

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

**Allitera Verlag**

# MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006  
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss  
Der Komponist und sein Werk  
Überlieferung, Interpretation, Rezeption  
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

# Richard Strauss

## Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium  
zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz, Adrian Kech  
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Juni 2017  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München  
© 2017 Buch&media GmbH, München  
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg  
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6



# Inhalt

Vorwort .....	9
Abkürzungsverzeichnis .....	13

## Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow .....	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin .....	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann .....	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934 .....	73
---	----

## Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,  
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i> .....	111
--	-----

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. . . . .	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext . . . . .	167
Bernd Edelman	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss . . . . .	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907 . . . . .	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

## **Richard Strauss und das Musiktheater**

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette . . . . .	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i> . . . . .	353

Arne Stollberg  
»Übergang zum Geiste der Musik«.  
Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* . . . . . 381

Ulrich Konrad  
Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.  
Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* . . . . . 399

### **Richard Strauss als Liedkomponist**

Andreas Pernpeintner  
Der späte Strauss und seine frühen Lieder . . . . . 425

Birgit Lodes  
»Rot« versus »tot«:  
*Blindenklage* von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley  
»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.  
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'  
*Blick vom oberen Belvedere* . . . . . 469

Reinhold Schlötterer  
Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss . . . . . 497

### **Richard Strauss und die USA**

Wolfgang Rathert  
Richard Strauss und die Musikkritik in den USA . . . . . 517

Claudia Heine  
Objekte von ideellem und materiellem Wert.  
Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA . . . . . 533

Morten Kristiansen  
The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:  
A Preliminary Study . . . . . 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey ..... 583

Autorinnen und Autoren ..... 595

## Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Bünings Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* ([www.rsi-rsqv.de](http://www.rsi-rsqv.de)) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

# Kritik als kreatives Potenzial. Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss

Adrian Kech

»Ich kenne nichts Förderlicheres als die Kritik eines Todfeindes, der von vornherein mit der Absicht zugehört hat, aus welchem Grunde auch immer, dem Autor am Zeuge zu flicken, wo er nur kann! Je schärfer seine Intelligenz ist, desto weniger werden ihm auch die verborgensten Schwächen entgehen, die der Begeisterte oder auch nur sympathisch Wohlwollende bewußt oder unbewußt übersieht.«<sup>1</sup>

Dieses Bekenntnis stammt von Richard Strauss. Er äußerte es in seinem Geleitwort vom 20. November 1908 zu einer Monografie mit dem Titel *Aus dem Musikleben der Gegenwart*.<sup>2</sup> Deren Verfasser, der Musikschriftsteller Leopold Schmidt, hatte ihn um eine entsprechende Vorrede gebeten.<sup>3</sup> Mit den »Todfeinden« dürfte Strauss in erster Linie die Zunft der Musikkritiker im Sinn gehabt haben und nicht Personen, mit denen er künstlerisch zusammengearbeitet hat. Trotzdem nehme ich das Diktum zum Anlass, die Entstehung eines bestimmten Werksegments von Strauss schlaglichtartig aus dem Blickwinkel von Kritik zu beleuchten. Dieses Werksegment gehört fraglos zu den zentralen seines Œuvres, nämlich die gemeinsam mit Hugo von Hofmannsthal geschaffenen Opern.

Nun ist das Verhältnis zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal sicher alles andere als eine Todfeindschaft gewesen. Im Gegenteil war die Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Dichter insgesamt von hoher gegenseitiger Wertschätzung für das Metier des anderen geprägt. Und doch lässt sich die Kooperation der beiden auch als eine Geschichte wechselseitiger Kritik begreifen, freilich nicht im Sinne von boshaften Versuchen, dem anderen bei erstbestener Gelegenheit »am Zeuge zu flicken«, wie es in Strauss' Vorwort heißt; wohl aber im Sinne

---

1 BE, S. 23.

2 Vgl. Leopold Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik*, Berlin 1909, S. [V]–VIII, zu dem nach BE zitierten Passus vgl. hier S. VI: im Original »Förderlicheres,« statt »Förderlicheres« und »Kritiken« statt »Kritik«.

3 Vgl. ebd., S. [V].



kritisch-konstruktiver Einwände, die darauf gerichtet waren, den Partner von der sachlichen Notwendigkeit des jeweils eigenen künstlerischen Standpunkts zu überzeugen.

Die Rollenverteilung der beiden scheint dabei seit Langem festgeschrieben, besonders durch den gemeinsamen, oft ausgiebig zitierten Briefwechsel: Hofmannsthal war der feinsinnige Dichter, der dem bajuwarischen Musikanten Strauss ästhetisch-stilistisch die große Richtung gewiesen hat. So zumindest will es das Klischee. Richtig daran ist, dass Hofmannsthal die Wahl der realisierten Opernsujets bestimmte. Die Sujetwünsche des Komponisten fanden bei ihm letztlich wenig Anklang.<sup>4</sup> Gleichwohl wäre es verfehlt, daraus zu folgern, dass Strauss für Hofmannsthal nur eine Art kompositorischer Erfüllungsgehilfe gewesen sei. Bei der Kooperation warf Strauss etwas anderes in die Waagschale, nämlich sein musikdramatisches Gespür als Opernkomponist. Hier wusste er sehr genau, was er wollte, und im Zweifel scheute er dann auch die Konfrontation nicht – beispielsweise in der Frage, wie die Zerbinetta-Figur in *Ariadne auf Naxos* musikalisch zu behandeln sei. Hofmannsthal konnte sich mit den exzessiven Koloraturen der Zerbinetta-Arie nicht anfreunden, da sie seinen Vorstellungen von einer liedhaften Vertonung zuwiderliefen.<sup>5</sup> Strauss jedoch fand sich zu einer entsprechenden Revision nicht bereit. Die Kritik des Dichters parierte er trocken: »Über die Zerbinettafigur kann man schließlich zweierlei Meinung sein.«<sup>6</sup> Abgesehen von seinem Alleingang bei *Intermezzo* ließ sich Strauss ohne Frage von den Sujetvorstellungen Hofmannsthals leiten. Umgekehrt wird man jedoch mit Recht behaupten können, dass Hofmannsthal erst durch Strauss zu einem Operndichter geworden ist.

Generell wissen wir über die Hintergründe der Kooperation immer noch vergleichsweise wenig, besonders soweit es die Rolle des Komponisten betrifft. So faszinierend der Briefwechsel zu lesen ist, so besteht doch immer die Gefahr, dass man

- 
- 4 Vgl. hierzu Reinhold Schlötterer, »Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, bes. S. 26.
- 5 Im Brief an Ottonie Degenfeld vom 12. Dezember 1912 klagte Hofmannsthal etwa, Strauss habe »die Josephsfigur [von *Josephs Legende* op. 63, Anm. d. Verf.] so *verzeichnet* wie die Zerbinetta« (zit. nach Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 2, hrsg. von Manfred Hoppe [= Sämtliche Werke 24], Frankfurt am Main 1985, S. 202). Noch 1918, zwei Jahre nach der Umarbeitung von der Erst- zur Zweitfassung des Werkes, plädierte er für eine umfassende Revision von Zerbinettas Koloraturpassagen (vgl. Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 08.07.1918, in: *BHH*, S. 410–414, hier S. 411). Vgl. dazu Willi Schuh, »Die ›verzeichnete‹ Zerbinetta«, in: *Hofmannsthal-Blätter* 31/32 (1985), S. 52–57.
- 6 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 16.04.1916, in: *BHH*, S. 335 f., hier S. 335. Vgl. dazu auch Strauss' Weigerung vom 12. Juli 1918, »nochmals an Zerbinetta das Messer des Chirurgen zu versuchen« (*BHH*, S. 415).

seine Aussagekraft überschätzt. Zunächst einmal erfasst er naturgemäß nur die schriftliche, nicht aber die mündliche Korrespondenz im Wortlaut, und auch das Geschriebene nur insoweit, als es durch die erhaltenen Briefe überliefert ist. Zudem kam es nicht selten vor, dass Strauss die Textverläufe von Hofmannsthals Operndichtung selbständig abgeändert hat. Ein besonders eklatantes Beispiel dafür ist der erste Akt des *Rosenkavalier*. Hier ordnete Strauss den Verlauf des letzten Aktdrittels komplett neu.<sup>7</sup> An Hofmannsthal schrieb er indes nur lapidar: »Außerdem habe ich eine Umstellung vorgenommen, mit der Sie sicher einverstanden sind.«<sup>8</sup>

In einem ersten Schritt kann hier die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe<sup>9</sup> weiteren Aufschluss geben, denn mit ihrer Hilfe lässt sich Hofmannsthals Operntext bequem mit dem Text in Strauss' Partitur vergleichen. Die Textversionen von Dichter und Komponist sind keineswegs per se identisch.<sup>10</sup>

Im Idealfall folgt aber noch ein zweiter Schritt, nämlich die Auseinandersetzung mit Strauss' Musik selbst. Im eingangs genannten Geleitwort schreibt Strauss weiter: »Da es einem nun bekanntlich selbst am schwersten fällt, seiner eigenen Schwächen bewußt zu werden, so liegt der Nutzen des Todfeindes zur Förderung der Selbstkritik, wo solche überhaupt geübt wird, auf der Hand.«<sup>11</sup> Welche Rolle also spielte die Selbstkritik für den Komponisten? Wenn überhaupt, hat sich Strauss über innermusikalische Fragen nur spärlich geäußert. Gegenüber Hofmannsthal machte er dazu allenfalls Andeutungen, denn dieser hatte zwar ein intuitives Verständnis für Musik, war aber eben kein Musiker.<sup>12</sup> Um zu prüfen, wie es sich mit Strauss' kompositorischer Selbstkritik genau verhält, hilft letztlich nur der Blick in die Noten. Hierzu im Folgenden zwei Beispielfälle.

Das erste Beispiel konzentriert sich auf den Übergang von Hofmannsthals Text zu Strauss' Vertonung. Es stammt aus der *Frau ohne Schatten* – einem Werk, das für beide Autoren eine Sonderstellung einnahm. Hofmannsthal apostrophierte die Märchenoper von vornherein als sein und Strauss' »Hauptwerk«,<sup>13</sup> und auch für den

7 Vgl. hierzu Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, S. 307–313.

8 BHH, S. 63.

9 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Band 7 (1997) [*Elektra* u. a.], Band 17 (2006) [*Ariadne auf Naxos* (I) u. a.], Band 23 (1986) [*Der Rosenkavalier*], Band 24 (1985) [*Ariadne auf Naxos* (II) u. a.], Band 25.1 (1998) [*Die Frau ohne Schatten* u. a.], Band 25.2 (2001) [*Die ägyptische Helena* u. a.] und Band 26 (1976) [*Arabella* u. a.].

10 Vgl. hierzu weiterführend Willi Schuh, »Richard Strauss und seine Libretti«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel u. a. 1971, S. 169–176, und Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 12–14.

11 BE, S. 23. Vgl. dazu Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart*, S. VI.

12 Vgl. hierzu Strauss' Brief an Hofmannsthal vom 12. Januar 1916: »Noten können Sie ja nicht lesen!« (BHH, S. 328).

13 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 05.03.1913, in: BHH, S. 220–222, hier S. 221.

Komponisten stand sie laut Aussage seines Sohnes Franz Strauss »irgendwie im Mittelpunkt seines Schaffens«.<sup>14</sup>

Konkret geht es mir um die zweite Szene des dritten Aktes. Als Strauss Mitte April 1915 den lange ersehnten Text zum gesamten Finalakt in Händen hielt, war seine Reaktion zweigeteilt. An Hofmannsthal schrieb er: »Ihr III. Akt ist herrlich: Wort, Aufbau und Inhalt gleich wundervoll. | Nur in dem Bestreben der Kürze ist er zu skizzenhaft geworden: ich brauche für alle lyrischen Momente: [...] unbedingt mehr Text.«<sup>15</sup> Vergleichbare Wünsche nach solcher Textvermehrung, um musikalisch beliebig steigern zu können, waren schon aus der *Elektra*-Zeit bekannt.<sup>16</sup> Allerdings gingen Strauss' Einwände auch ins Grundsätzliche, denn er monierte verschiedene zentrale Momente in der Aktdramaturgie. Hofmannsthal ließ sich auf die Kritik ein. Er überarbeitete die einzelnen Aktabchnitte nach und nach und schickte sie in der Folgezeit neu gefasst an Strauss.<sup>17</sup> Der revidierte Text zur zweiten Szene ging Mitte Juli 1915 nach Garmisch. Strauss dankte daraufhin »für die herrliche Szene, die außerdem prachtvoll zu komponieren« sei, »da sie schön gebaut ist und sich famos steigert«.<sup>18</sup>

Hat Strauss also »nur« noch am feststehenden Textverlauf entlangkomponiert? – Weit gefehlt. Abbildung 1 (S. 318–321) zeigt einen Ausschnitt aus dem Anfangsteil der zweiten Szene, und zwar in drei Versionen:

1. in der von Hofmannsthal revidierten Textfassung in Dokument 18 H<sup>16</sup>, das an Strauss ging<sup>19</sup>
2. in der Textfassung von Strauss' Reinschriftskizze im sogenannten Garmischer Skizzenbuch Tr. 38<sup>20</sup>

14 WB, S. IX–X.

15 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 15.04.1915, in: BHH, S. 304–307, hier S. 304.

16 Vgl. hierzu Strauss' Briefe an Hofmannsthal vom 22. Juni 1908 (BHH, S. 36f.) bzw. vom 6. Juli 1908 (ebd., S. 41–43).

17 Vgl. hierzu die Erläuterungen zur Werkgenese in: Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, hrsg. von Hans-Albrecht Koch (= Sämtliche Werke 25.1), Frankfurt am Main 1998, bes. S. 136–139.

18 BHH, S. 316.

19 Vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, S. 173 (Quellenbeschreibung von 18 H<sup>16</sup>) und S. 58–70 (Grundtext) i. V. m. S. 528–534 (Varianten von 18 H<sup>16</sup>), für die Übertragung hier relevant: S. 59 f. i. V. m. S. 529 f.

20 D-GPrsa Tr. 38 (= RSQV q13038), für die Übertragung hier relevant: S. [92]–[95] (= 3. Akt, S. »8«–»11«). Bei Tr. 38 handelt es sich um ein nachträglich gebundenes Konvolut von 68 Blättern im Hochformat, 34,5 x 26,5 cm (vgl. dazu Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 1], Tutzing 1977, S. 54–55, hier S. 54). Strauss' autografe Angaben zu diesem Entwurf sind nicht konsistent. Auf dem Etikett des vorderen Einbanddeckels bezeichnet er ihn als »II. Bleistiftskizze der | >Frau ohne Schatten.«, während er auf Seite [1] schreibt: »I. Akt. | Erste Skizze.«. Unabhängig davon zeigt das Dokument die Werkgestalt der *Frau ohne Schatten* zum ganz überwiegenden Teil im finalen Verlauf und steht damit dem Particellstadium sehr nahe (vgl.

3. in der Textfassung von TrV\_234\_q00634, dem Strauss'schen Particell zum dritten Akt, das im Prinzip dem Verlauf des betreffenden finalen Partiturabschnitts entspricht.<sup>21</sup>

Zuerst der Vergleich zwischen Ausgangstext und Skizze: Sieht man von kleineren Abweichungen in Wortlaut, Schreibweise und Interpunktion ab, fällt auf, dass Strauss den Text der Kaiserin um die Zeilen 13–16 und 20–26 erweitert. Die Kaiserin erinnert sich an ihren Traum im zweiten Akt. Für diese Traumerinnerung, mit der sie das drohende Schicksal des Kaisers beklagt, bekommt sie etwas mehr Raum. Die hinzugefügten Verse stammen aus dem weiteren Szenenverlauf (der hier nicht wiedergegeben ist).<sup>22</sup> Die Erweiterung kommt also dadurch zustande, dass Strauss Text von hinten nach vorne verlegt. Dabei nimmt er eine kleine Unebenheit in Kauf, und zwar die reflektierende Erzählform in Zeile 25 (Hervorhebung d. Verf.): »hingestreckt/liegt *er* da,/starr u. steinern«. Diese passt nicht recht zu den direkten Anrufungen der Umgebung: »Hier sah ich *dich*«, »Der Falke flatternd/warnte *dich!*«, »*Du* drangest hinein!«, »Hinter *dir* drohnend [sic]/schloß sich das Thor« und »Nach wollt ich *dir*«. Bei den Zeilen 46–58 verfährt Strauss umgekehrt: Er scheidet die Verse der Amme vorne aus und verlegt zumindest einen Teil davon, Zeile 52–58, nach hinten, an einen späteren Punkt der Szene; der andere Teil, Zeile 47–50, wird ganz gestrichen.<sup>23</sup> Durch die entfallende Ammen-Replik wachsen die umgebenden Redeteile der Kaiserin zu einem einzigen, längeren Monolog zusammen, intern strukturiert durch den Falkenruf in Zeile 7 und durch den zweimalige Posaunenruf in Zeile 59/60 sowie in Zeile 81/82. Beide Eingriffe sind durchaus typisch für Strauss' Umgang mit Hofmannsthals Operntext: Die Textvorlage wird im Zuge der Vertonung in Teilen umgeformt – entweder schon vor oder spätestens während der Komposition.

---

dazu das digitale Inventarium der Quelle unter [www.rsi-rsqv.de/q13038](http://www.rsi-rsqv.de/q13038)). Da Tr. 38 offensichtlich auf weniger weit ausgearbeiteten Skizzen aus anderen Dokumenten fußt (vgl. insbesondere den Inhalt der kleinformatigen Skizzenbücher A-Wph Au-008-a [= RSQV q00637] und Au-008-b [= RSQV q00604], D-GPrsa Tr. 32–37 [= RSQV q13032–q13037] und US-NYj ML225.St828 A4fr 1.Aufzug [= RSQV q01129]), ist der Begriff der Reinschriftskizze hier durchaus am Platz. Die grundsätzliche Problematik, dass Strauss die Termini »Rohskizze« und »Reinschriftskizze« selbst oft uneinheitlich verwendet, bleibt davon unberührt (vgl. dazu Jürgen May: »Der Kompositionsprozess«, in: *StraussHb*, S. 114–129, hier S. 117).

21 D-GPrsa TrV\_234\_q00634 (= RSQV q00634), für die Übertragung hier relevant: Bl. 8<sup>r</sup>–8<sup>v</sup> (= S. »13«–»14«). Zum Terminus technicus »Particell«, der bei Strauss selbst so gut wie nie vorkommt, vgl. May, »Kompositionsprozess«, S. 117. Strauss'sche Particelle zeichnen sich regelmäßig durch eine autografe Taktbezeichnung aus, die mit den Takten pro Seite bzw. pro Akkolade im Partiturautograf korrespondiert. Zum einen zeigen die Ziffern, dass Strauss mit ihrer Hilfe die Umbrüche der Partiturausschrift plante. Zum anderen hebt diese Taktbezeichnung das Particell als vorläufigen Schlusspunkt der Entwurfsphase erkennbar von den vorausgehenden Skizzierstadien ab.

22 Vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.1, S. 62 i. V. m. S. 530, Eintrag 62, 3.

23 Vgl. ebd., S. 62 und S. 59 i. V. m. S. 529, Eintrag 59, 27.

Zeile	Manuskript 18 H <sup>16</sup> (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
1	<b>Kaiserin</b> (ist auf die Treppe [hinausgetreten])	<b>Kaiserin</b> (ist auf die Treppe [hinausgetreten])	<b>Kaiserin</b> (ist auf die Treppe [hinausgetreten])
2	Hier ist ein Tor!	Hier ist ein Tor!	Hier ist ein Tor!
3	(Sinnend, suchend)	(sinnend)	(sinnend, suchend)
4	Einmal vordem	Einmal vordem	Einmal vordem
5	sah ich dies Tor!	sah ich dies Tor.	sah ich dies Tor.
6	(Der Ruf des Falken tönt aus der Luft)	(Der Ruf des Falken tönt aus der Luft)	
7	<b>Kaiserin</b> (besinnt sich jäh)	<b>Kaiserin</b> (besinnt sich jäh)	
8	Mein Herr und Geliebter!	Mein Herr u. Gebieter. [sic]	
9	hier sah ich dich!	Hier sah ich dich.	
10	der Falke flatternd	Der Falke flatternd	
11	warnte dich!	warnte dich!	
12		Meine Schuld!	
13		Der elende Handel	
14		häßlich gesponnen –	
15		Alles umsonst!	
16	du drangst hinein,	Du drangest hinein!	
17	hinter dir dröhnend	Hinter dir drohnend [sic]	
18	schloss sich das Tor.	schloß sich das Thor	
19		wie eine Gruft:	
20		drinnen wölbt sich	
21		düstrer Raum:	
22		Luft des Todes!	
23		Hingestreckt	
24			

Abb. 1: Operntext der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Ausschnitt)\*

\* Gegenüber den jeweiligen Vorlagen sind die Rollenbezeichnungen ggf. stillschweigend ergänzt, im Wortlaut normiert und typografisch ebenso vereinheitlicht (Fettdruck) wie die Regie- und Vortragsanweisungen (in Klammern). Unterstreichungen in Tr. 38 und TrV\_234\_q00634 autograf.

Zeile	Manuskript 18 H <sup>16</sup> (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_qoo634 (Strauss)
25		liegt er da,	
26		starr u. steinern	
27	Nach wollte ich dir	Nach wollt ich dir	
28	und konnte nicht	und konnte nicht;	
29	gebunden lag ich	gebunden lag ich	
30	in schwerem Schlaf –	in schwerem Schlaf.	
31	es war kein Traum,	Es war kein Traum:	
32	es war der Spiegel	es war der Spiegel,	
33	der uns zeigt,	der uns zeigte,	
34	was fern ist dem Aug	was fern dem Aug,	
35	doch nahe dem Herzen.	doch nahe dem Herzen.	
36	Der Falke schrie,	Der Falke schrie	
37	dann scholl ein Ruf:	dann scholl ein Ruf:	
38	(sie sucht in sich und findets)	[(]sie sucht in sich u. findet's[)]	
39		(stark)	
40	Zum Wasser des Lebens!	Zum Wasser des Lebens!	
41	von innen rief es –	von innen rief es –	
42	dann kam ein andres	dann kam ein andres	
43	drohendes Wort!	drohendes Wort!	
44	(nachsinnend)	(nachsinnend)	
45	Welches Wort?	Welches Wort?	

Abb. 1 [Forts.]

Zeile	Manuskript 18 H <sup>16</sup> (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
46	<b>Amme</b> (hastig)		
47	Das Wasser des Lebens!		
48	Wer sprach dir von diesem?		
49	Nie kam das Wort		
50	von meinen Lippen!		
51	(höhnisch)		
52	Wasser des Lebens!		
53	Gräuliches Blendwerk,		
54	Müsst ich darüber		
55	mein Blut hingeben		
56	halt ich ab		
57	von deiner Seele		
58	und deinem Herzen		
59	(Posaunenruf, wie aus dem Innern des	[( Pos. hinter der Scene )]	[( Posaunen im Tempel )]
60	[Berges.)		
61	<b>Kaiserin</b> (erregt)	<b>Kaiserin</b> (erregt)	<b>Kaiserin</b> (erregt)
62	Hörst du den Ton?	Hörst du den Ton?	Hörst du den Ton?
63	Der läd't [sic] zu Gericht!	Der läd't zu Gericht!	Der läd't zu Gericht!
64	Wer sitzt hier zu Gericht?		
65	(Leise, etwas beklommen)	(leise, etwas beklommen)	(leise, etwas beklommen)
66	Mein Vater, ja?	Mein Vater, ja?	Mein Vater, ja?
67	Keikobad? Sag!	Keikobad? Sag!	Keikobad, sag!

Abb. 1 [Forts.]

Zeile	Manuskript 18 H <sup>6</sup> (Hofmannsthal)	Skizze Tr. 38 (Strauss)	Particell TrV_234_q00634 (Strauss)
68	Lang sah ich ihn nicht,	Lang sah ich ihn nicht,	Lang sah ich ihn nicht,
69	doch weiß ich wohl:	doch weiß ich wohl:	doch weiß ich wohl:
70	er liebt es zu thronen	er liebt zu tronen [sic]	er liebt zu thronen
71	wie Salomo	wie Salomo,	wie Salomo,
72	und aufzulösen,	und aufzulösen	und aufzulösen
73	was dunkel ist.	was dunkel ist.	was dunkel ist.
74	Hoch ist sein Stuhl	Hoch ist sein Stuhl	Hoch ist sein Stuhl
75	und abgründig sein Sinn –	und abgründig sein Sinn –	und abgründig sein Sinn –
76	(rein und mutig)	(rein u. mutig)	(rein und mutig)
77	doch, ich bin sein Kind:	doch ich bin sein Kind:	doch ich bin sein Kind:
78	ich fürchte mich nicht.	ich fürchte mich nicht.	ich fürchte mich nicht.
79	(Die Amme, ängstlich, späht nach der	( <u>Amme</u> ängstlich späht nach der	[(! <u>Amme</u> ängstlich u. späht nach der
80	Seite, ob sich ein Ausweg	Seite, ob sich ein Ausweg finden	Seite, ob sich ein Ausweg
81	finden ließe. Die Posaune ruft,	ließe)	finden ließe)
82	abermals, stärker.)	[(!Pos. hinter der Scen[e])	[(!II. Posaunenruf im Tempel.)]
83	<b>Kaiserin</b> (die Hände erhoben,	<b>Kaiserin</b> (exstatisch)	<b>Kaiserin</b> (die Hände erhoben,
84	ekstatisch)		exstatisch)
85	Mein Herr und Geliebter!	Mein Herr u. Gebieter! [sic]	Mein Herr und Geliebter!
86	Sie halten Gericht	Sie halten Gericht	Sie halten Gericht
87	über ihn.	über ihn	über ihn
88	Um meinnetwillen!	um meinnetwillen!	um meinnetwillen!
89	[...]	[...]	[...]

Abb. 1 [Forts.]



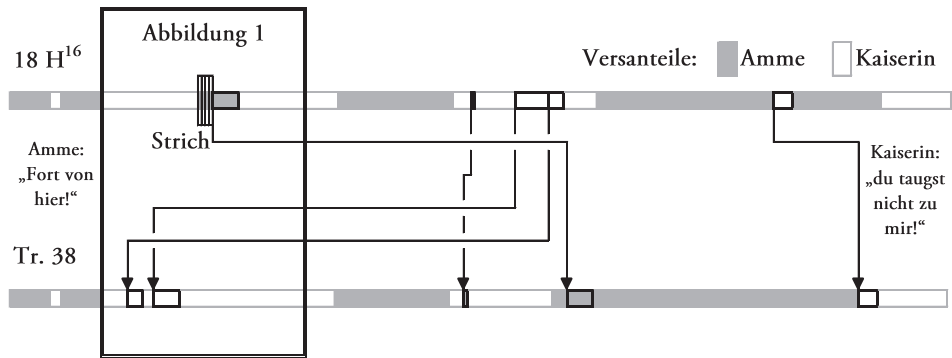


Abb. 2: Textdisposition der Frau ohne Schatten, 3. Akt, 2. Szene (Teil I)

Verschaffen wir uns einen Überblick über den größeren Kontext dieser Eingriffe (Abb. 2). Beide Textfassungen, hier verglichen anhand der Versanteile der Protagonistinnen, beziehen sich auf die ersten zwei Drittel der Szene, vom Ammen-Ausruf »Fort von hier! Hilf mir vom Fels lösen den Kahn!« (in der Partiturversion des dritten Aktes: drei Takte vor Ziff. 51) bis zum Abgang der Kaiserin mit den Worten »du taugst nicht zu mir!« (bei Ziff. 96). Man sieht: Strauss gruppiert einzelne Textabschnitte weiträumig um. Kleinere Redeteile werden an anderer Stelle mit größeren fusioniert. (Die Ausnahme ist ein einzelner Kaiserin-Vers in der Mitte, der auf die Amme übergeht.) Die primären Ordnungskriterien für Strauss sind der Inhalt und – vielleicht noch wichtiger – der Stimmungsgehalt des Textes. Der oben gezeigte Ausschnitt (Abb. 1) macht das recht anschaulich: Hofmannsthal behandelt die Traumerinnerung der Kaiserin in 18 H<sup>16</sup> quasi realitätsnah, als verstreute Bruchstücke, die sich dann zu einem Ganzen zusammenfügen. Strauss hingegen versammelt diese Bruchstücke in Tr. 38 gleich am Anfang. Er bildet eine kompakte, stimmungsmäßig einheitliche Textzone. Ob ihm die genannte sprachliche Unebenheit überhaupt bewusst war, steht dahin. Wichtig war ihm jedenfalls, den Szenenverlauf im Großen zu begradigen. Durch seine Umstellungen entstehen dramaturgisch geradere Textlinien,<sup>24</sup> und daraus kann dann auch musikalisch die großräumige Steigerung erwachsen.

24 Zu Strauss' Unterscheidung zwischen dramaturgisch gerader bzw. einfacher Linie (= gut für die Musik) und dramaturgisch gebrochener Linie (= schlecht für die Musik) vgl. Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22.12.1907, in: *BHH*, S. 30–33, hier S. 33, i. V. m. Reinhold Schlötterer, »Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei ›Elektra‹ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005, S. 25–43, hier S. 38–40.

Handwritten musical score for three systems, each starting with a large 'R' and a 'No.' (10, 4, 7). The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (No. 10):** Features a vocal line with lyrics: "ich, mein ich, ich - dem kühnen und stolzen tiefen AS. Kind!". The music includes a section titled "Maestro" with a double bar line and a large 'db' marking. Other markings include "aufmerksam!" and "ausdrucksvoll".

**System 2 (No. 4):** Continues the musical notation with various notes and rests. It includes the instruction "(Piano, etwas balladant)" and the tempo marking "Alleg. mod. And.".

**System 3 (No. 7):** Shows further musical development with notes and rests. It includes the instruction "Piano" and the tempo marking "Andante".

The score is densely written with musical symbols, including stems, beams, and various note heads, indicating a complex and detailed composition.

Abb. 3: R. Strauss, Die Frau ohne Schatten, Skizze, D-GPrsa Tr. 38, S. [94] (Ausschnitt)



Offensichtlich geht es hier nicht mehr allein um gelöschten *Text*. Wie Tr. 38 beweist, hatte Strauss den Abschnitt bereits in Musik gesetzt und in einen größeren Zusammenhang gebracht. Die eingangs skizzierten Kritikformen wechseln also bzw. sie fließen ineinander: Strauss verändert nicht nur die Gestalt von Hofmannsthals Text, sondern er eliminiert auch Teile seiner eigenen Komposition. Aus musikalischer Perspektive scheiden vorne zuerst 86 Takte, dann immerhin noch 53 Takte aus; hinten entfallen 83 Takte. Wie ist das zu verstehen?

Am 11. September 1915, etwa drei Monate nach Erhalt der revidierten Textfassung, teilt Strauss Hofmannsthal mit, dass die ersten beiden Szenen des dritten Aktes »in der Skizze in Reinschrift fertig«<sup>29</sup> seien. Und weiter schreibt er: »dauert circa 35 Minuten: der Rest darf also nicht mehr allzu lange werden«.<sup>30</sup> Ob Strauss mit der »Skizze in Reinschrift« die Skizze in Tr. 38 oder das Particell TrV\_234\_q00634 meint, ist bis auf Weiteres nicht ganz klar.<sup>31</sup> Ziemlich sicher ist aber, dass sich die Angabe der Spieldauer auf die bereits gekürzte Aktfassung bezieht. Darauf deutet indirekt die Summe der Spieldauern, die Strauss in Tr. 38 vermerkt hat. Im Einzelnen finden sich an folgenden Stellen der Skizze zum dritten Akt die folgenden Zeitangaben:

S. »8« oben (Anfang der zweiten Szene, Amme: »Fort von hier!«): »11 Min.«<sup>32</sup>

S. »28« unten (Anfang der dritten Szene, Kaiserin: »Vater, bist du's?«): »30 Min.«<sup>33</sup>

Gemäß der Position der Notate in Tr. 38 sowie im Hinblick auf den Platzverbrauch im Manuskript ist erstens davon auszugehen, dass die Zeiten zu addieren sind – »11 Min.« plus »30 Min.« –, und zweitens, dass sich die »30 Min.« auf die noch ungekürzte zweite Szene beziehen. Das zugrunde liegende Verhältnis ist: sieben Seiten Skizze = gut zehn Minuten Spieldauer. Demnach dauerte der dritte Akt ohne die beiden genannten Striche bis zum Anfang der dritten Szene zunächst 41 Minuten. Zieht man nun die von Strauss im Brief an Hofmannsthal erwähnten »circa 35 Minuten« in Betracht, ergibt sich eine Differenz von rund sechs Minuten, umgerechnet auf die großformatigen Skizzenblätter in Tr. 38: etwa drei bis vier Seiten. Dies entspricht ziemlich ge-

29 BHH, S. 324.

30 Ebd.

31 Strauss' autografer Abschlussvermerk der Skizze in Tr. 38 lautet: »Garmisch, 11. Aug. 1916« (D-GPrsa Tr. 38 [= RSQV q13038], S. [133] [= (3. Akt), S. »49«]). Und am Ende des Particells schreibt er: »Skizze vollendet 11. August | Reinschrift 15. September 1916. | Garmisch.« (D-GPrsa TrV\_234\_q00634 [= RSQV q00634], Bl. 35<sup>v</sup> [= S. »68«]). Demnach bezeichnet Strauss das in Tr. 38 Niedergeschriebene als »Skizze« und das Stadium des Particells als »Reinschrift«. Insofern ist es zwar durchaus möglich, dass Strauss im Brief vom 11. September 1915 mit der »Skizze in Reinschrift« das Particell meint. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass seine Terminologie in diesen Fällen oft nicht eindeutig ist, und auch, dass zwischen dem Brief an Hofmannsthal und dem doppelten Datierungsvermerk in TrV\_234\_q00634 ein ganzes Jahr liegt.

32 D-GPrsa Tr. 38 (= RSQV q13038), S. [92].

33 Ebd., S. [112].



Korrespondierend zu den Posaunenrufen im Anfangsbereich der Szene erklingen kurz vor dem Abgang der Kaiserin »ganz nahe«<sup>35</sup> drei Trompeten und drei Tenorposaunen »a. d. Bühne«.<sup>36</sup> Diese Posaunen- bzw. Trompeten-Fanfaren sind für die Keikobad-Handlung besonders wichtig, denn sie künden von den Geschehnissen im Tempel des Geisterkönigs, die selbst nicht sichtbar sind.

All die beschriebenen Vorgänge lassen sich anhand des Briefwechsels zwischen Dichter und Komponist nicht einmal erahnen. Mit Hofmannsthals revidierter Textfassung war die Szenengestalt noch keineswegs festgelegt. Versorgt mit ausreichend Textmaterial, ging für Strauss die Arbeit erst richtig los. Im Zuge der Komposition richtete er den Szenentext nach musikalischen Gesichtspunkten ein. Und als er die Szene komponierte hatte, nahm er gezielt Striche vor. Er reduzierte den Szenenumfang und verbesserte dadurch zugleich die Steigerung.<sup>37</sup> Die eigene Komposition war dabei ebenso wenig sakrosankt wie Hofmannsthals Textgestalt.

\*\*\*

Das zweite Beispiel für kompositorisch produktiv gewordene Kritik bei Strauss führt weg von Hofmannsthal, dafür vollends in den innermusikalischen Bereich hinein. Es gehört zur der am wenigsten populären Hofmannsthal/Strauss-Oper *Die ägyptische Helena*. Uraufgeführt im Juli 1928, führt die *Helena* heute ein Schattendasein im Spielbetrieb.<sup>38</sup> Gleichwohl war sie für Hofmannsthal und Strauss ein modernes Werk, das aktuelle Probleme der Zwischenkriegszeit im zeitlosen Gewand des Mythos verhandeln sollte. Die Hauptschwierigkeit ist wohl der etwas schwere, sperrige Stil. Was anfangs eine leichte, freche Operette werden sollte, geriet zu einem hochkomplizierten, psychologisierend-gewichtigen Musikdrama mit unüberhörbaren Wagner-Anklängen.

Schon der Werkstitel ist ein wenig irreführend, zumindest im Hinblick auf die eigentümliche Handlung, die Hofmannsthal unter Beiziehung verschiedenster Stoffquellen entworfen hat.<sup>39</sup> Zwar ist Helena als Titelfigur fast immer zugegen, und sie erscheint im Verlauf des Werkes in verschiedenen Projektionen. Doch eigentlich geht es nicht um sie, sondern um ihren Gatten Menelas, der eine innere Wandlung durchmachen muss.

35 RSE 9, S. 504.

36 Ebd.

37 Zum musikalisch-kompositorischen Konzept der diskutierten Passagen vgl. Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 517–526.

38 Zur Aufführungsgeschichte der *Ägyptischen Helena* vgl. Günther Lesnig, *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Daten, Inszenierungen, Besetzungen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 33), Band 1, Tutzing 2008, S. 235–248.

39 Zur Entstehung der Operndichtung vgl. Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.2, S. 153–188.

Um seine von Paris geraubte Frau zurückzuerobern, hat Menelas zehn Jahre lang Krieg gegen Troja geführt. Als er aber Helena endlich wieder hat, wird er nicht damit fertig, dass sie während des Trojanischen Krieges die Geliebte von Paris und dessen Brüdern war. Zu Beginn des Werkes ist er zwanghaft darauf aus, Helena zu töten, weil er glaubt, nur dadurch seine Schmach als gehörnter Ehemann tilgen zu können. Allerdings ist er nicht in der Lage, seine Tat auszuführen. Denn allein der Anblick der sprichwörtlich schönsten Frau der Welt, die er insgeheim immer noch liebt, hält ihn davon ab.<sup>40</sup> Erst im Werkfinale erlebt er seine innere Verwandlung. Wenn schließlich Hermione, die gemeinsame Tochter der beiden, auftritt, überwindet sich Menelas und nimmt das zutiefst widersprüchliche Wesen seiner Frau endlich im positiven Sinne an.

Der Dirigent Karl Alwin, der *Die ägyptische Helena* seinerzeit für die Oper in Wien einstudierte, berichtet zur Entstehung des Werkfinales Folgendes:

»Den Schluß des zweiten Aktes des Hofmannsthalschen Stückes, das [...] zu einer Versöhnung der beiden Gatten führt, hat Richard Strauß zu einer grandiosen Unisonostelle gestaltet. Ursprünglich war dieser D-dur-Unisonogesang des Mannes und der Frau ein kraftvolles Ausklingen, aber ohne besonders betonte Steigerung. Als uns Richard Strauß in Garmisch diese erste Fassung des Schlußes vorspielte, waren seine Zuhörer wohl alle begeistert, nur Generalmusikdirektor [Fritz, Anm. d. Verf.] Busch, der das Werk ja in Dresden herausbringen wird, machte den Einwand, er hätte von Richard Strauß gerade an dieser Stelle noch eine starke Steigerung erwartet. Es vergingen nur drei Tage[,] und, als wir wieder zu Strauß kamen, begrüßte er uns gleich damit, jetzt sei ihm erst die richtige harmonische Steigerung klar geworden. Der von Busch gemachte Einwand sei berechtigt gewesen[,] und nun spielte er uns die endgültig gewordene große atemberaubende Schlußsteigerung dieses Aktes vor.«<sup>41</sup>

Gemäß Alwins Bericht geht es hier also um die Kritik eines Dritten, die sich der Komponist zu eigen gemacht hat. Auch Fritz Busch war gewiss kein »Todfeind« von Strauss, aber im Gegensatz zum Dichter Hofmannsthal immerhin ein Musikerkollege.

Gabriella Hanke Knaus meint, dass sich die von Alwin geschilderte Revision auf

40 Vgl. hierzu Katharina Hottmann, »Wie nie ein Sterblicher sein Weib je sah«. Zur Dramaturgie der Blicke in »Die Ägyptische Helena«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129 / 130), München 2005, S. 81–101.

41 Karl Alwin, »Richard Strauß' »Ägyptische Helena«, in: *Breslauer Zeitung* Nr. 210, 05.05.1928, Morgenblatt, S. [3]. Für die Bereitstellung der betreffenden Seite als Digitalisat sei der Universitätsbibliothek Wrocław freundlich gedankt. Vgl. dazu die im Wortlaut marginal abweichende Wiedergabe der Passage bei Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 2: Opus 60–86*, Wien und Wiesbaden 1962, S. 850 f.



das D-Dur-Schlussduett von Helena und Menelas konzentriert habe.<sup>42</sup> Hierzu weist sie überzeugend nach, dass Strauss eine erste Version des Duetts in zwei Stufen überarbeitet hat. Diese erste Version findet sich in der Garmischer Quelle TrV\_255\_q13424, dem Particell des zweiten Aktes.<sup>43</sup> Die Revisionsmaßnahmen dokumentiert hingegen das Garmischer Skizzenbuch Tr. 65,<sup>44</sup> das im Übrigen auch die in TrV\_255\_q13424 noch fehlenden Particell-Schlussakte enthält (»Particell« dabei nicht als Dokument, sondern als Kompositionsschicht verstanden).<sup>45</sup> Strauss verbreiterte das Duett stark, um, so Hanke Knaus, am Ende den »Charakter des Hymnischen, der emphatisch übersteigerten Versöhnung«<sup>46</sup> hervorzuheben. Daher bedürfe »Karl Alwins Bericht insofern einer Korrektur, als es sich bei der von Busch angeregten Neufassung des Schlussduetts nicht nur um eine »harmonische Steigerung« gehandelt habe, »sondern um eine eigentliche Neukonzeption«<sup>47</sup>.

Was aber, wenn es doch eigentlich um eine »harmonische Steigerung« ging? – Betrachten wir hierzu Seite »71«<sup>48</sup> des genannten Particells (Abb. 6), das – von den noch nicht vorhandenen Schlussakten abgesehen – die Vorstufe zum Partiturbereich des zweiten Aktes bildet. Die Seite zeigt die Stelle, kurz bevor das D-Dur-Finale erreicht wird. Was die harmonischen Belange betrifft, liegt vor der Umarbeitung folgende Situation vor: Menelas beginnt sein Arioso in Fis-Dur, wenn er Helena zusingt: »Wie du aufs neue die Nacht durchglänzt, wie junger Mond dich schwebend ergänzest!« Gemäß Regieanweisung ist sein Blick dabei »trunken auf Helena geheftet«. Dann wendet er sich Hermione zu und singt: »O meine Tochter, glückliches Kind! Welch eine Mutter bring ich Dir heim!« Hierzu hebt Strauss den Satz um einen Halb-

42 Vgl. Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995, S. 134–143.

43 Vgl. D-GPrsa TrV\_255\_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 36<sup>v</sup>–37<sup>r</sup> (= S. »72«–»73«). Der autografe Titel auf dem Etikett lautet: »Helena I. Skizze | II. Akt.« (ebd., vordere Einbandaußenseite). Zum Begriff »Particell« bei Strauss vgl. nochmals May, »Kompositionsprozess«, S. 117.

44 Wie Hanke Knaus ausführt, zeigt das Skizzenbuch, das im hinteren Teil rückwärtig gefüllt ist (vgl. dazu Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 211–221), auf Seite [94]–[89] eine erste und auf Seite [88]–[83] eine zweite Revisionschicht des Duetts, wobei letztere im Wesentlichen die finale Version repräsentiert. Zu ergänzen ist, dass sich weitere Skizzen zur fraglichen Passage in Skizzenbuch A 298 aus dem Bestand des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien finden (vgl. A-Wgm A 298 [= RSQV q00718]). Am Ende ebenfalls rückwärtig gefüllt und von unbekannter Hand paginiert, enthält das Skizzenbuch auf Seite 96–94 einen Entwurf, der Grundlage der verworfenen Duettversion in TrV\_255\_q13424 gewesen sein dürfte.

45 Konkret fehlt in TrV\_255\_q13424 das instrumentale Nachspiel, in der Endversion der Partitur ab Ziffer 203 des zweiten Aktes. Eben diese Particellpassage zeigt Tr. 65 auf Seite [20]–[25].

46 Vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 142.

47 Ebd.

48 D-GPrsa TrV\_255\_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 36<sup>r</sup>.





ton an, nach G-Dur.<sup>49</sup> Die darauffolgenden Orchestertakte werden nochmals angehoben, diesmal um eine große Sekunde, nach A, das selbst dominantisch auf den Beginn des finalen D-Dur-Teils hinwirkt. Also: Steigerung ja – sukzessives Anheben des Satzes von Fis nach G nach A –, aber auch etwas schematisch und konventionell: Die an Helena gerichteten Verse schließen mit einer Fis-Dur-Kadenz, die an Hermione gerichteten Verse mit einer G-Dur-Kadenz. Die dritte Kadenz, wieder als reguläre V-I-Verbindung, eröffnet schließlich das D-Dur-Finale. Vermutlich angestachelt durch die Kritik von Fritz Busch, hat Strauss einen großen Teil dieser Lösung durchgestrichen und durch etwas anderes ersetzt.

In der gedruckten Endfassung fällt zunächst der veränderte Übergang in den D-Dur-Teil auf (Abb. 7). Statt authentischer Kadenz gibt es bei Ziffer 198 eine plötzliche harmonische Rückung: vom Quartsextakkord über H zum Quartsextakkord über A. Die Rückung ist planvoll inszeniert. Strauss dehnt das Menelas-Arioso so aus, dass nun genau das letzte Textwort mit der Rückungswirkung zusammentrifft: »[bring ich dir] heim!« Von dort aus wiederholt Strauss den Kadenzvollzug zur Grundstufe mehrfach im Taktabstand, wobei die jeweils eintretenden D-Dur-Klänge sofort durch die Mollvariante eingetrübt werden. Erst kurz vor Beginn des Schlussduetts von Helena und Menelas stellt sich reines D-Dur ein. Ein Übriges tut die Instrumentation. Insbesondere der Einsatz der Trompeten mit dem Menelas-Motiv, das sein Initialintervall von einer kleinen zu einer großen Sekunde weitet,<sup>50</sup> zeigt an, dass es sich bei der Rückung um eine strukturell entscheidende Stelle handelt. Auf diese Weise gelingt der Eintritt in den finalen D-Dur-Teil sehr viel überzeugender als in der ersten Version. Indem Strauss die schlichte V-I-Kadenz durch die Rückung ersetzt, wirkt der Finaleintritt nicht mehr konventionell, sondern als musikalische Offenbarung. Zum Entwurf der Stelle in Skizzenbuch Tr. 65 schreibt Strauss: »bis nach Edur dann überraschend | nach Ddur Fanfaren«.<sup>51</sup>

Aber die Rückung selbst ist nicht das Einzige. Wichtig ist ferner, wie Strauss dorthin gelangt (Abb. 8a): Ausgangspunkt der Harmoniebewegung ist die D-Dur-Station bei Ziffer 193, wenn die Tochter Hermione gebracht wird. Die zweite Station ist das Menelas-Arioso bei Ziffer 195. Menelas beginnt wie in der ersten Fassung in Fis-Dur bzw. genauer: mit dem Quartsextakkord über Cis. Dann aber geht die Musik einen anderen Weg als zuvor. Sobald sich Menelas an Hermione wendet, stellt sich im Orchester der Dominantseptakkord über C ein. Im Weiteren wechselt die Har-

49 Zu dieser Passage, von »Wie du aufs neue« bis »bring ich dir heim!«, gibt es im Wiener Skizzenbuch A 298 auf Seite 19–22 entsprechende Skizzen.

50 Vgl. hierzu Katharina Hottmann, »Die ändern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Operschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005, S. 575 f., und Hottmann, »Zur Dramaturgie der Blicke«, S. 99 f.

51 D-GPrsa Tr. 65 (= RSQV q13065), S. [14]–[15].

Men. Mut - - - ter bring ich dir

*poco accelerando*

*p*

*cresc.*

**198** (Zwei der Gepanzerten heben Hermione wieder in den Sattel. Zugleich werden die für Menelas und Helena bestimmten  
Etwas bewegter (*poco più mosso*) M. M. ♩:100

Men. heim!

Holz Vl. Holz u. s. w.

*ff*

beiden herrlich gezäumten Pferde vorgeführt)

Abb. 7: R. Strauss, Die ägyptische Helena, 2. Akt, Finale (bei Ziff. 198)

monie dann auf den Quartsextakkord über H und zuletzt – durch die beschriebene Rückung – auf den Quartsextakkord über A. Strauss ersetzt also den sekundweise *ansteigenden* Bass der Erstfassung durch einen *absteigenden* Bass in der Zweitfassung. Dieser Bassabstieg ist chromatisch – bis auf den letzten Schritt, der die Chromatik per Ganztonschritt durchbricht: nicht *h-b-a*, sondern *h-a*.<sup>52</sup>

52 Vgl. hierzu die Skizzen ebd., im Bereich S. [13]–[19].

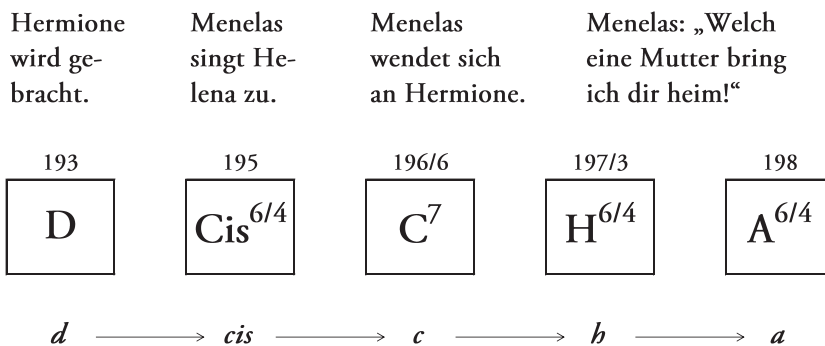


Abb. 8a: Harmonieverlauf in Die ägyptische Helena, 2. Akt, Finale



Abb. 8b: Helenas Schönheits-Motiv (2. Akt, nach Ziff. 196)

Semantisch treffen damit zwei Aspekte zusammen. Zum einen verweist die Struktur des Bassabstiegs auf das Phänomen des Lamento-Basses bzw. der Lamento-Quart, freilich entscheidend modifiziert, weil ausgerechnet der charakteristische letzte Halbtonschritt ausgespart ist. Zum anderen leitet sich der Bassgang werkintern von einem chromatischen Motiv her, das mit Helenas überwältigender Schönheit assoziiert ist (Abb. 8b). Dieses Schönheits-Motiv wirkt nicht nur bis in die allerletzten Schlusstakte hinein, sondern es steuert auch die neu gefasste Steigerung. Zusammengekommen ergibt das eine pikante Konstellation: Menelas gründet seinen Gesang auf ein Element, das traditionell Trauer signalisiert, sich gleichzeitig aber aus Helenas Schönheits-Chromatik speist. Erst dieser Kontext macht den Ganztonschritt von *h* zu *a* bzw. von E-Dur zu D-Dur vollends plausibel: Im Blick auf die gemeinsame Tochter Hermione überwindet Menelas das Lamento.<sup>53</sup> Er lernt die Widersprüchlichkeit seiner Frau auszuhalten und macht damit den Weg für das Schlussduett frei.

Wie gesagt: Wahrscheinlich verdanken wir diese Lösung der Kritik von Fritz Busch, der Strauss' erste Version zu schwach fand. Und vermutlich ist ebendies die neue »richtige harmonische Steigerung«, von der Karl Alwin berichtet. Dass die neue Lösung jedenfalls eine nachträgliche Sache war, beweist wieder das Particell

53 Vgl. hierzu Kech, *Musikalische Verwandlung*, S. 365–371.

TrV\_255\_q13424, wo man die neu gefassten Takte am Ende isoliert angefügt findet.<sup>54</sup> Die Verbreiterung des Schlussduetts nach Hanke Knaus ist indes keineswegs zu vernachlässigen, denn inwieweit es zwischen den verschiedenen Revisionsmaßnahmen bestimmte Wechselwirkungen gegeben hat, wäre in einer weiterführenden Studie noch genau zu untersuchen.

Die Menge an Beiträgen über die Zusammenarbeit zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss ist heute kaum noch zu überblicken – und doch, meine ich, steht eine gültige Darstellung der Kooperation nach wie vor aus. Eine wichtige Basis dafür wäre eine vollständige kritische Ausgabe des Briefwechsels, die es bislang noch nicht gibt. In Verbindung mit den einschlägigen Bänden der schon bestehenden Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe ergäbe sich sicher ein in vielen Teilen noch klareres Bild. Gleichwohl wäre das noch nicht genug. Denn um die Rolle des Komponisten in der Kooperation angemessen zu beurteilen, bedarf es der intensiven Beschäftigung mit seiner Musik und deren Entstehung. Wie anhand der Fallbeispiele demonstriert, ist die Analyse meist dann besonders aufschlussreich, wenn Kritik produktive Ergebnisse gezeitigt hat, sei es die Kritik von anderen – »Todfeinde« oder nicht –, sei es die »strengst[e], blasierst[e]«<sup>55</sup> Kritik des Komponisten Strauss an sich selbst. Trotz einiger verdienstvoller Studien in den letzten Jahren und Jahrzehnten bleibt auf diesem Gebiet noch viel zu tun.

---

54 Vgl. D-GPrsa TrV\_255\_q13424 (= RSQV q13424), Bl. 38<sup>v</sup>–39<sup>r</sup> (= S. [76]–[77]).

55 BE, S. 165.