfeiffer: Umgang mit Dichtung, ¹⁰1962, S. 33. Die im Folgenden wiedergegebenen Daten zur Lyrik entstammen diesem Einführungswerk.
 - 32 Diese Vorform ist eine Version in A-Dur mit Klavierbegleitung. Willi Schuh berichtet davon. Daß Strauss die zweite bzw. Endfassung eine kleine Terz tiefer (nach Fis-Dur) transponiert hat, dürfte wohl aus gesangstechnischen Gründen erfolgt sein: die exponierten Töne liegen nunmehr auf gis“ und nicht mehr auf h“.
 - 33 Dieses Exemplar ist datiert auf den 1. 12. 1939.
 - 34 Aus dem 2. Buch der „Amours“ von 1578. Untertitel: „Sur la mort de Marie“. Diese Gedichtsammlung schrieb Ronsard im Auftrag Heinrich III. als Beitrag zur allgemeinen Trauer über den Tod seiner Geliebten Marie Clèves, die 1574 verstorben war.

- 35 Diese Bezeichnung stammt von Ronsard. Ivo Braak (in: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten, Lyrik, Bd. II a, Kiel 1978, S. 218) definiert ihn als „eine dichterische Traumwelt, an der jeder teilhatte, der aus dem Kunststil dieser (gelehrten) Gesellschaft schuf. Unangemessen zu fragen, ob diese lyrischen Aussagen ‚erlebnisbedingt‘ sind. Die Form war das ‚Erlebnis‘ der sonettierenden Petrarkisten, besonders der Neulateiner.“
- 36 So in Kindlers Literatur-Lexikon dtv. 1974, Bd. 3, S. 997. Daß Ronsard die Stilmittel ganz bewußt einsetzte, zeigt sein „Abriss der französischen Dichtkunst“ (= *Abrégé de l'art poétique françois*), ersch. 1565. Ebenda bezeichnet er die Invention, die Disposition und die Elocution als die drei wichtigsten Faktoren der Poesie.
- 37 R. Tenschert: Das Sonett in R. Strauss' Oper „Capriccio“, op. cit. S. 4. Auf S. 2 erklärt er, welche Gewichtsverteilung Strauss vornimmt, wenn die Wortsenkung des Zeilenbeginns auf der schweren Taktzeit erfolgt ist: durch Synkopierung, größeren Notenwert oder melodischen Aufwärtssprung (meist der Terz, im letzten Terzett der Quart), mit Ausnahme der letzten Zeile des 2. Quartetts („Zwei . . .“) und der letzten Zeile des 1. Terzetts („kein . . .“).
- 38 Joseph Gregor, von Richard Strauss um seine Meinung zum fertigen Opernlibretto befragt, antwortet in seinem Schreiben aus Wien vom 21. 2. 1941: „Da Sie aber schon so freundlich waren, mich noch einmal aufzurufen, so müßte ich mit ehrlichem Gefühl und im Geiste unserer gemeinsamen Arbeiten doch auf eine ganze Reihe von Stellen aufmerksam machen, die ich doch nicht empfehlen könnte, so stehen zu lassen. Es wäre nicht in Ihrem und nicht im Interesse des Herrn Professor Clemens Krauss. Ich nehme an, daß es sich nur um Skizzierung handelt, wenn es heißt:
Und käm von Venus mir ein **A n g e b o t**
(ein durchaus kommerzieller Ausdruck)
oder: und wenn ein **A u f s c h l a g** alle Qual vermehrte
oder: in meinem **v o l l v o n d i r z u m Ü b e r f l i e ß e n** fänd neue
Liebe weder Raum noch Halt.“
(wiedergegeben in: K. Wilhelm: Fürs Wort brauch ich Hilfe. Die Geburt der Oper Capriccio. München 1988, S. 285).
- 39 So R. Tenschert, op. cit. S. 1 und 3.
- 40 Im Tonband-Interview erklärt Krauss zur Vertonung des Sonetts:
„Es hat den Reiz, daß es in fünftaktigen Perioden komponiert ist. Ein Schmuckstück, wie man Sonette komponieren kann. Diese Perioden zu betonen, daran lag Strauss sehr viel. Noch bei den Proben mußte ich immer, wenn die Periode beginnt, mit einem neuen frischen Tempo anfangen, damit man merkt, wo sie anfängt. Dadurch erziele er das Improvisatorische dieser Komposition, die in der Oper ja ad hoc, sozusagen im Nebenzimmer geschrieben wird.“
(wiedergegeben bei K. Wilhelm: Fürs Wort brauch ich Hilfe . . . op. cit. S. 117).
- 41 Brief aus Garmisch vom 28. 7. 1941 (in: Briefwechsel Strauss-Krauss, op. cit. S. 200).
- 42 W. Schuh: In memoriam Richard Strauss, Zürich 1949, S. 40. In dem Schreiben vom 8. 10. 1943 bestätigt er erneut gegenüber W. Schuh: „Mit ‚Capriccio‘ ist mein Lebenswerk beendet.“
- 43 In Autograph und Übertragung wiedergegeben bei W. Schuh: Richard Strauss' letzte Aufzeichnung, in: ders.: Straussiana aus 4 Jahrzehnten, Tutzing 1981 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 5), S. 58ff.
- 44 Ib. S. 61.
- 45 Auch W. Schuh spricht von der „Kunst der Ensemblegestaltung im Sinne der Zusammenfassung gegensätzlicher Elemente [. . .], was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, was

Hofmannsthal vorgeschwebt hatte: ein Wie-ein-Zahnradwerk-Ineinanderarbeiten von Komponist und Librettist“ (in: ders.: Richard Strauss und seine Libretti, in: ders.: Straussiana aus vier Jahrzehnten, op. cit. S. 144f.).

- 46 So William Mann: Richard Strauss. Das Opernwerk, dt. Wiesbaden 1981, S. 373. Hinzu kommen „die bedeutungsvollen Zitate, der Tanz, der italienische Belcanto, das Diener-Ensemble aus ‚Don Pasquale‘, der Spottchor aus ‚Ein Maskenball‘“, und — um diese Liste zu vervollständigen, die Fuge aus Verdis ‚Falstaff‘.“
- 47 „Rückschau und Erinnerung an Richard Strauss“, Wort-Ton-Sendung des Bayerischen Rundfunks, 24. 6. 89.
- 48 H. Weigert im Vorwort seiner Studie: Die Kunst am Ende der Neuzeit, Tübingen 1956 (s. Einführungsvortrag).
- 49 Hans Mayer bestätigt in seiner Strauss-Sendung für den BR (op. cit.), daß Strauss „weder ein Grieche noch ein Germane“ gewesen sei: „Er war ein Zeitgenosse der ersten Hälfte unseres 20. Jahrhunderts, und er hat es nicht wahrhaben wollen“.

3. Diskussionsrunde

In der Diskussion konzentrierte man sich auf zwei Themenkomplexe: die Frage nach den Ursachen der besonderen Affinität moderner Kompositionshaltungen zum Werk Franz Schuberts und die grundsätzliche Problematik der Distanz großer Hörerkreise zu Werken zeitgenössischer Komponisten.

Auf der Suche nach Gründen, warum einige Komponisten unseres Jahrhunderts gerade Franz Schubert zitieren und seine Werkideen in ihr eigenes Schaffen integrieren, stößt man sehr bald auf die besondere Klanglichkeit seiner Werke (vgl. das Referat von Uhde). Diese sind meist stark emotional besetzt und prägen so den „Kairos Schubert“. Wie Floros feststellte, sind es vor allem „Elegie und Trauer über das Vergangene, die bei allen Komponisten in verschiedenen Variationen anklingen“. Das in diesem Zusammenhang angeführte Zitat von Penderecki über die „natürliche Sehnsucht des Menschen nach dem Dur-Dreiklang“ — von Gruhn zu Recht als „sehr anbiederisch“ bezeichnet — ist hierbei sicher bedeutsam. So ergab sich kein Widerspruch, als eine Diskussionsteilnehmerin (Jena) feststellte, daß aus allen Schubert-Zitaten „eine Sehnsucht nach Harmonie, nach Rückkehr zur Romantik“ spreche; die einen Komponisten wehrten sich zwar heftig dagegen (wie Schnebel), doch die anderen vollzogen sie bereits. Diese Aussage treffe auf alle vorgestellten Werke in unterschiedlichen Ausprägungen zu, doch müßten dabei „so unvitale, brave und gesellige Werke mancher zeitgenössischer Komponisten“ ausgeklammert werden, die eher — um mit Bettina Brentano zu sprechen — die „Sehnsucht nach der Sehnsucht“ widerspiegeln, zu verstehen als die Sehnsucht, daß „sich alles wieder schon einrenken solle“, also als Sehnsucht nach einer heilen Kunstwelt. „Sehnsucht“ — nur noch ein schönes Wort? Gruhns Antwort: „Natürlich gibt es da eine Sehnsucht nach dem Heilen, dem Geborgenen, nach dem, was wir ‚schön‘ nennen, wobei eben das, was wir ‚schön‘ nennen, auch Wandlungsprozessen im Laufe der Geschichte unterworfen ist“. Dabei wirke das „Bedürfnis nach dem C-Dur-Dreiklang“ (s.o.) etwas naiv; wesentlich bedeutungsvoller sei dabei der Kontext, in dem dieser angewendet werde. Ergibt sich beispielsweise in dem genannten Werk von Döhl ein stringenter Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Materialsphären, so klafft das Sextett von Schweinitz auseinander (nicht nur in der vordergründigen Verstimmung der Instrumente gegeneinander). Sein „fast unreflektiertes Herbeizitieren“ von Motiven Schuberts (so Gruhn) macht in dem Kontext des Werkes klar, daß für uns heute „plötzlich die Zitate das Falsche sind, wenn sie so blank und bloß erscheinen“. Wolle man auf den Ausspruch Pendereckis Bezug nehmen, müsse bei den verschiedenen Komponisten sehr deutlich differenziert werden, „was ich mit dem Dreiklang mache, was ich mir erstrebe, wo meine Sehnsucht hingeht, ob in die verklärende Vergangenheit, also in eine fiktive heile Kunstwelt, oder ob ich hier und heute meine ästhetische Heimat bauen kann“.

Bedeutungsvoll ist dabei das besondere Interesse der Komponisten an der „Winterreise“, spricht doch Schubert gerade in diesem Werk so „düstere Visionen von Tod und Vergänglichkeit, die Zerrissenheit des Menschen, seine Existenzkrise oder das sich völlige Vernichten und Auflösen an. Könnte es nicht sein, daß gerade dieses Psychologisierende und Archaisierende bei Schubert, gerade diese Todes- und Wanderersymbolik so aktuell ist, uns existential so betrifft, daß wir ihn vertieft rezipieren und auch verstehen können?“ (Jung). So zeigt sich in allen vorgestellten Werken die Sehnsucht nach Harmonie und Geborgenheit, doch wird diese — durch die auffällige Konzentration auf Schuberts „Winterreise“ mit ihren todesnahen, existenzbedrohenden Bildern (die sicher überzeitliche Gültigkeit besitzen) — andererseits wieder sehr in Frage gestellt; vielleicht macht gerade diese Doppelbödigkeit einen wesentlichen Zug des „Kairos Schubert“ aus.

Im zweiten Teil der Diskussion stellte Viehauser die provokante Frage. „Muß ich von Schweinitz überhaupt zur Kenntnis nehmen?“

Als Ergebnis des sich anschließenden Gesprächs kristallisierte sich die Meinung heraus, daß man als interessierter Zeitgenosse die jüngsten Produktionen nicht ignorieren dürfe; vor allem das Unterrichtsfach Musik leide sehr unter dem größtenteils nicht vorhandenen Interesse an zeitgenössischen Werken. De la Motte bemerkte zutreffend, daß es eine Schande sei, wenn bei den meisten Examina — auch an Hochschulen — ein Werk von Béla Bartók durchaus als „modernes Stück“ genüge. Andere universitäre Fachbereiche hätten hier einen wesentlich größeren Bezug zum gegenwärtigen Schaffen; so würde sicher niemand einen Roman von Thomas Mann als „moderne Literatur“ bezeichnen. Dazu Gruhn: „Wenn ich mich informieren möchte und interessiert bin an künstlerischer Produktion, dann werde ich wirklich sehen müssen, was heute wer schreibt, wie er schreibt und wie mich das betrifft. Ich nehme niemandem übel, wenn er sagt: ‚Das betrifft mich überhaupt nicht‘. Aber vielleicht trifft es hier und da doch zu. Insofern würde ich antworten: Schweinitz solle man schon, wie Trojan, Rihm und viele andere, zur Kenntnis nehmen. Gerade als Pädagoge sollte man die Schüler neugierig machen, sich auch mit modernen Komponisten auseinanderzusetzen“.

(Protokolle: Robert Liebel)

Die Autoren

Constantin Floros, Dr. phil. habil., geb. 1930. Studium der Rechtswissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie, 1955 Promotion in Musikwissenschaft, 1951—1953 Studium der Komposition (Alfred Uhl) und Dirigieren (H. Swarowsky, G. Kassowitz) mit Reifeprüfung in beiden Fächern. 1957—1960 Fortsetzung der musikwissenschaftlichen Studien bei H. Husmann an der Universität Hamburg, an der er sich 1961 habilitierte (Hab. Schr.: Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire). Seit 1967 Professor an der Universität Hamburg. Schwerpunkte: Semantische Analyse, Musikgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderts, Neuenkunde.

Wilfried Gruhn, Dr. phil., geb. 1939. Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Psychologie. Orchestertätigkeit; Schuldienst 1964—1973. 1968 Promotion in Musikwissenschaft. 1973—1977 Prof. für Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik Ruhr, Folkwang Hochschule Essen; seit 1977 Leiter des Studiengangs Schulmusik an der Musikhochschule in Freiburg/Brsg.

Ute Jung-Kaiser, Dr. phil. habil., geb. 1942. Studium der Schulmusik, Germanistik und Philosophie (mit Absolvierung des Ersten und Zweiten Staatsexamens), 1969 Promotion in Musikwissenschaft. 1969—1974 Forschungsaufträge. 1974—1983 Schuldienst. 1981 Habilitation in Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Seit 1983 Lehrstuhl für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik München (Abteilung Schulmusik). Schwerpunkte: Musikgeschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, ästhetische und interdisziplinäre Problemstellungen.

Diether de la Motte, geb. 1928, studierte Komposition, Klavier und Chorleitung in Detmold, war Dozent und Musikkritiker in Düsseldorf und Musikverlagslektor in Mainz; seit 1962 Prof. an den Musikhochschulen Hamburg und Hannover. Seit 1988 Aufbau eines Studienganges Musiktheorie an der Musikhochschule Wien. Er schrieb Werke aller Gattungen und mehrere musiktheoretische Bücher.

Hermann Müllich, Dr. phil., geb. 1943. Studium: Schulmusik, Komposition (Genzmer), Dirigieren (Musikhochschule München); Musikwissenschaft, Pädagogik, Psychologie (Universität Erlangen-Nürnberg). 1981 Promotion in Musikwissenschaft. Lehrauftrag an der Musikhochschule Würzburg. Schuldienst: bis 1982 Studiendirektor/Musisches Gymnasium. Seit 1983 Professor für Musikpädagogik/Leiter der Studiengänge Musik/Musikerziehung an der Universität Erlangen-Nürnberg.

Jürgen Uhde ist konzertierender Pianist, Musikwissenschaftler und Pädagoge. Er ist emeritierter Professor für Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart und leitet zahlreiche Meisterkurse im In- und Ausland. Als langjähriger Mitarbeiter des Süddeutschen Rundfunks hält er eine regelmäßige Vortragsreihe über vergleichende Interpretation. Erschienen sind die Analysen von Beethovens gesamtem Klavierwerk und Bartóks Mikrokosmos, eine Bartókmonographie und, zusammen mit Renate Wieland, eine Theorie der musikalischen Darstellung: „Denken und Spielen“.