



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Diegetische Vokalmusik in den Opern von  
Richard Strauss“

verfasst von

Teresa Birgitta Fingerlos, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

*Besonders bedanken möchte ich mich  
bei meiner Familie und meinen Freunden –  
insbesondere bei meinen Eltern für ihre großartige Unterstützung!*

*Ein herzlicher Dank gilt  
Herrn Professor Dr. Michele Calella  
für die umsichtige und anregende Betreuung der Masterarbeit.*

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. Einleitung</b> .....	6
<b>2. Zum Begriff der diegetischen Musik</b> .....	9
2.1. Der Begriff „Diegese“ .....	9
2.2. Dramentheoretische Definition der Diegese: das „Spiel im Spiel“ .....	10
2.3. Diegetische Musik im Film .....	12
2.4. Diegetische Musik im Musiktheater .....	14
2.5. Zum Begriff der Bühnenmusik .....	15
2.6. Zur in dieser Arbeit verwendeten Terminologie .....	17
<b>3. Das Opernschaffen von Richard Strauss</b> .....	18
3.1. Chronologischer Überblick über die Opern .....	18
3.2. Stoffe und Gattungsformen .....	19
3.3. Stilistische Etikettierungen zwischen Wagner und Mozart, „Moderne“ und „Rückwendung“ .....	21
3.4. Strauss und seine Textdichter .....	24
<b>4. Untersuchung der einzelnen vokalen diegetischen Passagen</b> .....	26
4.1. <i>Guntram</i> : Der Lobgesang der vier Minnesänger .....	26
4.2. <i>Guntram</i> : Guntrams Liedvortrag im zweiten Aufzug .....	29
4.2.1. Szenischer Kontext .....	29
4.2.2. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	29
4.2.3. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	34
4.3. <i>Guntram</i> : Der Gesang der Mönche im dritten Aufzug .....	35
4.4. <i>Feuersnot</i> : Der Chor der Kinder .....	36
4.4.1. Szenischer Kontext und musikalische Analyse .....	36
4.4.2. Dramaturgische und inhaltliche Funktion und musikalischer Stil .....	42
4.5. <i>Der Rosenkavalier</i> : Die Arie des italienischen Sängers .....	43
4.5.1. Szenischer Kontext .....	43
4.5.2. Vorlagen zur Arie .....	44
4.5.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	45
4.5.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	47
4.5.5. Musikalischer Stil .....	48
4.6. <i>Der Rosenkavalier</i> : Das „Leiblied“ des Baron Ochs .....	49
4.6.1. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	49
4.6.2. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	52
4.6.3. Musikalischer Stil und Vorlage .....	52
4.7. Die Gesangseinlagen in Hofmannsthals Molière-Bearbeitung <i>Der Bürger als         Edelmann</i> (1912) .....	53
4.7.1. Szenischer Kontext und musikalische Analyse der Passagen .....	54
4.8. <i>Ariadne auf Naxos</i> : Das Lied des Harlekin .....	58
4.8.1. Die ganze Oper als diegetische Einlage .....	58

4.8.2. Das Lied des Harlekin: Szenischer Kontext .....	60
4.8.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	60
4.8.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	62
4.8.5. Musikalische und textliche Vorlagen .....	63
4.8.6. Zum diegetischen Charakter der übrigen Buffo-Einwürfe .....	64
4.9. <i>Arabella</i> : Das Polkalied und der Jodler der Fiakermilli .....	64
4.10. <i>Arabella</i> : Das Lied des Mandryka im zweiten Aufzug .....	67
4.10.1. Szenischer Kontext .....	67
4.10.2. Textliche und musikalische Vorlagen .....	68
4.10.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	69
4.10.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	72
4.11. <i>Die schweigsame Frau</i> : Die Gesangsstunde der Aminta .....	73
Exkurs: Das musikalische Zitat bei Richard Strauss .....	73
4.11.1. Szenischer Kontext .....	74
4.11.2. Musikalische und textliche Vorlagen .....	75
4.11.3. Musikalische Analyse und szenische Einbettung .....	76
4.11.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	80
4.12. <i>Friedenstag</i> : Das Lied des Piemontesers .....	83
4.12.1. Szenischer Kontext .....	83
4.12.2. Textliche Vorlage und Zeugnisse des Entstehungsprozesses .....	83
4.12.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	85
4.12.4. Musikalischer Stil und musikalische Form .....	89
4.12.5. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	90
4.13. <i>Friedenstag</i> : Die Soldatenlieder „Der Hinz schwört auf die Bibel“ und „Zu Magdeburg in der Reiterschlacht“ .....	91
4.14. <i>Daphne</i> : Der Chor der Jünger des Dionysos .....	97
4.14.1. Szenischer Kontext .....	97
4.14.2. Musikalische Analyse .....	97
4.14.3. Dramaturgische Funktion und musikalischer Stil .....	99
4.14.4. Zeugnisse des Entstehungsprozesses .....	99
4.15. <i>Capriccio</i> : Das Sonett .....	100
4.15.1. Szenischer Kontext .....	100
4.15.2. Wahl der Gedichtvorlage und textliche Analyse .....	100
4.15.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	102
4.15.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	106
4.16. <i>Capriccio</i> : Das Duett der italienischen Sänger .....	108
4.16.1. Szenischer Kontext .....	108
4.16.2. Zeugnisse des Entstehungsprozesses und Vorlage .....	108
4.16.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf .....	109
4.16.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion .....	114
<b>5. Conclusio .....</b>	<b>116</b>
<b>6. Quellenverzeichnis .....</b>	<b>119</b>
6.1. Primärquellen .....	119

6.2. Sekundärliteratur .....	121
6.2.1. Internetquellen .....	128
<b>Anhang</b> .....	<b>129</b>

## 1. Einleitung

Richard Strauss gilt als einer der bedeutendsten Musikdramatiker des vergangenen Jahrhunderts. In seinem vielfältigen kompositorischen Schaffen, das beinahe sämtliche zu seinen Lebzeiten relevanten musikalischen Gattungen bedient, bilden die Opernkompositionen einen Bogen, der sich 50 Jahre lang über das Leben dieses Komponisten spannt.

Die vorliegende Arbeit soll ein markantes Detail im Operschaffen Richard Strauss' näher beleuchten. Als Forschungshypothese wird angenommen, dass vokale diegetische Musik – die innerhalb des Bühnengeschehens aufgeführt wird und so Teil der Opernhandlung ist – von Strauss im Großteil seiner Opern als ein Mittel der dramaturgischen Spannungserzeugung verwendet wird. Ziel dieser Arbeit ist es, die einzelnen vokalen diegetischen Passagen zu analysieren, sie in ihrem dramaturgischen Kontext zu beschreiben und am Ende Gemeinsamkeiten und Unterschiede und die Beweggründe des Komponisten für den Einsatz dieser musikalischen Darstellungsform herausarbeiten zu können.

Das Jubiläumsjahr der 150. Wiederkehr des Geburtstags von Richard Strauss bietet einen zusätzlichen Anlass, einen kleinen Beitrag zur Forschung über diesen wichtigen Musikdramatiker zu leisten. Wenngleich sehr vieles zum Werk und Leben von Richard Strauss und im Besonderen über seine Opern geschrieben wurde, dominieren in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur doch hauptsächlich allgemeine Überblicksdarstellungen zu seinem Operschaffen oder Monographien zu den einzelnen Werken. Der Reiz dieser Arbeit liegt nun darin, dass ein kleiner Teilaspekt des musikdramatischen Komponierens Strauss' herausgegriffen wird, der dennoch im Großteil seiner Opern zum Tragen kommt.

Es mangelt – wie bereits erwähnt – nicht an guten Überblickswerken zu Leben und Werk des Komponisten, der als bereits zu Lebzeiten etablierter und (auch von der Musikwissenschaft) viel beachteter Vertreter des Musiktheaters ein beliebtes Forschungsthema war und ist.

Allerdings gibt es kaum Literatur, die sich spezifisch mit den diegetischen Einlagen in den Opern von Richard Strauss beschäftigt. Einzelne Absätze oder Aufsätze zu diesen Passagen wurden daher für diese Arbeit eher puzzleartig zusammengesucht und in die eigene Beschreibung und Untersuchung der Forschungshypothese eingefügt. Möglicherweise liegt der Umstand der nur begrenzt zur Verfügung stehenden Literatur

zum konkreten Arbeitsthema auch darin begründet, dass solche dramaturgischen Phänomene des Musiktheaters noch nicht so lange das Interesse der Musikwissenschaft auf sich ziehen. Der Terminus der „diegetischen Musik“ ist im Zusammenhang mit der Opernforschung erst seit vergleichsweise kurzer Zeit etabliert; der für diese Arbeit gewählte Zugang ist demnach auch ein in der Film- und Filmmusikwissenschaft praktizierter.

Im Folgenden seien nun die Vorgangsweise sowie der Aufbau der Masterarbeit kurz umrissen:

Im Hauptteil wird das Augenmerk zunächst vor allem auf eine beschreibende Analyse der diegetischen Passagen gelegt. Je nach vorhandenen Quellen werden auch die Genese des Textes und der Kompositionsprozess zu diesen musikalischen Einlagen dargestellt.

Besonders wichtig erscheint aber das stetige Herstellen des Kontextes mit der Handlung rund um die diegetischen Passagen und das Geschehen auf der Bühne währenddessen, da das Forschungsziel der Arbeit ja vor allem auch eine dramaturgische Betrachtung der diegetischen Vokalmusik in den Opern Strauss' beinhaltet. Auf eventuelle Vorlagen oder besondere musikalische Stile, die Strauss verwendet, wird ebenso eingegangen wie auf die dramaturgisch-inhaltliche Funktion der Passagen. Für die Klärung der verwendeten Begrifflichkeiten ist der Arbeit ein längeres theoretisches Kapitel über die unterschiedlichen Kontexte, in denen der Terminus „diegetisch“ geprägt wurde, vorangestellt. Auch die unterschiedlichen Spielarten von innerhalb der Opernhandlung produzierter Musik werden behandelt. Unter Punkt 2.6. findet sich schließlich eine zusammenfassende Darstellung der in der Arbeit verwendeten Terminologie. Das zweite einleitende Kapitel beinhaltet einen Überblick über das musikdramatische Werk Richard Strauss' und soll als Einstieg in das eigentliche Thema der Arbeit dienen. Einzelne Aspekte seines Operschaffens wie die verwendeten Stoffe und Gattungsformen, immer wieder versuchte stilistische Etikettierungen sowie die Zusammenarbeit mit den verschiedenen Textdichtern sollen neben einer kurzen Chronologie der Opern einen historisch-kritischen Überblick schaffen. Im Anhang finden sich auch kurze Zusammenfassungen zum Inhalt und zu den handelnden Personen der besprochenen Opern.

Im eigentlichen Hauptteil der Arbeit werden die einzelnen diegetischen Passagen in den neun Opern Strauss' nach einem gleichbleibenden Muster beleuchtet: Nach der kurzen Einführung in den szenischen Kontext folgt die musikalische Analyse in Verbindung mit der Handlung. Etwaige textliche oder musikalische Vorlagen werden diesem Teil voran-

oder nachgestellt. Bei manchen der diegetischen Einlagen lohnt sich auch eine gesonderte Analyse der von Strauss intendierten musikalischen Form und des Stils. Alle Passagen werden aber besonders in ihrer inhaltlichen und dramaturgischen Funktion beleuchtet, da dieser Aspekt in Bezug auf die Forschungshypothese besonders relevant erscheint. Die Ordnung der diegetischen Einlagen erfolgt chronologisch nach dem Entstehen der einzelnen Opern.

## 2. Zum Begriff der diegetischen Musik

### 2.1. Der Begriff „Diegese“

Der erzähltheoretische Terminus „Diegese“ wurzelt einerseits in der Filmtheorie und wird dort vor allem seit Christian Metz und seiner filmnarrativen Theorie der „Grande Syntagmatique“<sup>1</sup> verwendet und ist andererseits in der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie von Gérard Genette etabliert worden. Ein in der Textlinguistik synonym verwendeter Terminus für „Diegese“ ist die „Textwelt“.

Das von Genette mit verschiedenen Präfixen wie hetero-, homo- oder auto- versehene Adjektiv „diegetisch“ heißt so viel wie „zur erzählten Welt gehörig bzw. auf sie bezogen“<sup>2</sup>. Wortgeschichtlich relevant ist die Tatsache, dass der Begriff der Diegese zunächst als deutsches Lehnwort für „Diegesis“, ein Begriff aus der antiken Poetik von Aristoteles, der ihn bereits von Platon übernommen und in neuem Zusammenhang verwendet hat<sup>3</sup>, eingeführt wurde. Aristoteles gebraucht den Terminus als Teil eines Gegensatzpaares mit „Mimesis“, es bezieht sich auf die Art und Weise, wie eine Geschichte dem Rezipienten präsentiert wird. Während das antike Drama auf der mimetischen Nachahmung der Welt beruht, ist die Gattung der Epik durch das diegetische Erzählen über die Welt charakterisiert. Diegetisches Erzählen setzt immer eine Erzähl- oder Vermittlerinstanz voraus, die eine Geschichte präsentiert, mimetisches Erzählen geschieht hingegen in der direkten Nachahmung einer Geschichte durch die Schauspieler auf der Bühne.<sup>4</sup> Seit den 1950er Jahren wurde die französische Form „diégèse“ verbreitet verwendet und ab den 60er Jahren von der Filmtheorie übernommen. Genette bezieht sich dann schließlich in seinen erzähltheoretischen Ausführungen ausdrücklich auf den französischen Terminus und lässt die antike Bedeutung außer Acht.<sup>5</sup>

Allgemein gesprochen meint Diegese „die in einer Erzählung narrativ vermittelten Vorgänge und die durch diese konstituierte räumlich-zeitliche Welt“<sup>6</sup>. Vor allem anhand seiner Erzählerfiguren definiert Genette den Begriff erzähltheoretisch neu, er unterscheidet

---

<sup>1</sup> Christian Metz: *Quelques points de sémiologie du cinéma*. In: *La Linguistique*. 2 (1966), S. 53-69. In: Ders.: *Sémiologie des Films*. Übers. v. Renate Koch. München: Wilhelm Fink Vlg 1972, S. 130-150.

<sup>2</sup> Klaus Weimar: *Diegesis*. In: Ders., Harald Fricke u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. d. *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3., neu bearb. Aufl. Bd I: A-G. Berlin, New York: Walter de Gruyter Vlg 1997, S. 361.

<sup>3</sup> Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994, S. 155-161.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>5</sup> Weimar: *Diegesis*. S. 361.

<sup>6</sup> Hubert Zapf: *Diegese*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Vlg J.B. Metzler 2013, S. 138.

sie nach ihrem Verhältnis „zur diegetischen Welt, d.h. zum räumlich-zeitlichen Universum der Figuren bzw. Charaktere“<sup>7</sup>, jener Ebene oder Situation also, auf bzw. in der sich die handelnden Personen einer Erzählung befinden. Genette unterscheidet zwischen dem homodiegetischen Erzähler, der Teil der erzählten Welt ist, und dem heterodiegetischen Erzähler, der außerhalb der erzählten Situation steht. Kongruent dazu existieren eine intra- und eine extradiegetische Ebene, die sich innerhalb bzw. außerhalb der Diegese befinden.<sup>8</sup>

## 2.2. Dramentheoretische Definition der Diegese: das „Spiel im Spiel“

Manfred Pfister hat den Begriff der Diegese in seine Theorie des Dramas übernommen und auf die verschiedenen Spielebenen bezogen: Diegetische Passagen in Theaterstücken seien dadurch gekennzeichnet, dass „in eine primäre Spielebene, deren ontologischer Status durch die Fiktionalität dramatischer Präsentation gekennzeichnet ist, eine zweite Spielebene eingelagert [wird], die ein zusätzliches Fiktionsmoment mit sich bringt“<sup>9</sup>. Als die zwei häufigsten Darstellungsformen dieses Phänomens gelten Traumsequenzen und das „Spiel im Spiel“, „in dem die Fiktionalität dramatischer Präsentation durch die Einführung der zweiten Fiktionsebene einer Theateraufführung im Rahmen der primären Spielebene potenziert wird.“<sup>10</sup> In solchen Szenen werden die handelnden Figuren eines Theaterstücks auf einer sekundären Ebene also selbst zu Zuschauenden bzw. auch Mitspielenden – oder wie Pfister es formuliert: „Durch diese Einbettung einer zweiten Fiktionsebene wird im inneren Kommunikationssystem die Aufführungssituation des äußeren Kommunikationssystems wiederholt.“<sup>11</sup> Einer sekundären Spielebene kann in weiterer Folge auch eine tertiäre eingefügt werden und so weiter, jedoch erschöpft sich diese Potenzierung der Ebenen irgendwann am nicht mehr Vorhandensein von einerseits Schauspielenden und andererseits Zuschauenden innerhalb des Dramenpersonals, außerdem bewirkt eine solche Technik naturgemäß eine äußerst komplizierte und schwer zu durchschauende Dramenhandlung. Häufig wird das Spiel im Spiel dann eingesetzt, wenn das Medium Theater an sich zum Thema eines Theaterstücks gemacht werden soll.<sup>12</sup> Damit innerhalb eines Dramas Theater entstehen kann, muss zunächst einmal dem Zuschauer klar gemacht werden, dass nun eine sekundäre Ebene in die Handlung

---

<sup>7</sup> Zapf: *Diegese*. S. 138.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 138.

<sup>9</sup> Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Vlg<sup>9</sup>1997 (= *Information und Synthese*. Bd 3. Hg v. Klaus W. Hempfer u. Wolfgang Weiß. UTB 580), S. 294.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 295.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 299.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 299.

eingeführt wird, das Spiel im Spiel muss also in irgendeiner Form verbal im Dramentext angekündigt werden. Zudem sollte eine Zweiteilung des auf der Bühne vorhandenen Dramenpersonals in Publikum und Aufführende erfolgen.<sup>13</sup>

Relevant ist bei genauerer Betrachtung dieser Theatertechnik vor allem das quantitative Verhältnis zwischen primärer Dramenhandlung und „Spiel im Spiel“ und die Verbindung zwischen den Figuren: Das Vorspiel zu Shakespeares *The Taming of the Shrew* wäre etwa ein Beispiel für eine Passage, die mit nahezu selbstständigem Personal realisiert ist. Dem Trunkenbold Christopher Sly wird unter der Regie eines Lords, der ihm einen Streich spielen will, von dessen Bediensteten vorgegaukelt, er sei selbst ein reicher Lord, der nach Jahren der Geisteskrankheit wieder gesund im Kreise seiner adeligen Familie aufgewacht ist. Eine Schauspieltruppe spielt Sly schließlich das eigentliche diegetische, in Padua spielende Theaterstück vor.

Anders in *A Midsummer Night's Dream*, wo die Handwerker rund um Nick Bottom zum einen ihren großen Auftritt als Schauspieler in dem auf der Hochzeit von Theseus und Hippolyta gezeigten Stück *Pyramus and Thisbe* haben, andererseits aber zuvor auch in den Probenarbeiten und in Interaktion mit den Feen und Elfen gezeigt werden – in diesem Fall ist also eine „Identität des Personals“ gegeben.<sup>14</sup> Karin Schöpflin bemerkt zu Szenen wie jenen in Shakespeares Komödie übrigens ausdrücklich, dass „Theater im Theater [...] nicht zwangsläufig Theater im vollendeten Zustand sein [muss]. Deshalb zählt auch eine Probe in mehr oder minder fortgeschrittenem Stadium zu den Theatereinlagen.“<sup>15</sup> Weiters existiert auch der Sonderfall des Umschlagens von sekundärer diegetischer Ebene auf primäre Dramenebene, wenn etwa ein Darsteller aus dem fiktiven „Spiel im Spiel“ mit der Fiktion bricht und mit dem primären Dramenpersonal zu interagieren beginnt. Ein Beispiel hierfür ist in Arthur Schnitzlers Grotteske *Der grüne Kakadu* zu finden.<sup>16</sup>

Auch die Zuschauerinnen und Zuschauer der diegetischen Ebene können in unterschiedlichem Verhältnis zum Spiel im Spiel stehen: Die Bandbreite reicht vom rein passiv rezipierenden über das gelegentlich die Spielhandlung kommentierende Publikum bis hin zu direkt mit den Darstellerinnen und Darstellern des sekundären Spiels in Dialog

---

<sup>13</sup> Karin Schöpflin: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Vlg Peter Lang 1993, S. 10f.

<sup>14</sup> Pfister: *Das Drama*. S. 300f.

<sup>15</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 11.

<sup>16</sup> Pfister: *Das Drama*. S. 301.

tretenden Zuschauenden, wie es etwa wiederum in *A Midsummer Night's Dream* zu sehen ist. Auch eine Intervention in die Theaterhandlung von Seiten des Publikums ist möglich.<sup>17</sup> Quantitativ gesehen ist die gesamte Bandbreite von diegetischen Einlagen mit klar begrenztem Umfang und somit eine eindeutige Fokussierung auf das primäre Spiel bis hin zum quantitativ wie qualitativ dominierenden „Spiel im Spiel“ möglich. Wenn allerdings „das Spiel im Spiel knappe Einlage ist, ist es meist handlungsbezogen mit der Ebene des primären Spiels verknüpft.“<sup>18</sup> Um beim Beispiel von *A Midsummer Night's Dream* zu bleiben, wird hier eben die Aufführung des Theaterstücks *Pyramus and Thisbe* stringent in die Hochzeitsfeierlichkeiten von Theseus und Hippolyta integriert.<sup>19</sup> Wie später noch ausführlich behandelt wird, ist dies auch bei den diegetischen Passagen in den Opern von Richard Strauss der Fall.

### 2.3. Diegetische Musik im Film

Wie schon eingangs ausgeführt, ist der Begriff der Diegese in der Filmwissenschaft seit den 1960er Jahren in Gebrauch. Im Besonderen gilt dies auch für die Filmmusikwissenschaft, die eine Schnittstelle zwischen Film- und Musikwissenschaft bildet und die somit einen brauchbaren Übergang von einer rein erzähl- und dramentheoretischen Betrachtung des Terminus „Diegese“ zur musikalischen bildet: In der Analyse der Musik eines Films existieren zunächst – neben der traditionellen unterlegten Filmmusik, die die Charaktere im Film naturgemäß nicht hören können – die Begriffe onscreen- und offscreen-Musik, wobei onscreen nicht synonym mit diegetisch verwendet werden kann, denn dieser Begriff bezeichnet erst einmal nur jene Musik bzw. jede Art von Geräusch, die gerade im aktuellen Frame bzw. Bildausschnitt zu hören ist<sup>20</sup>, onscreen-Musik ist also eine spezifische Variante der diegetischen Musik. Den Begriff „diegetisch“ verwendet die Filmwissenschaft allerdings nicht nur, um eine bestimmte Form der Filmmusik zu beschreiben, sondern in umfassenderer Form:

„[...] scholars have borrowed the term „diegetic“ from literary theory to refer to the world of the narrative, the screen world or world of the film. Thus, „nondiegetic“ refers to the level of narration: voice-over narration is nondiegetic – and so is underscoring.“<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Pfister: *Das Drama*. S. 302f.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 303.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 304.

<sup>20</sup> James Buhler, David Neumeyer und Rob Deemer: *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 65.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 66.

Erst in einem nächsten Schritt wird Diegese in Zusammenhang mit dem Sound des Films verwendet, der Ausdruck „diegetic sound“ bezieht sich grundsätzlich auf alles, was die Filmcharaktere selbst in einer Szene hören können.<sup>22</sup> Andere filmmusikalische Publikationen verzichten wiederum bei der Beschreibung dieser Musik auf den Begriff „diegetic“ und schlagen „source music“ vor, wobei diese Art von Filmmusik nach einer Musikquelle verlangt, die jedoch nicht immer sichtbar sein muss. Dem Zuseher bzw. Zuhörer sollte aber jederzeit bewusst sein, dass die Musik innerhalb der Welt des Films produziert wird.<sup>23</sup>

Jedoch gibt es gerade hierbei immer wieder Fälle, in denen nicht eindeutig zuzuordnen ist, ob das vom Zuschauer Gehörte diegetisch oder nicht-diegetisch ist, weil ein Geräusch oder Musik plötzlich von einer Kategorie in die andere übergeht.<sup>24</sup> Dennoch ist man als Rezipientin und Rezipient nicht irritiert durch eine solche Technik, die von einigen Regisseurinnen und Regisseuren wie etwa Quentin Tarantino<sup>25</sup> und in vielen Musicals häufig angewandt wird, sie ist vielmehr zur allgemeinen Seh- und Hörgewohnheit geworden. Rich Altman prägte für diesen übergangslosen Wechsel von diegetischer zu nicht-diegetischer Musik oder umgekehrt den Begriff „audio dissolve“<sup>26</sup>. Überlegenswert wäre in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob eine solche Beobachtung in der Gattung Musical oder Film nicht auch für die Oper gilt, wie anhand einiger diegetischer Szenen in den Werken von Strauss in dieser Arbeit dargestellt wird. Besonders die vielen diegetischen Gesangseinlagen hinzugefügte Orchesterbegleitung macht das „audio dissolve“-Phänomen deutlich.

Um noch einmal auf die Begriffe „offscreen“ und „onscreen“ zurückzukommen, sei noch gesagt, dass Musik oder eine Musikquelle, auch wenn sie gerade nicht am Bildschirm zu sehen ist, vom Zuschauer durchaus als diegetisch bzw. glaubhaft wahrgenommen wird. Der filmmusikalische Terminus dafür lautet „sound-off“ (kurz für sound offscreen).<sup>27</sup> Auch diese Technik findet sich im Musiktheater und auch in einigen Opern von Richard Strauss.

---

<sup>22</sup> Buhler u.a.: *Hearing the Movies*. S. 66.

<sup>23</sup> Fred Karlin u. Rayburn Wright: *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2. neu bearb. Aufl. New York, London: Routledge 2004, S. 16.

<sup>24</sup> Buhler u.a.: *Hearing the Movies*. S. 66.

<sup>25</sup> Anm.: Man denke etwa an die Szene in *Pulp Fiction* (1994), in der Vince Vega Mia Wallace in ihrem Haus abholt und man erst am Ende der Szene sieht, dass Dusty Springfields *Son of a Preacher Man* eigentlich von einer Schallplatte abgespielt wurde, als sich der Nadelkopf von der LP hebt.

<sup>26</sup> Buhler u.a.: *Hearing the Movies*. S. 67.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 72f.

## 2.4. Diegetische Musik im Musiktheater

In den Ausführungen Buhlers u.a. wird dargestellt, dass sich das Konzept der diegetischen Filmmusik gut auf das Musiktheater übertragen lässt. Der Musikwissenschaftler Robbert van der Lek zieht diesen Vergleich als Erster seines Faches und er führt den Terminus „diegetische Musik“ in die Musikwissenschaft<sup>28</sup> für die Beschreibung dieser Form im Musiktheater ein, weil er ihm als der am besten passende erscheint. Die öfters auch verwendeten Begriffe „Inzidenzmusik“, „actual music“ – gemeint ist hier wohl ein Begriff wie „ausgeführte Musik“ – und „source music“ (bekannt aus der Filmmusiklehre) sind ihm zu ungenau für sein hauptsächliches Bewertungskriterium, „music located within the action“<sup>29</sup>, und er begründet die Verwendung des Terminus „diegetisch“ auch mit dem Fehlen eines griffigeren Ausdrucks in der Musikwissenschaft. Panja Mücke zählt in ihrer Abhandlung über Audiovisualität auf der Bühne und im Film dann einige annähernd synonym gebrauchte Termini wie „Theaterlied“, „Incidental bzw. Realistic song“, „Musica in bzw. di Scena“, „Bühnenmusik bzw. -lied“, „Einlagelied“ und „drameninhärente Musik“ auf, auch sie kommt allerdings zu dem Schluss, dass sich der Begriff „diegetisch“, der ja in anderen Wissenschaften längst als Terminus etabliert ist, gut als Sammelbegriff für dieses spezielle Phänomen im Musiktheater eignet.<sup>30</sup> Ihre vollständige Definition erweist sich für die vorliegende Masterarbeit als sehr passend:

„Unter diegetische Musik fällt Musik, die sich innerhalb des Bühnengeschehens ereignet, die auf der Bühne „produziert“ wird und/oder einer performativen Situation innerhalb der Handlung entspringt: z.B. die Lieder, die zu Gitarre-, Harfen- oder Lautenbegleitung auf der Bühne vorgetragen werden, die Romanzen und Balladen und die instrumentale Musik als Element von Ball- und Aufzugsszenen.“<sup>31</sup>

In einem Nachsatz schreibt Mücke über die instrumentale Begleitung von vokalen diegetischen Passagen, dass die Instrumente „entweder ‚realistisch‘ auf der Bühne positioniert“, als „Scheininstrumente“ in der Handlung verwendet oder von Orchestermusikern aus dem Orchestergraben intoniert werden können<sup>32</sup> - zumindest der Gesang sollte aber tatsächlich innerhalb der Szene stattfinden. Das oben genannte Phänomen des „audio dissolve“ beschreibt genau diesen Wechsel von diegetischer zu

---

<sup>28</sup> Weimar: *Diegesis*. S. 362.

<sup>29</sup> Robbert Van der Lek: *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity Between the Two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1991, S. 27.

<sup>30</sup> Panja Mücke: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*. Münster, New York u.a.: Waxmann 2011 (= *Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Kurt Weill-Studien*. Hg. v. Andreas Eichhorn, Nils Grosch u.a. Bd 7), S. 37f.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 38.

nicht-diegetischer Musik, der in der Oper sehr oft mit der orchestralen Begleitung der vokalen diegetischen Passagen auftritt.

Eine besondere Schwierigkeit bei der Erkennung von diegetischer Musik im Musiktheater ergibt sich allerdings aus der teilweise großen Ähnlichkeit zwischen in Form von einer Arie vorgetragener Lyrik in einem musikdramatischen Werk und einer tatsächlich diegetischen Musiktheatereinlage.<sup>33</sup> Stefan Kunze weist in Zusammenhang mit der Tradition des Bühnenlieds in der Opera Buffa auf diesen Umstand hin:

„So genau die dramaturgischen und textlichen Qualitäten der Bühnenkernzone bestimmbar sind, bleibt doch musikalisch trotz typisierter Formungen und gewisser formaler Merkmale die Grenze zur Arien- und Ensemblesmusik oft fließend.“<sup>34</sup>

Schöpflin sieht den Hauptzweck von Gesang im Drama bzw. speziell im Musiktheater vor allem in der Auflockerung der Handlung. Zwar seien die Einschübe meist „auf die jeweilige Situation und Atmosphäre abgestimmt“, zuvorderst gehe es allerdings um einen „zusätzlichen Reiz für den Dramenzuschauer“<sup>35</sup>.

## 2.5. Zum Begriff der Bühnenmusik

Am Ende dieses Einführungskapitels soll noch näher auf den Begriff der Bühnenmusik eingegangen werden, der gerade in der älteren Literatur zur diegetischen Musik in den Opern von Richard Strauss häufig verwendet wird. Panja Mücke bringt den Begriff der Bühnenmusik bzw. des Bühnenlieds mit dem Konzept der Raumwirkung aus der Medienwissenschaft in Verbindung. Als Bühnenmusik wird demnach diegetische Musik, die auf der Bühne sichtbar ist, also im On produziert wird, bezeichnet. Im Gegensatz dazu steht diegetische Musik, die hinter der Szene, also im Off, gespielt oder gesungen wird, die dadurch zwar immer noch diegetisch, allerdings nur „auditiv präsent“ ist und somit einen – nach Noël Burch – „Espace imaginaire“ kreiert.<sup>36</sup>

Eine etwas andere Definition des Begriffs findet sich in Detlef Altenburgs Aufsatz in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Er unterscheidet nicht zwischen vor oder hinter der Szene gespielter Musik, sehr wohl aber zwischen Bühnenmusik im Schauspiel und Bühnenmusik in musikdramatischen Werken. Die Bühnenmusik im

---

<sup>33</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 14.

<sup>34</sup> Stefan Kunze: *Mozart und die Tradition des Bühnenlieds. Zur Bestimmung eines musikdramatischen Genres*. In: Martin Just u. Reinhard Wiesend (Hg.): *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider Vlg 1989, S. 246.

<sup>35</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 44.

<sup>36</sup> Mücke: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater*. S. 39.

Schauspiel – synonym mit Schauspielmusik verwendet – kann instrumentaler oder vokaler Art sein. In der Oper allerdings

„bezeichnet man als Bühnenmusik die szenisch motivierte und im Zusammenhang der Handlung auf oder hinter der Bühne ausgeführte Instrumentalmusik im Gegensatz zur Begleitung der übrigen Instrumentalisten [...] bzw. zur Musik aus dem Orchestergraben.“<sup>37</sup>

Diese Definition schließt allerdings alle vokalen Formen der auf der Bühne vorgetragenen Musik ebenso aus wie Musik, die nicht „live“ auf der Bühne musiziert wird sondern aus dem Orchestergraben zumindest unterstützend begleitet wird – wengleich Altenburg den letzten Punkt in weiterer Folge relativiert und auch Passagen wie etwa den Sängerwettstreit in Wagners *Tannhäuser* als Bühnenmusik klassifiziert, auch wenn dort die Harfenbegleitung aus dem Orchestergraben ertönt.<sup>38</sup> Obwohl Altenburg in seiner Definition anfangs rein auf die instrumentale Musik rekurriert, spricht er in weiterer Folge im geschichtlichen Teil über die Bühnenmusik von der Opera Buffa als einer Gattung, die mit „Ständchen, Musikunterricht und Tanz eigene Szenentypen heraus[bildet], die die Bühnenmusik bisweilen zu einem wesentlichen Element der Handlung werden lassen.“<sup>39</sup> Gespielte Gesangsunterrichtsstunden wie später in Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* oder bei Strauss' *Schweigsamer Frau* würden als Vokalmusik dann aber wohl auch in diese Sparte der Bühnenmusik fallen.

Die Definition des Begriffs in *Riemanns Musik Lexikon* unterscheidet sich kaum zu jener von Altenburg, wobei auch grundsätzlich zwischen Bühnenmusik im Sprech- und Musiktheater unterschieden wird. Näher ausgeführt wird hier allerdings nur die Bühnenmusik als ein Phänomen des Sprechtheaters<sup>40</sup>, was auch – wie bei Mücke erläutert<sup>41</sup> – auf die Problematik der oftmals synonym verwendeten verschiedenen Begrifflichkeiten verweist, wenn es um in der Handlung begründete Musikeinlagen in Opern geht. Allerdings wird bei *Riemann* sehr wohl auch Vokalmusik zur Bühnenmusik dazugerechnet, als Beispiele werden die vielfältigen Gesangsdarbietungen in Shakespeares

---

<sup>37</sup> Detlef Altenburg: *Bühnenmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 255.

<sup>38</sup> Ebenda, Sp. 255.

<sup>39</sup> Ebenda, Sp. 256.

<sup>40</sup> Wolfgang Ruf u.a. (Hg.): *Bühnenmusik*. In: *Riemann Musik Lexikon*. 13. aktual. Neuaufl. Mainz: Schott Music 2012, S. 301ff.

<sup>41</sup> Mücke: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater*. S. 37f.

Dramen angeführt, so beispielsweise den Gesang der Ophelia in *Hamlet* oder die Trinklieder in *Falstaff*.<sup>42</sup>

## 2.6. Zur in dieser Arbeit verwendeten Terminologie

Am Ende des Abschnitts sei noch einmal darauf hingewiesen, dass im Folgenden das Phänomen der vokalen Bühnenmusik in Opern mit dem Terminus der diegetischen (Vokal)musik beschrieben wird, im Sinne der Definition nach Panja Mücke<sup>31</sup>, allerdings mit der Erweiterung, dass nicht nur Musik, die *auf* der Bühne „produziert“ wird als diegetisch gewertet wird, sondern auch die *hinter* der Szene gesungene und/oder gespielte. Auf den Begriff „Bühnenmusik“ kann somit mit dieser erweiterten Definition von musikalischer Diegese verzichtet werden. Die verschiedenen Spielarten, wie diegetische Musik in den Opern von Richard Strauss eingesetzt wird, machen eine genaue Abgrenzung von diegetischen zu nicht-diegetischen Passagen oft schwierig. Der Wechsel zwischen „onstage“- und „offstage“-Musik wird hier vom Komponisten genauso eingesetzt wie das Phänomen des „audio dissolve“, wo die Übergänge bewusst fließend gestaltet werden. Manche diegetischen Passagen sind wiederum nur aus dem Kontext heraus als solche zu erkennen. Diese verschiedenen Möglichkeiten werden in den Kapiteln 4.1. bis 4.16. anhand der unterschiedlichen diegetischen Vokalpassagen der einzelnen Opern Strauss' exemplarisch vorgestellt.

---

<sup>42</sup> Ruf u.a. (Hg.): *Bühnenmusik*. S. 301.

### 3. Das Opernschaffen von Richard Strauss

Dieses Kapitel soll aus Gründen der leichteren Verständlichkeit des Hauptteils der Arbeit einen konzisen Überblick über das musikdramatische Schaffen von Richard Strauss bieten. Dabei wird auf einige interessante Aspekte der Opernproduktion Strauss' eingegangen, auf inhaltliche Details der einzelnen Opern wird allerdings bewusst verzichtet. Im Anhang der Arbeit findet sich zu allen Opern von Strauss, in denen diegetische Vokalmusik eingesetzt wird, eine kurze Synopsis.

#### 3.1. Chronologischer Überblick über die Opern

Richard Strauss komponierte zwischen 1892 und 1942 sechzehn Opern, daneben stammen einige Ballette, Tanz- und Schauspielmusiken (wie auch die in dieser Arbeit erwähnte zu Hugo von Hofmannsthals *Der Bürger als Edelmann* aus den Jahren 1917/1918) aus seiner Feder. Strauss' kompositorisches Werk in anderen musikalischen Formen macht ihn zu einem der wenigen deutschen Komponisten seiner Zeit, der mit Werken unterschiedlicher Gattungen – teilweise bereits zu Lebzeiten – auch beim Publikum Erfolge feiern konnte.<sup>43</sup> Im Bereich der Musikdramatik ist er wohl zu den versiertesten und vor allem auch meistgespielten Komponisten des 20. Jahrhunderts zu rechnen.

Der Opernerstling *Guntram* (Uraufführung 1894), dessen Textbuch Strauss ab 1887 selbst verfasste, bildete den Auftakt zu einer lebenslangen Beschäftigung mit der Gattung Oper. Dabei griff der Komponist immer wieder auf verschiedenste Formen des Musiktheaters, unterschiedlichste Stoffe und auch musikalische Stile zurück. Nach dem Singgedicht *Feuersnot* (UA 1901) und Strauss' erster Behandlung eines altertümlichen Stoffes in *Salome* (UA 1905), begann mit *Elektra* (UA 1909) die lange währende und äußerst fruchtbare Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal. Zwischen 1906 und 1929 entstanden sieben gemeinsame Werke, erst der plötzliche Tod des Textdichters beendete diese künstlerische Partnerschaft. Nach der Tragödie *Elektra* folgten mit *Der Rosenkavalier* (UA 1911) und den verschiedenen Fassungen der *Ariadne auf Naxos* (UA 1912 bzw. 1916) Werke mit zumindest teilweise komödiantischem Inhalt. Das für Richard Strauss neue Sujet des Märchens in *Die Frau ohne Schatten* (UA 1919) wurde einige Jahre später in *Die ägyptische Helena* (UA 1928), einer neuerlichen Beschäftigung mit der

---

<sup>43</sup> Jürgen Schaarwächter: *Strauss und die Komponisten seiner Zeit*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 512.

griechischen Antike, wieder aufgegriffen. Dazwischen verfasste Strauss nach eigenem Textbuch die an seine Biografie angelehnte Oper *Intermezzo* (UA 1924). Das Libretto zur Komödie *Arabella* (UA 1933) konnte Hofmannsthal nicht mehr vor seinem Tod fertig stellen und Richard Strauss war nach deren Uraufführung auf der Suche nach einem neuen Librettisten für weitere Opernprojekte. In Zusammenarbeit mit Stefan Zweig entstand schließlich zwischen 1932 und 1935 *Die schweigsame Frau* (UA 1935); der Dichter emigrierte allerdings 1934 nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland und der Zuspitzung der politischen Verhältnisse in Österreich im austrofaschistischen Ständestaat nach England. In beratender Funktion blieb Zweig allerdings auch bei der nächsten Oper von Strauss, *Friedenstag* (UA 1938), in den Entstehungsprozess involviert. Gemeinsam mit dem Autor Joseph Gregor entstanden neben *Friedenstag* mit *Daphne* (UA 1938) und *Die Liebe der Danae* (UA 1952) wieder zwei in der griechischen Mythologie angesiedelte Werke. Bei seiner letzten vollendeten Oper<sup>44</sup> *Capriccio* (UA 1942), einem *Konversationsstück für Musik*, zeichnete Strauss gemeinsam mit Clemens Krauss wieder selbst für das Textbuch verantwortlich, nachdem die Zusammenarbeit mit Gregor gescheitert war.<sup>45</sup>

### 3.2. Stoffe und Gattungsformen

Die Stoffe, um die sich die Opernhandlungen von Strauss drehen, sind äußerst unterschiedlichen Sphären zuzuordnen. Katharina Hottmann hat den Großteil der unterschiedlichen Inhalte allerdings zwei größeren Kategorien, der Geschichte und dem Mythos, zugeordnet. Als Ausnahmen nennt sie lediglich den aus dem Matthäusevangelium stammenden Stoff für *Salome* und die beiden märchenhaften Opern *Feuersnot* und *Die Frau ohne Schatten*.<sup>46</sup> Mythos meint in Zusammenhang mit den Opern von Richard Strauss ausschließlich die griechische Mythologie der Antike, fünf seiner Opernsujets haben dort ihren Ursprung. Die andere große Gruppe der Opern bildet in irgendeiner Form Geschichte ab. Die zeitlich nicht genau verortete, aber jedenfalls im Mittelalter spielende Handlung von *Guntram* steht so exakt bestimmten Handlungs- und Zeiträumen wie in *Friedenstag* oder *Intermezzo* gegenüber. Bei immerhin drei der Opern, allesamt der musikalischen Komödie zugeordnet, ist die Handlung in der Mitte bzw. am Ende des 18.

---

<sup>44</sup> Anm.: Für die Schule seines Enkels Christian Strauss komponierte Strauss 1947 die Schulooper *Des Esels Schatten* nach einem Textbuch von Hans Adler, welche allerdings nicht vom Komponisten beendet wurde.

<sup>45</sup> Walter Werbeck: *Strauss, Richard (Georg)*: In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil. Bd 16: *Stra – Vil*. Sp. 79-82.

<sup>46</sup> Katharina Hottmann: *Kulturgeschichte und Oper*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 106.

Jahrhunderts angesiedelt: *Der Rosenkavalier* spielt in Wien zur Zeit Maria Theresias, *Die schweigsame Frau* im London der 1780er Jahre und die Handlung von *Capriccio* findet 1775 in einem Schloss in der Nähe von Paris statt.

Äußerst vielfältig sind auch die Themen, die in den Opern behandelt werden. Das Wesen der Ehe beleuchtet Strauss beispielsweise in den drei hintereinander entstandenen Opern *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo* und *Die ägyptische Helena*. Wien und einer mit diesem Ort assoziierten Lebensweise setzt der Komponist im *Rosenkavalier* und in *Arabella* ein Denkmal. Auffällig oft sind auch Überlegungen zur Musik und speziell zur Gattung Oper selbst in die Opernhandlungen integriert, wohl am stärksten ausgeprägt in *Ariadne auf Naxos* mit dem Vorspiel vor der eigentlichen Oper und der Integration von zwei unterschiedlichen Opernstilen in einer Aufführung und in *Capriccio*, das oft als eine Art Vermächtnis von Strauss' künstlerischen Ansichten zur Oper gesehen wird. Dieses Phänomen schreibt Hottmann unter anderem dem ausgeprägten Geschichtsbewusstsein des Komponisten zu, das

„sich in seinem Operschaffen wesentlich darin nieder[schlug], dass er verschiedene Opernkonzeptionen mehr reflektierend als zitierend aufgriff – u.a. die Opera Buffa in *Ariadne auf Naxos* und *Die schweigsame Frau*, die Operette in *Arabella* oder die Historische Oper in *Friedenstag*.“<sup>47</sup>

Das Netz von Bezügen, das Strauss so zwischen seinen Kompositionen und historischen Werken der Gattung schafft, war wohl auch ein Mittel, um „die Verankerung seiner Opern im Bildungskanon, damit aber vor allem im Repertoire [zu] legitimieren.“<sup>48</sup>

Zusätzlich zur Vielfalt der Stoffe finden sich in Strauss' Operschaffen auch unterschiedlichste Unterarten und Werkanlagen, die bereits in den Untertiteln der Werke auffallen. Immerhin sieben der sechzehn Opern Strauss' sind Einakter, was durchaus einer weiter verbreiteten zeitgenössischen Vorliebe entspricht.<sup>49</sup> Während *Guntram* noch als Musikdrama in der Nachfolge Richard Wagners erscheint, ist die Konzeption von *Feuersnot* schon eine deutlich andere. Der ungewöhnliche Untertitel „Singgedicht“ und die nummernartig angelegte Musik stehen in Kontrast zur ersten Oper Strauss'.<sup>50</sup> Dezidiert als „Musikdrama“ bezeichnet wird *Salome*, wohl nicht zuletzt aufgrund der dichten

---

<sup>47</sup> Hottmann: *Kulturgeschichte und Oper*. S. 105.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>49</sup> Siegfried Mauser: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss*. In: Ders. (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber Vlg 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd 14), S. 48.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 49.

Leitmotivik.<sup>51</sup> Mit der ebenfalls einaktigen *Elektra* ergeben sich einige Gemeinsamkeiten: Beide Opern behandeln Tragödienstoffe, beide haben eine weibliche Heroine im Zentrum und beide sind – als einzige Opern von Strauss – aus zuvor bereits existierenden Theatertexten entstanden.<sup>52</sup>

Bei seinen heiteren Werken operiert Strauss mit verschiedenen Untertiteln, vom *Rosenkavalier* als „Komödie für Musik“ über die „bürgerliche Komödie“ *Intermezzo*, die „lyrische Komödie“ *Arabella*, die „komische Oper“ *Die schweigsame Frau* hin zur „heiteren Mythologie“ *Die Liebe der Danae* sind viele Spielarten der Gattung Komödie vertreten. Auffällig ist das Fehlen einer genuin musikalischen Bezeichnung im Untertitel bei diesen Werken. Demgegenüber wird bei den ernsteren Werken die Gattung Oper zumeist im Untertitel genannt, eine Ausnahme bildet neben den schon genannten vier ersten Opern Strauss' die „bukolische Tragödie“ *Daphne*.

*Ariadne auf Naxos* steht mit der inhaltlichen Verbindung von antiker Mythologie und Elementen der Commedia dell'arte zwischen den beiden grundsätzlichen Polen der heiteren und ernsten Oper. Folgerichtig verzichten Strauss und Hofmannsthal im vollen Werktitel auch auf die nähere Angabe eines Genres.

Das „Konversationsstück für Musik“ *Capriccio* drückt im Untertitel genau das aus, was die Handlung beinhaltet. In dieser Oper wird *über* Musik, genauer über die Oper und ihr Zusammenspiel von Wort und Ton, Konversation geführt. Dementsprechend vollendet Strauss in diesem Werk stilistisch einen Konversationston, der seit dem *Rosenkavalier* konsequent in den Opern weiterentwickelt wurde.<sup>53</sup>

### **3.3. Stilistische Etikettierungen zwischen Wagner und Mozart, „Moderne“ und „Rückwendung“**

Besonders viel wurde in Zusammenhang mit Strauss' ersten Opernkompositionen über seine stilistische Orientierung an den Musikdramen Wagners geschrieben. *Guntram* wird gerne als epigonales Werk bezeichnet, deutliche inhaltliche Parallelen ergeben sich ja beispielsweise dadurch, dass die Titelfigur in Strauss' Oper wie Lohengrin als Gesandter eines Geheimbundes auftritt und wie Tannhäuser an einer Art Wettstreit von Minnesängern teilnimmt.<sup>54</sup> Aber selbst auf inhaltlicher Ebene zeigen sich auch deutliche Differenzen zu Wagner: Während Guntrams großer Gesang im zweiten Aufzug deutlich sozialkritisch

---

<sup>51</sup> Mauser: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück*. S. 51.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>54</sup> Bernd Edelmann: *Strauss und Wagner*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 73.

intendiert ist und die gesamte Oper als Parabel auf die Willkür der Politik zu lesen ist, bleiben Wagners Dramen demgegenüber im mythischen Raum verankert. „Strauss geht es um irdische Lebensbedingungen. Damit entfällt Wagners Leitidee einer transzendenten Erlösung.“<sup>55</sup> Leitmotive ziehen sich zwar auch durch *Guntram*, werden jedoch von Strauss anders als bei Wagner auf vielfältige Weise kontrapunktisch verarbeitet.<sup>56</sup> Der Opernerstling steht also zwar in der Tradition der Nachfolge Richard Wagners, versucht aber gleichzeitig, nicht in ein reines Nachahmen zu verfallen. Dem Werk Wagners schrieb Strauss überzeitliche Gültigkeit zu, als junger Komponist konnte er nach dem von Wagner erreichten „Gipfel [...] die Gattung nur noch an ihr Ende [führen]. Genau dazu sah sich Strauss berufen.“<sup>57</sup> In *Feuersnot* finden sich auch einige Parallelen zum Schaffen Wagners, so sind etwa die Figuren des Meister Reichhart und seines Schülers Kunrad an die beiden Komponisten angelehnt, was mittels Zitaten aus dem *Ring des Nibelungen* verdeutlicht wird. Dennoch wird im erotischen, glücklichen Ausgang des Singgedichts Wagners Idee der Erlösung geradezu parodistisch umgangen und *Feuersnot* markiert musikalisch insgesamt „Strauss’ endgültige Abkehr vom Wagnerschen Musikdrama und den Durchbruch zum eigenen Musiktheaterstil“<sup>58</sup>.

Ein weiterer Komponist, der immer wieder als stilistisches Vorbild von Strauss – insbesondere seine Opern betreffend – genannt wird, ist Wolfgang Amadeus Mozart. Strauss und Hofmannsthal unterhalten sich in ihren Briefen aus der Zeit der Entstehung des *Rosenkavalier* beispielsweise öfter über die Opern Mozarts; diese dienen vor allem „als Anknüpfungspunkt, der eine rasche Verständigung möglich macht[...]“<sup>59</sup>. Inhaltliche Parallelen sind etwa in der Figurenanlage von Cherubino und Octavian gegeben, indirekt auch zur Figur des Komponisten in *Ariadne auf Naxos*.<sup>60</sup> Weiters finden sich gleiche Tonarten an dramaturgisch ähnlichen Stellen in den Opern beider Komponisten, so etwa in *Le Nozze di Figaro* und im *Rosenkavalier* und die Anlage der großen Ensembles in *Capriccio* geht auf Mozarts Ensembletechnik zurück. Demgegenüber finden sich allerdings kaum konkrete Parallelen in der Musik Strauss’ und Opern oder anderen Kompositionen von Mozart, vielmehr treten bei Strauss allgemeinere Anklänge an die Musik des 18. Jahrhunderts auf, wie beispielsweise in der Frühstücksszene des ersten Akts des

---

<sup>55</sup> Edelmann: *Strauss und Wagner*. S. 73.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 74.

<sup>57</sup> Hottmann: *Kulturgeschichte und Oper*. S. 105.

<sup>58</sup> Edelmann: *Strauss und Wagner*. S. 76.

<sup>59</sup> Thomas Seedorf: *Strauss und Mozart*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 88.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 88.

*Rosenkavalier*.<sup>61</sup> Es existiert allerdings eine *Idomeneo*-Bearbeitung Strauss' aus den Jahren 1930/1931, sicherlich ein Ausdruck der besonders großen Wertschätzung, die er Mozart entgegenbrachte.<sup>62</sup>

Neben den oft genannten angeblichen Parallelen im Opernwerk Strauss' zu Wagner und Mozart ist auch die Dichotomie der „Moderne“ und „Rückwendung“ ein häufig in Zusammenhang mit der Beschreibung seines Opernstils gebrachtes Argument. Der Beweis für diese Theorie wird meistens mit einem Vergleich der Opern *Salome* und *Elektra* einerseits und dem *Rosenkavalier* andererseits angetreten. Die Konstruktion eines Bruchs Strauss' mit der Moderne nach *Elektra* begann bereits zu Lebzeiten des Komponisten und ist seither tief in musikhistorischen Beschreibungen verankert; er geht teilweise auch auf negative Bemerkungen von zeitgenössischen Komponistenkollegen und Vertretern der Neuen Musik zurück.<sup>63</sup> Der Trugschluss besteht zum einen darin, dass heitere Stoffe, wie sie Strauss mit dem *Rosenkavalier* und vielen darauffolgenden Werken vertonte, unpassend für die Moderne seien. Andererseits wird das Opernschaffen des Komponisten teilweise auch mit einem zu einseitigen Blick auf die „offensichtlich gemäßigtere Tonsprache“ Strauss', die als einziges Bewertungskriterium für seine Opern hinzugezogen wird, betrachtet, ohne auf den Aspekt des Gesamtkunstwerks Oper bei Strauss einzugehen. Gerade auf dem Feld der musikalischen und szenischen Dramaturgie, der psychologischen Charakterzeichnung oder der facettenreichen Schauplatzbeschreibungen hat Strauss in Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern eine besondere Form der Modernität erreicht.<sup>64</sup> Das Etikett des rückwärts gewandten oder zumindest (zu) sehr an der Historie der Oper interessierten Komponisten erhielt Strauss freilich auch wegen der zahlreichen Verweise auf ältere Operngattungen, sei es – um nur einige Beispiele zu nennen – in Form von direkten Zitaten älterer Musik und der Anwendung der Nummernoper in *Die schweigsame Frau* oder durch lange Diskussionen der Opernfiguren über die Geschichte der Gattung und ihre Vertreter in *Capriccio*. Neuere Darstellungen zu Strauss befinden allerdings, dass – bei aller Vorliebe Strauss' für Bezüge zur Operngeschichte – seine Werke trotzdem nicht als für das 20. Jahrhundert unmodern gelten können. Dem drohenden Anachronismus entgeht er nämlich auf stilistischer Ebene vor allem durch das Finden seiner eigenen

---

<sup>61</sup> Seedorf: *Strauss und Mozart*. S. 90.

<sup>62</sup> Werbeck: *Strauss, Richard (Georg)*. Sp. 82.

<sup>63</sup> Mauser: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück*. S. 53f.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 54.

Musiksprache, die „mit vielen verschiedenen Zeit- und Personalstilen verwoben und kontrastiert [wird]“<sup>65</sup>.

Zu Strauss' Opernstilistik kann daher abschließend vielleicht so viel gesagt werden, dass es letztlich aufgrund der großen Stilvielfalt in seinen Werken unmöglich ist, diese auf einen gemeinsamen Nenner, auf *den* Opernstil von Strauss zu bringen. Die Unmöglichkeit, Richard Strauss' Opernwerk als homogenes Ganzes zu sehen, hatte wohl die zahlreichen Etikettierungen zu Folge, mit denen seine musikdramatischen Werke seither versehen worden sind.

### 3.4. Strauss und seine Textdichter

Ein einführendes Opernkapitel zu Richard Strauss sollte auch die Beziehungen des Komponisten zu seinen Textdichtern nicht außer Acht lassen. Zwei Textbücher, jene für *Guntram* und *Intermezzo*, hat Strauss zur Gänze selbst verfasst, bei zweien (den Libretti zu *Feuersnot* und *Salome*) war er nur am Rande an der Ausarbeitung beteiligt.<sup>66</sup> Ansonsten kennzeichnen sich die Entstehungsprozesse der Opern und speziell der Textbücher durch eine sehr intensive Zusammenarbeit des Komponisten mit seinem jeweiligen Librettisten, was besonders gut in den umfangreichen Briefwechseln nachzuvollziehen ist. Strauss arbeitete dabei nicht nur an der dramaturgischen sondern auch an der sprachlichen Ausformung der Textvorlagen mit.<sup>67</sup> Dabei lief die Zusammenarbeit naturgemäß nicht immer reibungslos ab, was besonders deutlich aus den Briefen zwischen Strauss und seinem langjährigen künstlerischen Partner Hugo von Hofmannsthal hervorgeht.<sup>68</sup> Der Entstehungsprozess der gemeinsamen Werke folgte einem bestimmten Schema, das immer ähnlich war: Nach einem Textentwurf Hofmannsthals lieferte Strauss operndramaturgische Anmerkungen, Hofmannsthal gab dann während des parallel dazu verlaufenden Kompositionsprozesses Anregungen; manchmal veränderte der Komponist noch nachträglich den Text, was dann öfters Verstimmungen auf Seiten des Dichters hervorrief.<sup>69</sup> Die künstlerische Kooperation zwischen Hofmannsthal und Strauss kannte, wie Willi Schuh es formuliert, „Höhen- und Tiefpunkte, es kam zu Krisen, aber immer wieder siegte

---

<sup>65</sup> Susanne Rode-Breymann: *Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 148.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 156 u. 161.

<sup>67</sup> Reinhold Schlötterer: *Strauss und seine Librettisten*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 130.

<sup>68</sup> Richard Strauss u. Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Gesamtausgabe. Hg. v. Franz u. Alice Strauss. Bearb. v. Willi Schuh. Zürich: Atlantis Vlg 1954.

<sup>69</sup> Schlötterer: *Strauss und seine Librettisten*. S. 132.

der Wille zum gemeinsamen Werk.“<sup>70</sup> Die Zusammenarbeit mit Stefan Zweig bei der *Schweigsamen Frau* war für Richard Strauss künstlerisch sehr befriedigend. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde eine weitere Zusammenarbeit aber sehr erschwert, auf Vermittlung Zweigs schrieb Joseph Gregor drei Textbücher für Strauss.<sup>71</sup> Ein gewisser Widerwille von Seiten des Komponisten spiegelt sich in den Dokumenten des Entstehungsprozesses dieser Werke, Strauss tat sich mit Gregors Zugang zu Textbüchern teilweise sehr schwer und der Komponist gestaltete auf textlicher und dramaturgischer Ebene die Libretti viel stärker mit.<sup>72</sup> Der unvermeidliche Bruch der künstlerischen Zusammenarbeit erfolgte bei *Capriccio*: Strauss war mit Gregors ersten Ausarbeitungen einer ursprünglich auf Zweig zurückgehenden Idee unzufrieden und zog stattdessen Clemens Krauss als zweiten Textdichter hinzu, um mit ihm gemeinsam das Libretto für seine letzte Oper zu verfassen.<sup>73</sup>

Strauss' immer wieder in den Arbeitsprozess mit den Dichtern eingebrachtes Gespür für Dramaturgie stammte sicherlich nicht zuletzt von zahlreichen praktischen Erfahrungen, die er als international gefragter Operndirigent sammeln konnte. Seine Textdichter wies er immer wieder daraufhin, wie wichtig etwa das Nachvollziehen der Handlung auch ohne volles Wortverständnis des Textes oder interessant gestaltete innere Aktschlüsse für das Publikum seien.<sup>74</sup> Dass Richard Strauss im Großteil seiner Opern diegetische Musik einsetzt, zeugt von seinem Talent für dramaturgische Raffinessen in den Opern. Denn allen diesen Einlagen ist zumindest gemein, dass sie ein zusätzliches Spannungselement ins Drama bringen und die Zuhörenden noch unmittelbarer in das Stück involvieren, da die Figuren auf der Opernbühne in diesen Szenen ebenfalls zum Publikum werden und so für einen kurzen Moment auf gleicher Ebene mit den Opernbesucherinnen und -besuchern agieren.

---

<sup>70</sup> Willi Schuh: *Richard Strauss und seine Libretti*. In: Ders.: *Straussiana aus Vier Jahrzehnten*. Tutzing: Hans Schneider Vlg 1981 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München*. Hg. v. Franz Trenner. Bd 5), S. 140.

<sup>71</sup> Schlötterer: *Strauss und seine Librettisten*. S. 133.

<sup>72</sup> Schuh: *Richard Strauss und seine Libretti*. S. 143.

<sup>73</sup> Schlötterer: *Strauss und seine Librettisten*. S. 133.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 136f.

## 4. Untersuchung der einzelnen vokalen diegetischen Passagen

Vokale diegetische Musik tritt in den musikdramatischen Werken von Richard Strauss in den vielfältigsten Formen auf. Der Bogen spannt sich von kurzen diegetischen Passagen, die stilistisch klar vom restlichen Notentext abgetrennt sind, bis hin zu ausladenden Liedvorträgen, die einen großen Teil der Handlung einnehmen. Dementsprechend gibt es vokale Bühnenmusik, die ein wichtiger Bestandteil der Opernhandlung ist, und andererseits auch Einschübe, die eher wie der musikalische „Aufputz“ einer Szene bzw. einer Milieubeschreibung wirken.

### 4.1. *Guntram*: Der Lobgesang der vier Minnesänger

In Richard Strauss' erster Oper *Guntram* spielt ein Minnesänger die Hauptrolle, der Einsatz von diegetischer Vokalmusik ist also bereits aus der Handlungsanlage heraus naheliegend. Und tatsächlich hat *Guntram* im zweiten Aufzug seinen großen Auftritt als Sänger während des Siegesfestes vor dem versammelten Hof des Herzogs.

Zuvor treten allerdings einige andere Minnesänger auf dem Fest in Erscheinung, sie stimmen ein Loblied auf den jungen Herzog Robert an, der den Aufstand einiger unzufriedener Untertanen brutal niedergeschlagen hat und sich nun in übertriebener Weise feiern lässt. Nach dem Orchestervorspiel zum zweiten Aufzug war in der Originalpartitur ursprünglich noch ein längerer Auftritt des Hofnarren vorgesehen, in Strauss' eigener Umarbeitung, die 1934 erstmals konzertant aufgeführt wurde<sup>75</sup>, wird der Aktbeginn allerdings deutlich gekürzt<sup>76</sup> und so beginnt der Aufzug mit dem Auftritt der vier Minnesänger. Gleich zu Beginn des Festes nehmen sie Aufstellung und „mit hohlfeierlichem Pathos“<sup>77</sup> setzen sie zu ihrem hymnischen Vortrag an:

„Heil dem Herrscher, dessen Seele höchste Strenge der Milde vereint!  
Überreich fürstlich zu lohnen,  
übermächtig furchtbar zu strafen,  
so steht des Göttlichen Bild vor unserm bewundernden Blick!  
Wie einst die Philister niederschlug in grimmigem Zorne Jehovah der Gott,  
zerschmettert sein rächender Arm den Pöbel,  
der Aufruhr stiftet in wilder Verblendung!

---

<sup>75</sup> Rode-Breyman: *Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra*. S. 154.

<sup>76</sup> Charles Osborne: *The complete Operas of Richard Strauss*. London: Michael O'Mara Books Ltd. 1988. S. 16.

<sup>77</sup> Richard Strauss: *Guntram in drei Aufzügen. Dichtung vom Komponisten. Op. 25. Studien-Partitur*. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*).

Doch wie die Sonne nach wütendem Sturm  
strahlt gütig des Helden leuchtendes Auge auf die Getreuen,  
denen vergönnt zu helfen dem Rechte zu glänzendem Sieg!  
Heil dem Frieden, der uns blüht!  
Heil dem Fürsten, dem wir danken!  
Rufet Heil und dreimal Heil:  
dess' Gnade uns winket, dem siegreichen Herrscher!  
Heil!<sup>78</sup>

Begleitet wird der gesamte Vortrag vom ganzen Orchester, die zwei Harfen stechen aber besonders hervor und mit ihren durchgehenden Arpeggi, die eine der Szene adäquate diegetische Begleitung der Sänger suggerieren, verleihen sie der Vortragssituation einiges an Realismus.

Das Loblied auf den Herzog beginnt harmonisch auf der Tonika D-Dur, der erste Vers endet mit einer Kadenz von der Dominante A-Dur zurück nach D-Dur. Beim zweiten Vers wechselt Strauss in die Subdominante G-Dur, nach einer neuerlichen Rückführung auf die Tonika moduliert Strauss über die gleichnamige Molltonart d-Moll schließlich in der Mitte des vierten Verses nach B-Dur. Diese Tonart etabliert sich nun bis zum Ausruf „Jehovah der Gott“, wo Strauss von Es-Dur über g-Moll wieder zurück nach d-Moll moduliert. Diese Harmonie wird wiederum zwei Takte lang durchgehalten, auf „Pöbel“ folgt die nächste Modulation nach F-Dur, über B-Dur geht es nun nach A-Dur (Ziffer 20). Bis zu dieser Stelle haben die vier Minnesänger gleichzeitig im vierstimmigen Männerchorsatz gesungen. Bei dem nun folgenden achten Vers „Doch wie die Sonne...“ über Dominantseptakkorden in A-Dur setzen zwei der vier Sänger aus, ein Tenor setzt zwei Viertelnoten versetzt nach dem Bass ein. Harmonisch führt Strauss nun wieder hin zur Tonika D-Dur, über D<sup>7</sup> moduliert Strauss weiter in die Subdominante, die vier Minnesänger singen schließlich wieder gemeinsam und Strauss' harmonische Fortschreitungen führen schließlich zu einer Kadenz, die am Ende des zehnten Verses und dem *forte* gesungenen Wort „Sieg!“ in strahlendem A-Dur landet.

Nach einem kurzen orchestralen Zwischenspiel, begleitet von Einwüfen des Narren, beginnt der Vers „Heil dem Frieden, der uns blüht!“ wieder auf der Tonika D-Dur, der nächste Heilswunsch wird harmonisch durch einen Wechsel auf die Subdominante G-Dur und die anschließende Rückführung zur Tonika gestaltet. Ein letzter Harmoniewechsel erfolgt zu Beginn des vorletzten Verses nach e-Moll, am Anfang des letzten Verses wird aber schon wieder nach D-Dur kadenziert. Auf der Tonika werden die mehrmaligen

---

<sup>78</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 183-193.

„Heil!“-Rufe am Schluss des Vortrags auch beendet, zusätzlich unterstützt vom Chor der übrigen anwesenden Minnesänger.<sup>79</sup> Ein viertaktiges Nachspiel des gesamten Orchesters – mit Ausnahme der Harfe, die mit dem letzten „Heil!“ der vier Sänger verstummt ist – beendet diesen diegetischen Vortrag.

Begleitet wird der Vortrag dieses Herrscherlobes von rezitativen Einwüfen des Narren, der schon vor dem Auftritt der Minnesänger seine Zunge nicht hüten kann und Robert verärgert. Voll Sarkasmus kommentiert er nun die übertriebene Lobhudelei der Sänger, so etwa gleich nach der ersten gesungenen Phrase.<sup>80</sup> Als die Stärke von Roberts Arm gepriesen wird, mit dem er den aufrührerischen Pöbel besiegt hat, entlarvt ihn der Kommentar des Narren als brutalen Herrscher: „Stark ist der Arm, ich kenn’ ihn gut!“<sup>81</sup>. Den Vergleich Roberts mit der glühenden Sonne weiß er ebenso lakonisch zu kommentieren mit „Uh, welche Hitze! Schau’ nicht so gütig, gnäd’ger Gevatter!“<sup>82</sup>. Die noch folgenden Einwüfe des Narren sind Nachäffungen des Gesangs der Minnesänger, Herzog Robert weist den Spötter zweimal zurecht. Mit dem eher abschätzigen Satz: „Verzeih! Wie kann man wissen, wann das endet!“<sup>83</sup> macht der Hofnarr noch einmal deutlich, was er von dem übertrieben euphorischen Lobgesang auf einen grausamen Herrscher hält.

Die inhaltlich-dramaturgische Funktion dieses Lobliedes auf den Herzog ist klar: Sie soll einen möglichst deutlichen Kontrast zu dem nun folgenden großen Liedvortrag Guntrams schaffen. Während die vier Minnesänger untertänig das brutale Vorgehen Roberts gegen die hungernde Bevölkerung als Heldentat glorifizieren, nimmt der hehren Idealen verpflichtete Titelheld die gänzlich gegenteilige Position ein: Als Einziger wagt er es, den Herzog zurechtzuweisen und verbal wie dann später auch körperlich anzugreifen. Die Anlage des zweiten Aufzugs als Aneinanderreihung von Gesangsdarbietungen hat der ersten Strauss-Oper naturgemäß Vergleiche mit Wagners Sängerwettstreit auf der Wartburg in *Tannhäuser* eingebracht. Strauss’ späterer Textdichter Joseph Gregor weist aber ausdrücklich auf die bei Strauss in so hohem Maße vorhandene Ironie hin, die sich in Form der Kommentare des Narren in die Lobbekundungen auf den Herzog mischt – ein deutlicher Unterschied zur entsprechenden Stelle in Wagners Werk.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 193.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 184.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 188f.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 190.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 192.

<sup>84</sup> Joseph Gregor: *Richard Strauss. Meister der Oper*. München: R. Piper & Co. 1939, S. 65.

## 4.2. *Guntram*: Guntrams Liedvortrag im zweiten Aufzug

### 4.2.1. Szenischer Kontext

Guntram wird vom alten Herzog während des Siegesfestes aufgefordert, seine Sangeskunst vorzuführen: „Singe auch Du, was Dein Herz erfüllt!“<sup>85</sup> – dieser Aufforderung kommt Guntram nach und er nimmt sich tatsächlich kein Blatt vor den Mund. Der diegetische Charakter wird auch in der Regieanweisung für diese Szene begründet: „Während allmählich vollständige Ruhe im Saale eingetreten ist, hat Guntram seine Leyer zur Hand genommen und beginnt unter gespanntester Aufmerksamkeit der ganzen Versammlung, anfangs sehr gemessen und zurückhaltend.“<sup>86</sup>

### 4.2.2. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Die Leier, Attribut und Begleitinstrument des Minnesängers, wird in der Orchesterbegleitung von der Harfe verkörpert, ein Arpeggio in a-Moll markiert den Beginn des längsten diegetischen Abschnitts aller Opern von Richard Strauss. Der erste Teil seines Vortrags ist einer Apotheose des Friedens gewidmet, die gesamte Passage wurde bereits vor der Uraufführung von *Guntram* als Friedenserzählung erfolgreich aufgeführt.<sup>87</sup> Nach einer Unterbrechung, in der Robert, Freihild, der alte Herzog sowie andere aus dem Hofstaat den gehörten Gesang kommentieren, setzt Guntram zum zweiten Teil seines Vortrags an, nun eine kontrastierende Beschreibung des Kriegs. In einer Art von „Nachgesang“<sup>88</sup> endet der Sänger mit der Gegenüberstellung eines gütigen, von seinen Untertanen geliebten Herrschers und auf der anderen Seite eines Herrschers, der als grausamer Unterdrücker des Volkes auftritt.<sup>89</sup> Unschwer lassen sich dahinter der alte Herzog und Robert erkennen, die sich auch beide dementsprechend von Guntram angesprochen fühlen. In Strauss' eigener Revision der Oper von 1934 wurde der große Gesang Guntrams drastisch gekürzt, so fällt etwa der Nachgesang, den man eigentlich als die inhaltliche Quintessenz von Guntrams Anliegen bezeichnen könnte, zur Gänze weg.<sup>90</sup>

Guntram hebt zu Beginn seines Vortrags mit einer Schilderung der Situation an, in der er sich befindet:

---

<sup>85</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 208.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>87</sup> Norman Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. Korr. Ausg. London: Barrie and Jenkins 1978. S. 106.

<sup>88</sup> William Mann: *Die Opern von Richard Strauss*. Ungek. Sonderausg. Übers. v. Willi Reich. München: C.H. Beck Vlg 1969 S. 12.

<sup>89</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. S. 108.

<sup>90</sup> Osborne: *The complete Operas of Richard Strauss*. S. 17.

„Ich schaue ein glanzvoll prunkendes Fest,  
eines blutig erkämpften Sieges Genuss;  
ich höre jubelnd preisen die Kraft,  
schmeichelnd huldigend des Siegers Gnade!  
Betäubt steh' ich, fremd inmitten des Glanzes,  
sonnengeblendet wendet mein Auge den Blick nach Innen,  
wo zart und mild Erinnerung bewahrt ein herrlich Bild.“<sup>91</sup>

Schon hier lässt er also seine wahren Gefühle anklingen, er tadelt den Hofstaat ob seiner Feierstimmung, da doch zuvor Unschuldige ihr Leben verloren haben. So beginnt denn die Situationsbeschreibung des Festes auch düster in a-Moll. Der dritte Vers ist bei dem Wort „jubelnd“ mit einem e-Moll-Akkord unterlegt. Guntrams wahre Gefühle, seine ironisch gemeinten Worte, werden also vor allem durch die Orchesterbegleitung verdeutlicht. Neben den Streichern und der arpeggierenden Harfe spielen auch die Holzbläser und Hörner mit dem Sänger mit, es dominieren lang ausgehaltene Akkorde. Bevor er zur Anprangerung der Machenschaften Roberts ansetzt, schildert er ab Ziffer 34 eindringliche Bilder des Friedens, der Charakter der Musik ändert sich: In reinsten Durklängen beschreibt Guntram nun in zahlreichen Naturbildern das friedliche Leben, Pauken und Blechbläser bereichern die Farben der Orchesterbegleitung, die Strauss lautmalerisch dem Text unterlegt.<sup>92</sup> Das Bild des Wassers, das „rauschenden Willkomm“<sup>93</sup> flutet, wird von nachgeahmten Wellenbewegungen in den Streichern und Holzbläsern verstärkt, eine ähnliche Lautmalerei findet sich auch beim „schönste[n] Lächeln“<sup>94</sup>, das die prangende Flur spendet. Die erste Strophe der Friedenserzählung wird mit einer Kadenz auf H-Dur bei Ziffer 40 abgeschlossen, danach ertönt ein kurzes Orchesterzwischenspiel.<sup>95</sup> Der nächste Textabschnitt allegorisiert den Frieden als alles umfassende und durchwirkende, gleichsam göttliche Macht, Strauss ändert in diesem Teil die Generalvorzeichnung und etabliert As-Dur, auch hier hat er wieder sehr nahe am Text komponiert: Die Verszeilen „Er senkt sich herab, er neiget das Haupt“<sup>96</sup> unterlegt er mit absteigenden Achteltriolen bzw. Viertelfiguren in den ersten und zweiten Violinen und den Klarinetten. Die auflodernden Flammen des Feuers „auf häuslichem Herde“<sup>97</sup> sind in den Trillern der Flöten zu hören. Einen markanten Ruhepunkt in Guntrams Friedenserzählung

---

<sup>91</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 209ff.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 211-234.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 214f.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 216.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>96</sup> Ebenda, S. 221.

<sup>97</sup> Ebenda, S. 224f.

bildet der Vers „Holder beglückender Friede!“<sup>98</sup>, der mit einem von allen Streichern und Holzbläsern ausgehaltenen Dominantseptakkord in Es-Dur unterlegt wird. Sein vorläufiges Ende findet der Vortrag Guntrams – gekennzeichnet durch den Nebentext „hält an, ganz in sein Bild versunken“<sup>99</sup> – mit den Worten „Am rosigen Abendhimmel schwebt er [Anm.: der Friede] mit Engelsflügeln, ein Seraph, Länder und Meere schirmend dahin!“<sup>100</sup>, Strauss ist damit wieder in der Tonika As-Dur gelandet.

Neben den lautmalerischen Gestaltungen Strauss’ sticht auch die leitmotivische Arbeit in diesem ersten Teil von Guntrams Vortrag hervor, neben musikalischen Motiven der Rittergemeinschaft, der Guntram angehört, sind auch immer wieder Motive zu hören, die im ersten Aufzug *Freihild* zugeordnet wurden.<sup>101</sup>

Nun folgt der oben bereits beschriebene Teil der Unterbrechung, die Zuhörer kommentieren den Vortrag Guntrams. Besonders Robert äußert sich ungehalten, der Satz „Mir taugt er nicht!“<sup>102</sup> geht direkt über in die Fortsetzung von Guntrams Gesang, der von Neuem anhebt. Der Charakter des Vortrags ist nun völlig verändert und harmonisch dominiert von Mollklängen, auch der Text kontrastiert die vorangegangene Friedensbeschreibung:

„Doch hört: von ferne welch wütendes Brausen!  
Ein feuriger Sturmwind jagt tosend heran  
in blut’ger Wolke erscheint,  
die Mordlust im Auge auf der Stirne der Sünde Zeichen  
ein gewalt’ger Würger, der des Brandes Fackel verheerend schwingt!“<sup>103</sup>

Die große Trommel, die Pauken und der verstärkte Einsatz der Blechbläser verstärken eine bedrohlich wirkende Orchesterbegleitung. Der über das Land aufziehende Sturm wird von Strauss wieder gekonnt in den Streichern und Holzbläsern hörbar gemacht, die Streicher halten die schnellen Sechzehntelfiguren die ganze erste Passage des anklagenden Teils von Guntrams Vortrag durch. Es folgt ein kurzes Innehalten des Sängers, das Orchester spielt *tutti* vier Takte in c-Moll, nachdem die Harfe zu einem *fortissimo* gespielten Glissando über vier Oktaven angesetzt hat, fährt Guntram fort:

„Muss ich ihn nennen des Krieges Dämon,  
des Todes schaurig düstern Knecht?

---

<sup>98</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 232.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 234.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 232-234.

<sup>101</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. S. 106.

<sup>102</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 236.

<sup>103</sup> Ebenda, S. 236-241.

Blühende Dörfer fegt er zu Schutt,  
hochragende Burgen tritt er in Staub;  
glühenden Atems versengt er die Flur,  
alles Leben zerdrückt seiner Umarmung Gewalt.  
Mit blutiger Geißel peitschet er auf den Hass;  
Aus nächtiger Höhle scheuchet sein Ruf das Laster:  
Wild tobt entfesselt, der Begierden wütender Chor!  
Brünst'ges Stöhnen, wehrlose Seufzer,  
des Triumphes Hohn, der Verzweiflung Jammer:  
weh! Welche Klänge des Todes Musik,  
fauchet an bis zur Raserei der Unholde grausigen Tanz!

Bei der Gotteslästrung gellendem Schrei  
verhüllet die Sonne ihr strahlendes Haupt;  
verheerende Brände nur hellen die Bahn  
dem furchtbaren Würger dem Dämon des Krieges:  
Fluch sein Gebet, Blutgier sein Glaube,  
Raub seine Wonne, Mord sein Werk!<sup>104</sup>

Die lautmalerische Begleitung setzt Strauss auch bei dieser drastischen Schilderung des Krieges fort, so sind beispielsweise die Peitschenhiebe der entsprechenden Textstelle in den Streichern zu hören und von Strauss auch extra in der Partitur als Spielanweisung notiert.<sup>105</sup> Die „wehrlosen Seufzer“ ertönen im plötzlichen *pianissimo*, die Harfe spielt ein auf- und wieder absteigendes Glissando.<sup>106</sup>

Wiederum hält er nach dem ersten Teil dieses Abschnitts kurz inne und einige *fortissimo* gespielte Orchestertakte leiten zum nächsten Teil der Schilderung von Krieg und Verzweiflung über.<sup>107</sup> „Freihild von Grauen erfasst, verhüllt ihr Gesicht“<sup>108</sup> – so wird die ungeheure Regung beschrieben, die Guntram bei seinen Zuhörern hervorruft. An die letzten sechs Verse der Kriegserzählung Guntrams hängt Strauss noch ein fünftaktiges Orchesternachspiel in *forte fortissimo*, ein Harfenglissando leitet über in den nächsten Zwischenteil mit Kommentaren der zuhörenden Personen.<sup>109</sup>

Bereits nach der ersten Verszeile dieses gesamten oben beschriebenen Abschnitts hat Strauss nun für die Fassung von 1940 zur Kürzung angesetzt und es tritt an dieser Stelle

---

<sup>104</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 241-255.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 245f.

<sup>106</sup> Ebenda, 25. S. 249.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 252f.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 252.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 256.

bereits der Bote auf, der das Wiederaufflackern des Widerstands und neuen Krieg meldet, was gleichzeitig den Beginn der zweiten Szene des zweiten Aufzugs markiert.<sup>110</sup>

In der ursprünglichen, längeren Version von Guntrams Gesang folgt aber wie beschrieben eine Passage, in der die Anwesenden den Gesang Guntrams kommentieren<sup>111</sup>, ehe Guntram nun fortfährt, den alten Herzog, Freihilds Vater, als grundsätzlich gerechten und guten deutschen Herrscher darzustellen, der von ihm wieder auf den rechten Pfad zurückgeführt werden und sein Volk in Frieden leben lassen soll.<sup>112</sup> Der Überzeugung des alten Herzogs wird in der ursprünglichen längeren Version des Liedvortrags sehr viel Raum gegeben, schließlich gilt es ja als ein Ziel von Guntrams Ritterbund, das Herz des alten Herrschers zu erweichen.<sup>113</sup> Auch dieser letzte große Teil von Guntrams Vortrag vor dem versammelten Hof wird von Einwüfen Roberts und des alten Herzogs begleitet. Am Ende jedoch, Sänger und Orchester enden in breitem C-Dur, verharren alle Anwesenden in ergriffenem Schweigen, vor allem der alte Herzog ist tief gerührt – wie auch im Nebentext beschrieben.<sup>114</sup> Bevor nun in der Originalfassung ebenfalls zum Auftritt des Boten übergeleitet wird, folgt noch ein kurzer Teil, in dem Robert das von Guntram Vorgetragene ausführlicher kommentiert und ihn zur Rechenschaft ziehen will, doch die Vasallen fordern von Robert mit der mehrmaligen Aufforderung „Höre den Sänger!“<sup>115</sup>, sich von Guntram überzeugen zu lassen. Dieser Abschnitt vor der Botenmeldung ist allerdings schon nicht mehr Teil des eigentlichen Liedvortrags Guntrams, auch nicht ein kurzer Einwurf des Sängers<sup>116</sup> als eine Erwiderung auf die Beleidigungen Roberts. Evident ist dies vor allem auch in der Orchesterbegleitung: Die Harfe, die den ganzen langen Vortrag hindurch als Instrument des Sängers immer präsent war, schweigt nun.

Der lange Vortrag Guntrams steht im Zentrum des zweiten Aufzugs der Oper, Eva-Maria Axt zählt nicht weniger als acht größere Abschnitte, die von Orchesterzwischenstücken oder kommentierenden Einwüfen voneinander getrennt werden und jeweils durch eigene Haupttonarten gekennzeichnet sind, und sie bezeichnet sie „als eine Reihung arioser, mit deklamatorischen Phrasen durchsetzter Teile“<sup>117</sup>. Über die möglichen Anklänge an Richard

---

<sup>110</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 296.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 257-262.

<sup>112</sup> Ebenda, S. 262-287.

<sup>113</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. S.108.

<sup>114</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 288.

<sup>115</sup> Ebenda, S. 293.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 291.

<sup>117</sup> Eva-Maria Axt: *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper „Friedenstag“ von Richard Strauss und Joseph Gregor*. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Rudolph Stephan. Bd 36), S. 113.

Wagner in Strauss' frühem Operschaffen war schon kurz die Rede, Guntrams Vortrag weist bestimmte Parallelen zur entsprechenden Szene des Sängertwists in *Tannhäuser* auf: Besonders der Beginn erinnert an Wolframs „Blick ich umher“, auch die erwähnte Arbeit mit Leitmotiven ist wohl als in der Nachfolge Wagners stehend erkennbar.

#### 4.2.3. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Guntrams großer Vortrag erfüllt eine tragende inhaltliche Funktion, worauf allein schon dessen Ausmaße – der Gesang nimmt einen großen Teil des zweiten Aufzugs ein – schließen lassen. Auch die vielen Kommentare, in denen die übrigen handelnden Personen auf Guntrams Gesang rekurren, verweisen darauf. Selbst nachdem Guntram Robert umgebracht hat und sich der versammelte Hofstaat in großem Aufruhr befindet, kommt der alte Herzog wieder auf den Liedvortrag zu sprechen, er gibt Guntram sogar die Schuld, ihn mit seinem Gesang eingelullt und den Empörern so Zeit verschafft zu haben, sich der Burg zu nähern: „Ha! Wie arglos lauscht ich dem Sange, offen das Ohr der schmeichelnden Weise; mein Herz gab ich hin weibischer Rührung, mühlos besiegt' mich ein bartloser Held! Unter prahlendem Sange verrinnet die Zeit“<sup>118</sup>.

Der Vortrag und die Minnesangkunst Guntrams nehmen also in mehrfacher Hinsicht direkten Einfluss auf die Handlung: Zunächst wird der alte Herzog dem Anschein nach wieder zu einem friedliebenden Herrscher bekehrt, gleichzeitig beeindruckt der Sänger natürlich auch Freihild mit seinem Können. In den Augen des Herzogs hilft der Liedvortrag auch den Verschwörern – die Macht der Musik wird von Strauss an dieser Stelle also besonders deutlich hervorgehoben.

Die Länge dieses diegetischen Abschnitts fördert auch eine besondere Schwierigkeit der Definition von diegetischer Vokalmusik in Opern zu Tage: Wie in Kapitel 2.4. und bei Karin Schöpflin<sup>33</sup> beschrieben, ist der Übergang zwischen konventionellem Operngesang und in der Handlung begründetem Liedvortrag besonders in diesem Fall nicht leicht auszumachen. Die Gestaltung der Verse und deren Vertonung geben zunächst wenig Aufschluss darüber, Hinweise finden sich vor allem im Nebentext des Librettos, in den Kommentaren der Anwesenden und in der Instrumentierung.

---

<sup>118</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 316f.

### 4.3. *Guntram*: Der Gesang der Mönche im dritten Aufzug

Klarer ist der Fall bei der letzten kurzen diegetischen Passage der Oper, dem Gesang der Mönche, die für die Seele des verstorbenen Robert beten. Im zweiten Aufzug werden sie vom Herzog angewiesen, die Leiche in die Kapelle zu tragen.<sup>119</sup> Nach dem Vorspiel zum dritten Aufzug, beim Öffnen des Vorhangs, „vernimmt [man] (ziemlich undeutlich), den Gesang der Mönche, welche in der Schlosskapelle über dem Kerker an Roberts Leiche wachen.“<sup>120</sup> Unisono und zunächst nur von einem Paukentremolo begleitet intonieren die Mönche den zweiten Vers des *Introitus* des Requiemtextes<sup>121</sup>, „Et lux perpetua luceat ei“. Es folgt ein Kyriegesang, begleitet von den Kontrabässen, dann nach und nach auch von Bassklarinetten und Fagotten sowie den höheren Streichern und Klarinetten, der dreimalige „Eleison!“-Ruf steigert sich in seiner Intensität und in der Tonlage.<sup>122</sup> Guntram, der den Gesang – da er sich unter der Kapelle im Kerker befindet – gut vernehmen kann, wird immer unruhiger und springt auf. Sein Gewissen quält ihn wegen des Mordes an Robert; diese Unruhe ist auch in der Orchesterbegleitung unüberhörbar.<sup>123</sup> Der Gesang der Mönche ist durch Guntrams Äußerungen kurz unterbrochen, er setzt allerdings bei Ziffer 3 mit weiteren Versen aus dem *Introitus* wieder ein und überlagert damit Guntrams (nicht diegetischen) Gesang.<sup>124</sup> Das Mithören des für Robert gesungenen Requiems bringt Guntram fast zum Verzweifeln, schließlich lässt er sich sogar zu einem Fluch hinreißen, danach verstummt er und mit ihm das gesamte Orchester; die Mönche singen wieder den zweiten *Introitus*-Vers und das *Kyrie Eleison*, dieses Mal nur mit Paukenbegleitung. Melodisch stellt dieser Teil eine genaue Wiederholung des zum Aktbeginn gehörten Gesangs dar.<sup>125</sup> Danach ist vom Gebet der Mönche für den Verstorbenen nichts mehr zu vernehmen, die Handlung des dritten Aufzugs nimmt ihren Lauf. Der liturgische Gesang ist durch den Unisonoklang als Imitierung eines klösterlichen Choralgesangs angelegt, die an einigen Stellen sehr sparsame Instrumentierung verleiht dieser diegetischen Passage *a cappella*-Charakter.

---

<sup>119</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 335f.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 377.

<sup>121</sup> Jürgen Kuhlmann: *Requiem. Sinn der Liturgie. Hinweise für Sänger und Hörer der lateinischen Totenliturgie*. Nürnberg: Unitas Vlg 1993, S. 3.

<sup>122</sup> Strauss: *Guntram*. Op. 25. S. 377f.

<sup>123</sup> Ebenda, S. 378.

<sup>124</sup> Ebenda, S. 379f.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 381.

In der kürzeren Fassung des *Guntram* von 1940 hat Strauss auch an dieser Stelle einige Änderungen vorgenommen, so fehlen der zweite Teil des Gesangs und Guntrams verzweifelte Einwürfe ob der Gewissheit, einen Menschen getötet zu haben.<sup>126</sup>

Die dramaturgische Funktion des Requiemes besteht zum einen wohl im Schaffen einer düsteren, den Tod verkündenden Stimmung: Guntram ist unter der Kapelle, wo der Leichnam des von ihm Getöteten liegt, im Kerker inhaftiert und harret womöglich seines eigenen Todes. Andererseits funktioniert der Gesang auch als Katalysator für die Gefühlsausbrüche Guntrams, der die gesungenen Gebete der Mönche als Vorwurf gegen ihn und seine Tat auffasst.

Eine Funktion des Mönchsgesangs liegt auch in der Raumkonzeption des Handlungsortes begründet. Mit dem Gesang wird ein Schauplatz abseits der sichtbaren Kulisse auf der Bühne imaginiert, in diesem Fall eine Kapelle, die über dem in der Szene dargestellten Kerker gelegen ist. Das Erklingen der Musik von hinter der Bühne ohne Sicht auf die ausführenden Sänger schafft so eine nähere Beschreibung der Szenerie des dritten Aktes.

#### **4.4. *Feuersnot*: Der Chor der Kinder**

##### 4.4.1. Szenischer Kontext und musikalische Analyse

Zu Beginn des „Singgedichts in einem Akt“<sup>127</sup> befinden wir uns am Abend vor der Sonnenwende in der Sentlingergasse in München. „Aus der Gasse links kommt ein Zug von Kindern, voran ein Trommler und 2 Pfeifer.“<sup>128</sup> Vor dem Haus des Bürgermeisters nehmen die Kinder Aufstellung und beginnen die erste Zeile ihres Lieds zu singen: „Gebts uns a Holz zum Subendfeuer, heuer is eh s’Holz net teuer.“ Dies ist der erste diegetische Liedeinwurf von vielen, die die ganze Oper hindurch immer wieder von den Kindern der Bewohnerinnen und Bewohner Münchens vorgetragen werden. Als diegetisch erkennbar ist der in D-Dur stehende Gesang zunächst am volksliedhaften Charakter, der sich vor allem in einer dem Dialekt angelehnten Sprache und den gereimten Versen ausdrückt. Norman Del Mar meint in Strauss’ orchestraler Begleitung des ersten Kinderliedes auch eine Parodie auf das Tanzlied „Brüderchen, komm tanz mit mir“ aus Humperdincks Oper *Hänsel und Gretel* zu erkennen.<sup>129</sup> Die in den Regieanweisungen beschriebenen

---

<sup>126</sup> Mann: *Die Opern von Richard Strauss*. S. 14.

<sup>127</sup> Richard Strauss: *Feuersnot. Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst Wolzogen. Op. 50*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*).

<sup>128</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>129</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. S. 207.

Instrumente treten in Form der immer wieder eingeworfenen zweistimmigen Flötenmotive und den Schlägen auf der kleinen Trommel während des Liedes auf. Bei Ziffer 6 setzt der Refrain des Kinderchores ein, der auf eine Art Nonsensstext gesungen wird: „Maja, maja mia mö, lober, lober, luja! Lober, lober, Subendfeuer.“<sup>130</sup> Wurde der Strophenstext bis auf eine kurze Passage noch einstimmig vorgetragen, so bewegt sich die Melodie des Refrains nun zweistimmig in Sexten. Der Refrain nimmt seinen harmonischen Ausgang bei einem Dominantseptakkord in A-Dur, nach den ersten vier Takten „Lober, lober, luja!“ moduliert Strauss zurück zur Tonika. Zum zweimal wiederholten „Lober!“ ertönt auf der ersten Silbe D-Dur, auf der zweiten wird jeweils in die Subdominante G-Dur gewechselt. Beim Ausruf „Subendfeuer!“ am Ende des Refrains wechseln die Harmonien Silbe für Silbe, überraschend beginnt Strauss mit Es-Dur und über H-Dur und einem Fis-Vorhalt landet er harmonisch am Ende wieder im Dominantseptklang von A-Dur.

Abb.1: Ganzer Refrain des Kinderchores (Richard Strauss, Feuersnot. Op. 50, ab Ziffer 6)

Die Kinder singen danach noch einen kurzen Strophenstext und das Orchester spielt – mit Trommel und Flöte – ein kurzes Nachspiel zum Lied, bis ab Ziffer 9 der Bürgermeister Ortolf Sentlinger auftritt.

Kurz darauf kommt wieder der Kinderchor zu einem diegetischen Einsatz, textlich kommentiert er die Handlung bzw. das Gespräch zwischen Diemut und ihren zwei Gespielinnen, die sich von den Kindern einen Spruch zum Sonnwendabend wünschen und

<sup>130</sup> Strauss: *Feuersnot*. Op. 50. S. 8.

so singen die Kinder ein Lied über drei Jungfern zu München.<sup>131</sup> Wieder werden dialektale Ausdrücke verwendet, diesmal ist der Gesang allerdings dreistimmig. Nach Ziffer 15 kommentieren die drei Jungfern, der Bürgermeister und das Volk das Lied der Kinder und rügen sie mit den Worten: „Bal’s ihr solche G’stanzn singt, euch kein Scheitlein aussa springt.“<sup>132</sup> Das Spottlied der Kinder ist angesichts der reichen Holzgabe, die sie vom Bürgermeister erhalten haben, nicht angebracht. Es beginnt in einem mit „sehr frisch“ überschriebenen Tempo und steht zunächst im 2/4-Takt, harmonisch beginnend auf der Dominante G-Dur geht es im zweiten Takt auf die Tonika C-Dur über, die zweite Hälfte des 8-taktigen ersten Liedteils beginnt in E-Dur und endet auf der zur Tonika parallelen Mollstufe a-Moll. Bei Ziffer 13 beginnt ein neuer Abschnitt, der viel ruhiger gestaltet ist und im 3/4-Takt steht. Mittlerweile ist Strauss bei E-Dur angekommen, einem einfachen Volkslied entsprechend gibt es zunächst nur den harmonischen Wechsel von Tonika zur Dominante und wieder zurück. Es folgt dann allerdings die Pointe im Text, die auch harmonisch besonders herausgearbeitet ist: Bei „Kindlein“<sup>133</sup> bricht der Kinderchor in einen *fortissimo* gesungenen und vom Orchester begleiteten D-Dur Akkord aus. Es folgt eine kurze Überleitung zu Ziffer 14, wo wieder ein neuer Abschnitt beginnt, das letzte Wort des ruhiger vertonten Zwischenteils wird bereits im wieder aufgenommenen 2/4-Metrum gesungen, die Dominantstufe A-Dur führt schließlich bei Ziffer 14 zur Tonika zurück. Noch einmal ertönt ein kurzer Teil im 3/4-Takt, der in C-Dur beginnt und über G-Dur und E-Dur mit einer *fortissimo* gesungenen und gespielten Kadenz auf D-Dur endet. Damit schließt diese kurze und gleichmäßige Abfolge von beschwingten und langsamen Liedteilen. Die Kinder werden danach von den Bewohnerinnen und Bewohnern der Stadt und dem Bürgermeister wegen ihres frechen Gesangs verscheucht.

Die Kinderschar ist mittlerweile tatsächlich weitergezogen und singt nun vor Kunrads Haus ähnliche Verse wie zu Beginn vor dem Haus des Bürgermeisters. Eingeleitet von einem Trommelwirbel beginnen die Kinder von neuem mit ihrem Gesang. Ein Motiv bestehend aus einer aufsteigenden Quart wird nun jeweils zweimal zunächst in D-Dur, dann in fis-Moll gesungen; zum Text „Wer ma a Scheit giebt, is a braver Mô, wer ma koans giebt, is a rechter Gockelhô!“<sup>134</sup> wechselt Strauss von H-Dur zu e-Moll, um dann über C-Dur, Fis-Dur und Cis-Dur auf einem offenen *fis*-Akkord zu landen. Kunrad lässt sich vom Gesang der Kinder allerdings noch nicht erweichen und die Stadtbewohner

---

<sup>131</sup> Strauss: *Feuersnot*. Op. 50. S. 12-15.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>134</sup> Ebenda, S. 17.

geraten in einen Streit über seine Person. Schließlich findet sich nach Ziffer 31 folgende Anweisung im Nebentext, die sich auf den nächsten diegetischen Einwurf der Kinder bezieht: „Die Kinder werden von einigen Frauen ermahnt, ihren Singsang wieder anzuheben, um den Streit zu übertönen. Sie klopfen dreist an’s Haus an.“<sup>135</sup> Wiederum singen die Kinder gereimte Verse, dieses Mal ausgehend von F-Dur. Nach acht Takten enden die Verse und es ertönen zwei Takte des Refrains „Maja, maja mia mö!“ des ersten Liedes. Diese zwei ruhigen Takte gehen allerdings prompt in den mit Trommelwirbeln begleiteten Ausruf in A-Dur „Holz heraus oder mir schlag’n a Loch in’s Haus!“<sup>136</sup> über, denn die Kinder beginnen langsam die Geduld mit dem Bewohner des Hauses zu verlieren. Nachdem Kunrad endlich die Tür geöffnet hat und nachfragt, weshalb die Kinder so laut lärmten, singen sie ihm zur Erklärung einige Verse, die allerdings nicht klar wie die vorherigen als diegetische Musik einzuordnen sind. Erst ab Ziffer 45 handelt es sich bei den Einwüfen der Kinder wieder zweifelsfrei um diegetisches Singen, ertönt doch wieder der Refrain „Maja, maja, mia mö“, wie zu Beginn in A-Dur, doch diesmal nur von einem Mädchenchor gesungen. Die Mädchen singen nun auch noch im Anschluss an den Refrain – beginnend bei Ziffer 46 – eine neue Liedmelodie mit dem Text „Weil jetzt die Sonn’ net höher kann, schafft’s mir ein lieb Schatzl an, dass ich keinen Kummer leid in der langen Winterszeit.“<sup>137</sup> Weitgehend in zweistimmigen Terzen gesetzt, erklingt dieser Liedteil in Fis-Dur; beginnend auf der Tonika wechselt die Harmonie auf die Subdominante H-Dur. Die zweite Stufe gis-Moll führt zurück zu H-Dur, ehe nach einem weiteren Wechsel in die Dominante Fis-Dur nicht mit der erwarteten Rückführung zur Tonika kadenziert wird, da der Leitgeb Pöschl bereits während des Schlussakkordes der Mädchen zu singen beginnt. Auch der Bubenchor hat vor und nach dem von den Mädchen gesungenen Refrain kurze Einwüfe zu singen, die aber wiederum nicht eindeutig als diegetisch zu werten sind, weil sie direkt die Handlungen Kunrads kommentieren.

Nach einer längeren Passage, während der der Gesang der Kinder nicht zu hören ist, setzt er schließlich aufgeteilt in Buben- und Mädchenchor wieder ein. Die Buben beginnen zehn Takte nach Ziffer 74 von der Trommel begleitet mit dem Zweizeiler „Heissa! Hellerlichten loht das Feuerlein, Scheiter, Schicht um Schichten, schenktest du uns drein.“<sup>138</sup>, der *fortissimo* in D-Dur dargeboten wird, bis bei der letzten Silbe und dem erwarteten Schluss auf A-Dur der Mädchenchor mit dem wiederkehrenden Refrain „Maja, maja, mia mö“

<sup>135</sup> Strauss: *Feuersnot*. Op. 50. S. 30.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 47f.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 84f.

einsetzt. Der zweite Refrainvers „D’Sonn geht nimmermehr in d’Höh!“ schließt bei Ziffer 76 auf G-Dur<sup>139</sup>. Die Buben singen noch einen weiteren Zweizeiler („Tausend Jahr im Feuer brennt, wer dir deinen Schatz net gönnt.“<sup>140</sup>) harmonisch ausgehend von G-Dur über e-Moll und die Dominante A-Dur zurückführend auf die Tonika D-Dur. Der letzte Ton des Bubenchores geht bereits in den darauffolgenden Walzer über, zu dem die Kinder laut Nebentext rund um Kunrad tanzen.<sup>141</sup> Der Mädchenchor beginnt nach einigen Takten dazu ein Walzerlied in D-Dur zu singen und wird dabei gegen Ende des kurzen Einwurfs von den Buben unterstützt.<sup>142</sup> Diemut fühlt sich von dem Lied verspottet und fordert die Kinder mit „Lasst mir das Liedel.“<sup>143</sup> auf, das Singen einzustellen. Diese gehorchen zwar, tanzen aber sichtlich noch immer um Kunrad und Diemut herum, was an den vom Orchester weiter gespielten Walzermotiven unüberhörbar ist. Als die Kinder schließlich auch von Diemuts Vater, dem Bürgermeister, zurechtgewiesen werden, antworten sie spottend mit dem wie immer in A-Dur erklingenden „Maja, maja, mia mö“<sup>144</sup>, lassen sich allerdings in ihrem Treiben nicht stören. „Singt’s draussen eure Lieder – schichtets den Scheiterhauf.“<sup>145</sup>, ruft er ihnen zu und schließlich befolgen die Kinder seine Worte und gehen ab.

Der Refrain ertönt allerdings kurze Zeit später ein weiteres Mal, die Kinder haben sich zwar vor die Stadt hinaus zum Sonnwendfeuer begeben, ihr Gesang ist aber bis in die Sentlingergasse zu hören. Diesmal ist der Hauptteil des Kinderliedes wieder in seiner vollständigen Gestalt zu hören. Diemut beschwört zum Gesang der Kinder ihren Vater, sich zurückziehen zu dürfen und geht ins Haus.<sup>146</sup> Eine weitere Wiederholung des ganzen Refrains von hinter der Bühne wird beim abschließenden Ruf „Subendfeuer!“ plötzlich laut Regieanweisung vom gesamten Frauenchor verstärkt und die Phrase endet in strahlendem Es-Dur: Das Sonnwendfeuer ist nun entzündet und die ganze Münchner Bevölkerung bejubelt das Ereignis.<sup>147</sup>

Während der langen Szene zwischen Diemut und Kunrad ertönt noch einmal der Refrain, auch dieses Mal hinter der Szene von den Kindern gesungen.<sup>148</sup>

---

<sup>139</sup> Strauss: *Feuersnot*. Op. 50. S. 85f.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 76f.

<sup>141</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 88ff.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 90.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 94f.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 97f.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 107f.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 112ff.

<sup>148</sup> Ebenda, S. 171f.

Diemut übertölpelt nun Kunrad und lässt ihn in dem Förderkorb unter ihrem Fenster baumeln, ihre Gespielinnen haben das Volk vom Sonnwendfeuer herbeigerufen und natürlich dürfen dabei auch die Kinder nicht fehlen: Nach dem nun schon oft gehörten Refrain ab Ziffer 151 singen die Mädchen auf die Refrainmelodie und einer neuen Liedmelodie in D-Dur die Verse „Flog ein Habicht in die Höh! Hat er denn net höher könnt? Warum nahm sein Flug ein End?“<sup>149</sup>. Unterstützt werden sie dabei von den Gespielinnen Diemuts. Die Buben sind für die Einwürfe bei Kunrads musikalischer Verspottung zuständig: „Herr Kunrad! Seht den Finkenfang! Schenkt uns so viel Scheiter“<sup>150</sup>. Schließlich singt der gesamte Kinderchor „Flog nun doch net weiter, schwingt als wie ein Bumbambim, ja die Mädeln, ja die Mädeln, die sind schlimm.“<sup>151</sup> Auch bei diesen Versen singen die Gespielinnen und schließlich der Chor des Volkes mit; Kunrad wird von allen Anwesenden ausgelacht. Die gereimten Verse lassen trotz der Spontaneität der Situation neuerlich auf einen Gesang der Kinder diegetischen Charakters schließen. Als sich der zornige Kunrad durch das Auslöschen allen Lichts in der Stadt für den Spott und die Häme, die er erfahren hat, rächt, fangen die ängstlichen Kinder wieder in gereimten Versen zu singen an. In einer derartigen Angstsituation ist ihnen aber wohl nicht zum Singen zumute, daher dürften diese Zeilen als „normale“ Figurenrede in der Oper gedacht sein.<sup>152</sup>

Nach der glücklichen Erfüllung der Liebe für Kunrad und (scheinbar auch) Diemut und der Freude über das wieder entflammte Feuer singt der Chor des Volkes jubelnd den zweiten Teil des Kinderchor-Refrains „Lover luja, Subendfeuer!“. Beginnend im achten Takt nach Ziffer 31 auf der Dominante F-Dur, steht dieser letzte Gesang zunächst in B-Dur, das Wort „Subendfeuer!“ wird aber wie schon jeweils zuvor in der Oper mit den gewohnten, silbenweise wechselnden Harmonien unterlegt und auf dem Dominantseptakkord in A-Dur ausgehalten. Bei den abschließenden Chorversen „Irma, Ursel, Liesaweth, alle Mädeln mögen Meth!“<sup>153</sup> setzen auch noch die Kinder und die drei Gespielinnen ein, das Orchester markiert mit einem nur sieben Takte langen Nachspiel mit kraftvollen B-Dur-Dreiklangserlegungen den Schlusspunkt des letzten diegetischen Vokalteils und des gesamten Singgedichts.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Strauss: *Feuersnot*. Op. 50. S. 203f.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 203f.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 204f.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 216-219.

<sup>153</sup> Ebenda, S. 329.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 330f.

#### 4.4.2. Dramaturgische und inhaltliche Funktion und musikalischer Stil

Die dramaturgische Funktion der diegetischen Chorpässagen ist im Inhalt des Singgedichts klar erkennbar: Strauss bzw. sein Textdichter Ernst von Wolzogen will hier einen (mehr oder weniger) originären Brauch auf die Bühne bringen. An Sonnwendabend ziehen die Münchner Kinder durch die Stadt und singen und lärmern so lange, bis die Bewohnerinnen und Bewohner eine angemessene Menge an Holzscheitern für das Sonnwendfeuer herausgerückt haben.

Im Verlaufe der Handlung übernehmen die diegetischen Choreinwürfe allerdings auch die Funktion des Kommentierens der Geschehnisse. Es scheint so, als hätten die Kinder immer das passende Volkslied bereit, so verspotten sie etwa wie oben beschrieben zunächst die von Kunrad heftig umworbene Diemut, später auch Kunrad, als er im Korb gefangen sitzt. Der Kinderchor wirkt an diesen Stellen wie der Chor in einer antiken Tragödie, der ja ebenfalls als Kommentator der Handlung fungiert.

Innerhalb von Strauss' Operschaffen ist *Feuersnot* insofern einzigartig, als die gesamte Meta-Musik in diesem Werk vom Chor interpretiert wird. In der orchestralen Begleitung dieser Chorstellen streicht Del Mar besonders die Transparenz der Instrumentierung hervor: Die in Sologruppen zusammengefassten Streicher und Bläser bilden die ideale Unterlage zu den Aneinanderreihungen von volksliedhaften Gesängen.<sup>155</sup>

Der Vergleich mit Wagner wurde auch bei diesem zweiten musikdramatischen Werk von Strauss immer wieder gezogen, wengleich Partsch schon in der Bezeichnung Singgedicht eigentlich ein bewusstes Ausweichen Strauss' hinsichtlich einer „terminologischen Vorbelastung“<sup>156</sup> sieht. Gerade auch die ständig eingestreuten Chöre, die der Oper etwas Volkstümliches verleihen und die immer wieder verwendeten Tanzformen „verleihen dem Werk an diesen Stellen einen unkomplizierten und [von Wagner] unbelasteten Charakter.“<sup>157</sup>

Ähnlich wie Del Mar<sup>129</sup> sieht auch William Mann die Parallelen weniger bei den Musikdramen Wagners sondern – eben aufgrund der Kinderchöre – bei Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Er bezeichnet aber beispielsweise die chromatischen Wendungen im immer wiederkehrenden Refrain als deutlich anspruchsvoller und die Chorpässagen für die Kinder in ihrer Harmonik insgesamt als viel komplizierter. Mit der Oper Humperdincks

---

<sup>155</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 1. S. 209.

<sup>156</sup> Erich Wolfgang Partsch: *Artifizialität und Manipulation. Studien zur Genese und Konstitution der „Spieloper“ bei Richard Strauss unter besonderer Berücksichtigung der „Schweigsamen Frau“*. Diss. Univ. Wien: 1983, S. 23.

<sup>157</sup> Ebenda, S. 31.

war Strauss auf jeden Fall bestens vertraut, hat er doch dessen Uraufführung in Weimar 1893 – also nur wenige Jahre zuvor – geleitet.<sup>158</sup>

Deutlichere Ähnlichkeiten mit Wagner finden sich Wolfgang Mende zufolge eher auf textlicher Ebene im Libretto von Ernst von Wolzogen und hier offenbar auch besonders in den Kinderchören. Vor allem der Nonsensertext „Maja, maja, mia mö! Lober, lober luja!“ offenbare

„ein tiefes Verständnis des Librettisten für die Wagnerschen Sprachexperimente. [...] Zur Dechiffrierung des Textes hilft kein mittelhochdeutsches, kein Grimmsches und kein Dialektwörterbuch, hier hat man es einfach mit der kindlichen Lust an Wortspielen, Nonsenslauten zu tun.“<sup>159</sup>

Allerdings fehlt für diesen Vergleich mit Wagner ein passendes Parallelbeispiel in dessen Opern. Als gesichert kann aber wohl die Aussage gelten, dass Wolzogen das Einfangen der lustigen, unterhaltsamen Stimmung, die durch die Kinder transportiert wird, offenbar ein besonderes Anliegen ist und Strauss schafft es, dies auch musikalisch umzusetzen.<sup>160</sup>

Neben der kommentierenden Funktion der Kinderchöre liegt ihr Hauptzweck sicherlich im Erzeugen einer heiter-ausgelassenen Stimmung mit einer (durch die Verwendung der dialektalen Sprache und die volksliedhaften musikalischen Wendungen) gehörigen Portion Münchner Lokalkolorit, die gut zu dem besonderen Feiertag des Sonnenwendfestes, passen.

#### **4.5. *Der Rosenkavalier*: Die Arie des italienischen Sängers**

##### 4.5.1. Szenischer Kontext

Das morgendliche Lever der Marschallin im ersten Aufzug des *Rosenkavalier* gilt als besonders gelungene Milieustudie Hofmannsthals und Strauss', was die Lebenswelt des Hochadels in Wien zur Zeit Maria Theresias betrifft. Neben einigen Anachronismen im Textbuch und in der Musik – ein oft genanntes Beispiel ist die Verwendung des Wiener Walzers – zeichnet die Szene des Levers eine historisch genau belegbare Gepflogenheit des Hochadels nach: Dieses Zeremoniell war ähnlich wie ein Staatsakt genauestens durchorganisiert und diente der herrschenden Schicht vor allem dazu, „Rangunterschiede herzustellen, und Auszeichnungen, Gnadenbeweise oder entsprechende Mißfallensbeweise

---

<sup>158</sup> Mann: *Die Opern von Richard Strauss*. S. 28.

<sup>159</sup> Wolfgang Mende: *Strauss' Feuersnot – Eine Wagnerdämmerung?* In: Michael Heinemann, Matthias Herrmann u. Stefan Weiss (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber: Laaber Vlg 2002, S. 127.

<sup>160</sup> Mende: *Strauss' Feuersnot – Eine Wagnerdämmerung?* S. 128.

zu erteilen.“<sup>161</sup> Die vielen Figuren, die darin neben der Marschallin auftreten, spielen zwar nur eine Nebenrolle, gewinnen aber an dramaturgischer Bedeutung in ihrer allegorischen Funktion für die Charakterisierung der Marschallin. Der italienische Sänger und der Flötist „repräsentieren ihre Patronage der Künste“<sup>162</sup>, so wie etwa die drei adeligen Waisen ihre Wohltätigkeit hervorstreichen und die Modistin und der Friseur sie als schönheitsbewusste Dame darstellen.<sup>163</sup> Innerhalb dieses bunten Geschehens bildet die Gesangseinlage des italienischen Sängers einen markanten Höhepunkt.

#### 4.5.2. Vorlagen zur Arie

Anregungen für die gesamte Lever-Szene fand Hofmannsthal zum einen in der Bilderfolge *Marriage à-la-mode* von William Hogarth von 1745, genauer aus den Blättern I (*The Marriage Contract*) und IV (*The Countess's Morning Levée*). Außerdem finden sich Parallelen in der Konzeption bei der Boudoirszene der Gräfin am Ende des dritten Buchs von Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*<sup>164</sup> und in einer Abbildung, die in den Tagebüchern von Johann Josef Khevenhüller-Metsch zu finden ist und den Fürsten im Kreise seiner Familie mit Schokolade anbietendem Mohren zeigt.<sup>165</sup> Stephan Kohler zieht in seinem Aufsatz über das Singspiel als dramatischer Formtypus einen interessanten Vergleich zwischen Goethes Figur des Wilhelm Meister und dem italienischen Sänger: Die entsprechenden Szenen in beiden Werken funktionieren im Wesentlichen genau gleich, nur wird bei Hofmannsthal und Strauss Wilhelm durch den Sänger ersetzt. Auch ihm will man bzw. im Speziellen Baron Ochs nicht so recht zuhören, Wilhelm Meisters Rezitation vor der Gräfin wird mittendrin vom weiteren Verlauf der Handlung unterbrochen.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Neuwied, Berlin: Luchterhand Vlg 1969 (= *Soziologische Texte*. Band 54), S. 129.

<sup>162</sup> Bryan Gilliam: *Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 189.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 189.

<sup>164</sup> Jürgen Schläder u. Rainer Franke: *Der Rosenkavalier*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut f. Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring. Bd 6: *Werke. Spontini-Zumsteeg*. München, Zürich: Piper Vlg 1997, S. 98.

<sup>165</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Rudolf Hirsch u. Heinz-Otto Burger. Bd 23: *Operndichtungen I*. Hg. v. Dirk O. Hoffmann u. Willi Schuh. Frankfurt a. Main: S. Fischer Vlg 1986. S. 708f.

<sup>166</sup> Kohler, Stephan: *Das Singspiel als dramatischer Formtypus: Goethe – Strauss – Hofmannsthal*. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*. Tübingen: Max Niemeyer Vlg 1984, S. 192. und Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14*

### 4.5.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Innerhalb des bunten Treibens der auf der Szene handelnden Personen bildet die Arie des Tenors so etwas wie einen Gliederungspunkt, dem Sänger wird auch die längste durchgehende vokale Passage während des Levers, ein „geschlossenes Vortragsstück“<sup>167</sup> zugestanden. Der italienische Sänger und sein musikalischer Begleiter, der Flötist, treten bereits ganz zu Beginn des Levers mit den anderen Charakteren auf: „Der Haushofmeister führt den Tenor und den Flötisten nach vorne.“, heißt es im Nebentext in der Partitur.<sup>168</sup> Nach dem kurzen Auftritt der drei Waisen, der Modistin, des Tierhändlers, des Notars, der beiden Intriganten und des Friseurs eröffnet der Flötist die musikalische Vorführung vor der Marschallin: „Der Flötist ist inzwischen vorgetreten und beginnt seine *Cadenza*.“<sup>169</sup> Die 17-taktige Flöteneinleitung des Solisten auf der Bühne legt Strauss nun aber in die Stimmen dreier Flöten im Orchestergraben. Ab Ziffer 232 übernimmt kurzzeitig die Klarinette die virtuose Triolenfigur der Flöte, mit *poco calando* beruhigt sich die Melodieführung der Flöten nach und nach; es sind nun Motive der späteren Gesangslinie zu hören. Zur Regieanweisung „Der Sänger hat sich in Positur gestellt, mit dem Notenblatt in der Hand“ hört man schließlich nur mehr das Solocello, das eine zweitaktige, auf die Ariertonart Des hinführende Überleitung spielt.<sup>170</sup>

Den Text zur nun folgenden Kantilene des Tenors entnahm Hofmannsthal dem Quatrième Entrée des *Ballet des Nations*, das mit zwei weiteren Entrées am Ende von Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* steht. Dort wird die zweistrophige Arie von einer italienischen Musikerin vorgetragen.<sup>171</sup> Unklar ist, ob Molière seinerseits bereits den Text einer italienischen Arienvorlage entnommen hat.<sup>172</sup>

Begleitet wird der Sänger bei Strauss zunächst nicht von einer Flöte – wie dies aus der Figurenkonstellation logisch erscheinen würde –, sondern von Celli und Fagotten, das

---

Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Band VII: *Romane und Novellen*. Zweiter Band. 9., durchgesehene Aufl. München: C.H. Beck 1977, S. 198ff.

<sup>167</sup> Anna Amalie Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. Velber: Friedrich Vlg 1972, S. 42.

<sup>168</sup> Richard Strauss: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Op. 59*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*), S. 103.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 112.

<sup>170</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>171</sup> Molière: *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris, Wien: Bibliothèque Rhombus 1923, S. 143f.

<sup>172</sup> Willi Schuh: *Umgang mit Musik. Über Kompositionen, Libretti und Bilder*. Zürich: Atlantis Vlg 1970, S. 210.

Solocello und ein Horn aus dem Orchester spielen zusätzlich die Gesangsmelodie mit<sup>173</sup>. Hier spielt Strauss also mit dem Phänomen des „audio dissolve“. Obwohl das Opernpublikum den Flötisten als instrumentalen Begleiter des Sängers sieht, hört man vorerst tatsächlich andere Orchesterinstrumente. Trotzdem bleibt für die Zuhörenden die Aufführungssituation während des Levers glaubwürdig (siehe dazu Kapitel 2.3.).

„Der Sänger hat immer die oberste Stimme, sodass er von den sonoren Begleitinstrumenten förmlich getragen wird. Auf weite Strecken herrschen Sext- und Terzparallelen, der metrische Bau in Viertaktern ist so schlicht wie die Harmonien.“<sup>174</sup> Erst bei der Wiederholung der Zeile „Ma fui vinto in un baléno“ setzen die höheren Streicher und die Kontrabässe wieder ein (Ziffer 235) und beim Abschluss der ersten Strophe ab Ziffer 237 sind auch wieder die Flöten im Hintergrund vertreten.<sup>175</sup> Noch in das Orchesternachspiel zur ersten Strophe applaudiert der Friseur laut Nebentext hinein. Mit dem Eintritt der Lerchenausischen Bediensteten ändert sich der musikalische Gestus der Szene völlig, Strauss schreibt „etwas breiter und plump“<sup>176</sup> vor und die Gesangsdarbietung ist fürs Erste beendet. Dieser erste Teil der Arie wirkt rein musikalisch als großer Ruhepunkt (auch wenn das geschäftige Treiben auf der Bühne währenddessen durchaus weitergeht). Bernd Edelmann beschreibt die Wirkung folgendermaßen:

„Das kleinteilige Motivgewirr, die Dissonanzen als Abbild alltäglicher Verwirrungen lösen sich wunderbar auf in diesem breit entfalteten Gesang. Verfolgten vorher alle irgendwie gehetzt ihre eigenen Ziele [...], so kehrt nun Ruhe ein, als ob es keine Zeit mehr gäbe. Diese Wirkung kann nur aus dem Kontrast entstehen, und Strauss hält diesen Ruhepunkt noch fest in einem breiten Orchesternachspiel.“<sup>177</sup>

Der Sänger pausiert nun, als Baron Ochs und der Notar über die Angelegenheit rund um die Morgengabe bei der Hochzeit mit Sophie diskutieren. Bei Ziffer 245 beginnt der Flötist – auch laut Libretto – wieder mit seinem Präludium, „der Sänger macht Miene wieder anzufangen, wartet noch, bis der Baron still wird.“<sup>178</sup> Tatsächlich setzt er gleichzeitig mit Ochs' letzter Silbe mit der zweiten Strophe ein, diesmal auch im Orchester von der Flöte und von Anfang an auch von den hohen Streichern begleitet. Der zweite Arienteil steht nun einen Halbton höher in D-Dur und spielt so wohl auf eine gängige Opernpraxis des 18.

---

<sup>173</sup> Bernd Edelmann: *Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier. Szene und Musik*. In: Julia Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*. Berlin: Henschel Vlg 2005 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft*. Hg. v. Julia Liebscher, begr. v. Franz Trenner. Bd 19), S. 254.

<sup>174</sup> Ebenda, S. 254.

<sup>175</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier. Op. 59*. S. 113f.

<sup>176</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>177</sup> Edelmann: *Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier*. S. 254.

<sup>178</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier. Op. 59*. S. 119.

Jahrhunderts an, die zweite Strophe zu transponieren.<sup>179</sup> Der Notar richtet in weiterer Folge noch während des Gesangs wieder das Wort an Baron Ochs, dieser setzt die heftige Diskussion fort und mitten in der Wiederholung der letzten beiden Verse der ersten Strophe („Ahi! che resiste, puoco cor“) platzt Ochs mit dem wütenden Ausruf „Als Morgengabe!“ und bringt den Sänger jäh zum Verstummen. Dieses abrupte, durch den Baron gesetzte Ende der Arie wird mit einem Trommelschlag und danach einer Generalpause des Orchesters während des Ausrufs hervorgehoben.<sup>180</sup> Der Marschallin bleibt schließlich nichts anderes übrig, den Sänger und mit ihm seinen Flötisten galant mit zum Kuss gereicher Hand zu verabschieden („Sänger nebst Flöte ziehen sich unter tiefen Verbeugungen zurück.“<sup>181</sup>). Gleich darauf beendet sie das Lever und der Großteil der bunten Gestalten geht ebenfalls von der Bühne ab.

#### 4.5.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Die Gesangseinlage des italienischen Sängers beschreibt Willi Schuh in Verbindung mit dem Geschehen auf der Bühne als gelungene Mischung von „buffomäßig realistischem Gespräch und stilisierter Seriakunst in der Arie“<sup>182</sup>. Er merkt auch an, dass die Einlage-Arie mehr ist als ein bloßer Aufputz des ohnehin schon bunten Levers, was bereits an seiner exponierten Stelle in der Mitte und am Ende der Szene deutlich wird.<sup>183</sup> Auch das relativ ausladende Orchesternachspiel nach der ersten Strophe spricht für die wichtige dramaturgische Funktion der Arie des italienischen Sängers.

Edelmann sieht im Text der Arie und in der Ankündigung des Sängers und Flötisten als „von Excellenz Silva hergeschickt“<sup>184</sup> eine bemerkenswerte inhaltliche Funktion: Der adelige Verehrer Silva wartet mit einem morgendlichen musikalischen Gruß auf und erhofft sich im Gegenzug vielleicht eine Zuneigungsbekundung der Marschallin. Auch der Text, der am Ende der ersten Strophe frei übersetzt soviel lautet wie „auch das eisigste Herz kann dem feurigen Pfeil Amors nicht widerstehen“, deutet auf die Avancen dieses unbekanntes Silva hin.<sup>185</sup> Die Arie des Sängers hat also wohl mehr Aussagekraft als die

---

<sup>179</sup> Norman Del Mar: *Synopsis and analysis*. In: Alan Jefferson: *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*. Cambridge, London u.a.: Cambridge University Press 1985 (= *Cambridge Opera Handbooks*), S. 37.

<sup>180</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier. Op. 59*. S. 121.

<sup>181</sup> Ebenda, S. 122.

<sup>182</sup> Schuh: *Umgang mit Musik*. S. 208.

<sup>183</sup> Ebenda, S. 208f.

<sup>184</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier. Op. 59*. S. 68.

<sup>185</sup> Edelmann: *Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier*. S. 254.

bloße Darstellung der adeligen Musikpflege im Zeitalter des Barock und der standesgemäßen Repräsentation der Fürstin bei ihrem Lever.<sup>186</sup>

Einen konträren und gewagten Deutungsansatz bietet hingegen Zimmerschied an, wenn er den abrupten Abbruch der Arie des Sängers durch Ochs' Unhöflichkeit als mögliche Absage Strauss an die „Affektdarstellungen im Stil der italienischen Gesangsoper“<sup>187</sup> und als Bekräftigung seiner Wagner-Nachfolge deutet. Diese These lässt sich – wie der Autor auch freimütig schreibt – allerdings mit keinem Zeugnis aus dem reichhaltigen Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal zum *Rosenkavalier* belegen. Zimmerschied meint allerdings in der Oper *Capriccio*, die Strauss selbst einmal als sein künstlerisches Testament bezeichnet hat, Hinweise für diese Intention Strauss' zu finden.<sup>188</sup>

#### 4.5.5. Musikalischer Stil

Stilistische Anleihen nimmt Strauss bei diesem diegetischen Gesangsstück selbstverständlich an der italienischen Oper. Er entscheidet sich mit Hofmannsthal allerdings nicht, was angesichts von Spielort und –zeit der Handlung naheliegend wäre, für einen Arientext aus einer Oper von einem am Wiener Hof zur Zeit Maria Theresias tätigen Komponisten, sondern für eine etwa einhundert Jahr ältere französische Vorlage. Ebenso ließe die bunte Lever-Szene den Schluss zu, die Arie in der Sphäre der Opera Buffa zu verorten. Welchen Stil Strauss hier tatsächlich nachahmt, wird in der Literatur unterschiedlich bewertet: Während etwa Erich Wolfgang Partsch von einer sehr gelungenen stilistischen Nachempfindung einer Arie des neapolitanischen Belcanto im Stil von Giuseppe Giordanis „Caro mio ben“ spricht<sup>189</sup>, sieht Reinhold Schlötterer in „Di rigori armato il seno“ wiederum Prinzipien einer typischen italienischen Tenorarie des 19. Jahrhunderts verwirklicht, was wohl am plausibelsten erscheint. Legt man das Augenmerk auf die von Strauss eingesetzte elaborierte Harmonik, könnten sogar Parallelen zu einigen Tenorarien veristischer Opern wie jenen Puccinis gezogen werden. Schlötterer argumentiert, dass Strauss das *espressivo* im Ausdruck nicht wie in den italienischen Originalarien in die Singstimme legt, sondern über die begleitenden Orchesterinstrumente

---

<sup>186</sup> Edelmann: *Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier*. S. 246.

<sup>187</sup> Dieter Zimmerschied: *Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im „Rosenkavalier“*. In: *Die Musikforschung*. 32/3 (1979), S. 292.

<sup>188</sup> Ebenda, S. 294f.

<sup>189</sup> Erich Wolfgang Partsch: *Die missglückte Operette. Zur stilistischen Position des „Rosenkavalier“*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 38 (1983), S. 391.

verteilt.<sup>190</sup> Dem widerspricht allerdings die doch sehr ausdrucksstarke Melodie der Arie des italienischen Sängers mit der kontinuierlich gesteigerten Gesangslinie und den Spitzentönen – ein zwar nur sehr kurzer aber technisch äußerst anspruchsvoller Auftritt für einen Tenor.

Trotz unterschiedlicher stilistischer Interpretationen wird in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen, dass diese nachempfundene italienische Arie letztendlich weit entfernt von einem bloßen Abklatsch eines im 20. Jahrhundert antiquierten Opernstils ist, sondern immer noch eine genuine Schöpfung von Strauss darstellt.<sup>191</sup> Einig ist man sich auch weitgehend über die ironisch-parodistische Intention des Komponisten hinter diesem Einlagestück, die aber durchwegs als grundsätzlich positiv und nicht etwa abwertend gesehen wird.<sup>192</sup> Der Sänger und seine Gesangkunst werden – sieht man von der Störung durch eine einzige Person, dem wohl am wenigsten positiv gezeichneten Charakter der gesamten Oper, Baron Ochs, ab – auch von den zuhörenden Gästen des Levers und der Marschallin nicht geringgeschätzt, von ihr erhält er sogar eindeutigen Zuspruch für seinen Vortrag.

#### **4.6. Der Rosenkavalier: Das „Leiblied“ des Baron Ochs**

Im zweiten Akt der Oper findet sich eine weitere kürzere diegetische Passage, die von Baron Ochs vorgetragen wird. Hier handelt es sich allerdings nicht wie beim italienischen Sänger im ersten Akt um eine Aufführungssituation, in der die Musik erklingt, sondern um ein spontan vorgetragenes Lied des vermeintlichen zukünftigen Bräutigams, der im Hause Faninals erstmals mit Sophie zusammentrifft.

##### 4.6.1. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Sophie ist von ihrem zukünftigen Gemahl wenig begeistert und im Gespräch mit ihr gibt sich Baron Ochs auch sofort wieder als großer Frauenheld zu erkennen, wie er das bereits im ersten Akt gegenüber der Marschallin tut. Mit dem kurzen Lied will er die sich zierende Sophie von seinen Qualitäten überzeugen und mit den Worten „Wird kommen über Nacht,

---

<sup>190</sup> Reinhold Schlötterer: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*. In: Bryan Gilliam (Hg.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London: Duke University Press 1992, S. 77.

<sup>191</sup> Reinhold Schlötterer: *Komödie als musikalische Struktur*. In: Ders.: (Hg.): *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*. Wien: Vlg der Österr. Akad. d. Wissensch. 1985 (= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung*. Hg.v. Othmar Wessely. Heft 22), S. 59.

<sup>192</sup> Schlötterer: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*. S. 78. und Partsch: *Die missglückte Operette*. S.391.

daß Sie ganz sanft wird wissen, was ich bin zu ihr. Ganz wie's im Liedel heißt. Kennt Sie das Liedel?<sup>193</sup> und ohne erst eine Antwort abzuwarten beginnt Ochs mit seinem Vortrag. Die Orchesterbegleitung setzt allerdings schon während der vier Takte ein, in denen der Baron noch zu Ende „spricht“. Ab Ziffer 90 beginnt die eigentliche Walzermelodie, Ochs singt zunächst allerdings nur auf „La“, während der ersten achttaktigen Periode scheint er noch etwas textunsicher zu sein, bei den zweiten acht Takten singt er dann allerdings bereits die Melodie mit den charakteristischen Achtel-Auftaktnoten in den ersten und zweiten Violinen mit: „Mit mir, mit mir keine Kammer Dir zu klein, ohne mich, ohne mich jeder Tag Dir so bang, mit mir, mit mir keine Nacht dir zu lang.“<sup>194</sup> Das in D-Dur stehende Walzerlied besteht neben der viertaktigen Einleitung aus vier achttaktigen Perioden. Die Harmonik der ersten acht Takte ist mit einer Halbschlusskadenz auf der Dominante an einen klassischen Wiener Walzer der Strauss-Ära angelehnt. Während der zweiten Periode, bei der man nun ein simples Durchhalten des Tonika-Dominante-Schemas erwarten könnte, moduliert Strauss nun allerdings ab dem zweiten Takt mit jedem Akkord, zunächst von der Dominante auf die Subdominante G-Dur, dann über C und Es zurück in die Dominante, um dann wieder auf der Tonika D-Dur zu kadenzieren. D-Dur wird zu Beginn der dritten Periode wieder etabliert, es folgt am Ende der acht Takte ein Zwischenstopp auf der sechsten Stufe der Subdominante und die letzte Periode bietet zunächst wieder die in der zweiten Periode gehörten harmonischen Verwandlungen. Anstatt das Lied allerdings konventionell zu Ende zu führen, hängt Strauss nach vier Takten einen „frech[en] und plump[en]“<sup>195</sup> abrupten Schluss auf Dominante und Tonika an, nun plötzlich mit heftiger Nachschlagbegleitung im Orchester inklusive Pauken auf dem ersten Schlag. Die Handlung geht weiter, das Walzerlied ertönt allerdings erst am Ende des zweiten Aufzugs nach Ochs' Duell mit Octavian noch einmal: Ochs lehnt erschöpft und von einem Federbett träumend auf dem Fauteuil in Faninals Haus und wieder singt er sein „Leiblied“, das er übrigens im dritten Akt selbst als dieses bezeichnet<sup>196</sup>, diesmal allerdings in Es-Dur zum schon bekannten Text aus der Mitte des Akts. Die Melodieführung und die Harmonien bleiben weitgehend unverändert, allerdings erklingen nur zwei achttaktige Perioden, am Ende der zweiten ist die Gesangslinie etwas melismatischer gestaltet. Während das Orchester die restlichen zwei Gruppen von acht Takten der Melodie des Liedes weiterspielt, beginnt Baron Ochs einen Dialog mit Annina, die ihm den fingierten

---

<sup>193</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier*. Op. 59. S. 231f.

<sup>194</sup> Ebenda, S. 232f.

<sup>195</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 384.

Brief Octavians bzw. Mariandels überbringt. Während Annina den Brief vorliest und Ochs seine Kommentare dazu abgibt, ist das Walzerlied nicht im Orchester zu hören, allerdings erklingt vier Takte nach Ziffer 246 der Rosenkavalierwalzer. Abert deutet dies als einen ironischen Kommentar der Musik zum übertölpelten Ochs.<sup>197</sup> Bei Ziffer 249 setzt schließlich wieder das diegetische Walzerlied ein, Ochs singt die Phrase „Ohne mich, ohne mich jeder Tag, Dir so lang.“<sup>198</sup>, wird aber sogleich von der auf ein Trinkgeld wartenden Überbringerin des Briefes unterbrochen. Der Baron allerdings winkt nur ab und lässt sich in seinem Liedvortrag nicht beirren. Harmonisch ist Strauss mittlerweile bei E-Dur als Grundtonart angelangt, diese Steigerung vom ursprünglichen Es-Dur führt Abert auf Ochs' „zunehmendes Behagen“<sup>199</sup> ob des sich ihm bietenden (vermeintlichen) Liebesabenteuers zurück. Es folgen noch letzte Anweisungen von Ochs an Annina, während derer das charakteristische aufsteigende Achtelmotiv, zunächst noch in den ersten und zweiten Violinen, dann noch kurz in den Hörnern und Klarinetten im Hintergrund anklingt, bevor der Walzer schließlich in seiner vollkommensten Form in breitem E-Dur vom ganzen Orchester gespielt wird, wobei Strauss – um den Wiener „Schmalz“<sup>200</sup> zu unterstreichen – in die Partitur die Anweisung „Die Auftakte in den Streichern stets in dem süßlichen Wiener *glissando*“<sup>201</sup> hineinschreibt. Wenn man diesen nun vom Orchester so schwelgerisch vorgetragenen Walzer als Weiterführung des diegetischen Liedes versteht, so kann man musikalisch gut nachvollziehen, in welcher Hochstimmung sich der Baron befindet; bei Ziffer 255 setzt er schließlich auch mit der Zeile „Keine Nacht Dir zu lang“<sup>202</sup> wieder ein. Ab seinen letzten gesungenen Phrasen („mit mir“) bleibt die Orchesterbegleitung gewissermaßen wie auf einem Orgelpunkt in E-Dur, mit Wechselbasstönen der Celli und Kontrabässe. Die letzte Wiederholung der Phrase „Keine Nacht Dir zu lang“ ab Ziffer 256 endet schließlich auf einem über sechs Takte gehaltenen tiefen *E*, während laut Regieanweisung der Vorhang langsam fällt.<sup>203</sup> Das Orchester beschließt den zweiten Aufzug relativ sanft mit dem dreimalig gespielten auftaktigen Motiv, verteilt auf Streicher, Fagotte und Klarinetten. Zweimal wird es *piano* vorgetragen, das letzte Mal – zusätzlich von den Hörnern unterstützt – *mezzoforte*.

<sup>197</sup> Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. S. 45.

<sup>198</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier*. Op. 59. S. 328.

<sup>199</sup> Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. S. 45.

<sup>200</sup> Osborne: *The complete Operas of Richard Strauss*. S. 87.

<sup>201</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier*. Op. 59. S. 330.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 332.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 333.

#### 4.6.2. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Im dritten Akt, als die Musikanten im Vorstadtgasthaus den Walzer intonieren, bezeichnet Ochs die Melodie als sein Liebling.<sup>204</sup> Man kann also wohl davon ausgehen, dass der von Hofmannsthal dazu verfasste Text ganz gut den Charakter des Barons entlarvt. Deutlich wird, worauf es ihm als adeligen Lebensmann, der sich vieles herausnehmen kann, ankommt:

Ochs' freimütig in dem Lied preisgegebene „Liebesphilosophie“<sup>205</sup> veranlasst vor allem Octavian zu Unmutsäußerungen und auch Sophie ist alles andere als begeistert von ihrem zukünftigen Ehemann – woran auch der Vortrag dieses Gesangstücks nichts ändert. Da der Walzer den ganzen zweiten Aufzug hindurch wie beschrieben immer wieder auftaucht, kann man auch gut nachvollziehen, wie häufig die Gedanken von Ochs um Liebesangelegenheiten kreisen. Diese diegetische Passage trägt also vor allem zur – letztendlich wenig schmeichelhaften – Zeichnung eines der Hauptcharaktere der Oper bei.

#### 4.6.3. Musikalischer Stil und Vorlage

Es ist nicht schwer, den *Leiblich*-Walzer als leicht modifizierten und wenn man so will modernisierten Wiener Walzer der Strauß-Ära zu identifizieren. Tatsächlich handelt es sich dabei sogar um ein von Richard Strauss nicht angegebenes Zitat aus Josef Strauß' Walzer *Geheime Anziehungskräfte (Dynamiden)* op. 173<sup>206</sup>. Mit dem charakteristischen auftaktigen Walzermotiv beginnt nämlich auch der erste Walzer der Walzerkette nach der Einleitung bei Strauß.



Abb. 2: Walzermotiv zu Beginn des Walzerliedes des Baron Ochs in den ersten und zweiten Violinen (Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*. Op. 59. ab Ziffer 90)

<sup>204</sup> Strauss: *Der Rosenkavalier*. Op. 59. S. 384.

<sup>205</sup> Mann: *Die Opern von Richard Strauss* S. 125.

<sup>206</sup> Andrew Lamb: *Waltz (i)* In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Onlineversion. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29881> (15.6.2014).



Abb. 3: Motiv des ersten Walzers nach der Einleitung in den ersten Violinen bei Josef Strauß (Josef Strauß, *Dynamiden. Geheime Anziehungskräfte*. Walzer op. 173. *Kritische Neuausgabe*. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss Edition Wien 1994, S. 6)

Osborne bezeichnet es als Ironie, dass gerade dieses Tanzlied aus dem *Rosenkavalier*, vielleicht zusammen mit dem sogenannten *Rosenkavalier-Walzer*, zu Richard Strauss' bekanntester Walzermelodie wurde. Dass Strauss das Zitat in keinem erhaltenen Briefdokument oder in Skizzen der Partitur angibt, könnte laut Osborne auch damit zusammenhängen, dass die Intention der Verwendung dieser Melodie eher eine Parodie der Idee des Wiener Walzers war und der Komponist bewusst kein musterhaftes Beispiel eines solchen schreiben wollte.<sup>207</sup> Allerdings hätte es sich in diesem Fall – eben um die Verunglimpfung eines Walzers der Strauß-Dynastie zu vermeiden – doch wohl besonders angeboten, einen originären Wiener Walzer zu komponieren.

#### **4.7. Die Gesangseinlagen in Hofmannsthals Molière-Bearbeitung *Der Bürger als Edelmann* (1912)**

Hugo von Hofmannsthals große Affinität zu den Theaterstücken von Molière drückt sich in besonderer Weise im mehrstufigen Entstehungsprozess von *Ariadne auf Naxos* aus. Bereits 1912 findet die Uraufführung der ersten Fassung der Oper in Hamburg mit dem Untertitel *Oper in einem Aufzuge. Zu spielen nach dem >Bürger als Edelmann<*. statt. Hofmannsthal kürzte Molières Vorlage von fünf auf zwei Akte, statt der bei Molière gespielten türkischen Zeremonie, die der reiche Bürger Jourdain seinen Gästen am Ende bietet, sollte Strauss eine kleine Oper komponieren.<sup>208</sup> Diese entspricht im Wesentlichen schon der Fassung von 1916, die unter Punkt 4.8. behandelt wird, sieht man von zwei Stellen ab, an denen die Opernhandlung von Ms. Jourdain und dem anwesenden Publikum beziehungsweise den Lakaien kommentiert wird. Allerdings finden sich auch im vorangestellten Schauspiel nach Molière einige Szenen mit diegetischer Musik. Hofmannsthal bleibt mit dieser Anlage dem

<sup>207</sup> Osborne: *The complete Operas of Richard Strauss*. S. 86.

<sup>208</sup> Gernot Gruber u. Rainer Franke: *Ariadne auf Naxos*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. S. 103.

Original Molières treu, der seine Comédies-ballets mit Musik in Form von Zwischenakten, Ballettaufführungen und Gesangsvorträgen zu untermalen wusste. Wie sich Molière darum bemühte, „diese Elemente aus der Dramenhandlung heraus zu motivieren und weitgehend zu funktionalisieren“<sup>209</sup>, so wird eben jenes Ziel auch Hugo von Hofmannsthal verfolgt. Verstärkt wird der Aspekt der Diegese dadurch, dass die im Schauspiel auftretenden Sängerinnen später in der Opernaufführung die drei Nymphen verkörpern.

#### 4.7.1. Szenischer Kontext und musikalische Analyse der Passagen

Zu Beginn des ersten Aufzugs sieht man den jungen Komponisten am Spinett eine Arie komponieren; der Musiklehrer, der das Gesangsstück seines Schülers gerne dem reichen Mäzen Jourdain präsentieren möchte, wartet ebenso wie die drei Sängerinnen bereits auf der Bühne.<sup>210</sup> Nachdem Jourdain auf der Szene erscheint, kündigt der Musiklehrer den mit „Ariette“ betitelten Vortrag der Sängerin an: „Madame wird vom Blatt weg singen.“<sup>211</sup> Der Text besteht aus fünf Versen, wobei der letzte wiederholt wird. Begleitet wird sie, wie auch im Nebentext angemerkt, vom Komponisten am Klavier.

„Du Venus’ Sohn, gibst süßen Lohn  
Für unser Sehnen und Schmachten.  
Dir sei geweiht mein junges Herz,  
Und all’ mein Sinnen und Trachten.  
O du Knabe! du Kind! du mächtiger Gott!“<sup>212</sup>

Zusätzlich begleiten die ersten beiden Verse zunächst die tiefen Streicher, ab dem zweiten Vers setzen Holzbläser und Horn mit ein, wobei die Oboe nahezu durchgehend die Singstimme verdoppelt. Die zweimalig gesungene letzte Zeile wird dann auch von den hohen Streichern verstärkt. Nach den letzten Tönen der Sängerin erklingen noch zwei Schlussakkorde des Orchesters, sie kadenzieren über die Dominante C-Dur in die Tonika F-Dur der kurzen Ariette.

In der Szene folgt nun ein Gespräch Jourdains mit dem Musiklehrer über die Gestalt des eben gehörten Stücks, wobei der Musiker anmerkt, dass die Worte „aus dem Italienischen herübergenommen“<sup>213</sup> sind. Tatsächlich schien zunächst geplant, das Lied des Harlekin aus

---

<sup>209</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 45.

<sup>210</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd 17: *Dramen 15*. Hg. v. Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a Main: S. Fischer Vlg 2006, S. 76.

<sup>211</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>212</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>213</sup> Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*. S. 81.

der Oper bereits im Schauspiel aufzuführen, die Idee wurde von Hofmannsthal allerdings wieder verworfen.<sup>214</sup> Da Strauss bereits ungeduldig auf die Textvorlage zu den beiden Gesangseinlagen im Theaterstück wartete, komponierte er eigenmächtig zuerst die Melodie und sandte es an Hofmannsthal mit der Bitte, einen passenden Text dafür zu finden. Hofmannsthal kam der Bitte nach und retournierte seinerseits den Text des nun folgenden „Musikalischen Gesprächs“<sup>215</sup>, das anders als die Ariette, die Hofmannsthal wohl gänzlich selbst gedichtet hat, deutlich an der deutschen Übersetzung Molières von Friedrich Samuel Bierling angelehnt ist.<sup>216</sup>

Zuvor ertönt allerdings eine sehr kurze Gesangseinlage Jourdain, die wohl nicht weiter Ernst zu nehmen ist und ihn vielmehr als Kunstbanausen charakterisieren soll. Jourdain gibt an, das Liedchen von seinem Haushofmeister gelernt zu haben und bezeichnet es als „recht artig“, zu dem kurzen Text ertönen auch einige Takte Musik, ob diese allerdings von Strauss komponiert wurden oder vom Darsteller des Jourdain frei improvisiert werden, ist nicht klar aus der Dramenvorlage herauszulesen:

„Ich glaubete, mein Schätzchen  
ist doch so mild als schön,  
ich glaubete, mein Schätzchen,  
ist zahmer als ein Kätzchen.  
Doch wilder ist sie hundertmal,  
ja, wilder ist sie tausendmal  
als Tiger, als Tiger die im Walde gehen.“<sup>217</sup>

Der Musiklehrer schlägt schließlich vor, Jourdain möge sich doch nun auch das vom Komponisten vorbereitete Duett anhören. Er bittet die beiden anderen Sängerinnen nach vorne und erklärt Jourdain den Kontext der nun folgenden Musik: „sie müssen denken, dass Sie einen Schäfer und eine Schäferin vor sich hätten.“<sup>218</sup> Diese Gesangseinlage ist nun deutlich länger als die vorherige, ein Duett von Alt und Sopran bzw. der späteren Najade und Dryade, von Hofmannsthal im Dramentext als „Musikalisches Gespräch“ bezeichnet. Beide singen jeweils acht Verse hintereinander, dabei wird konsequent ein Kreuzreimschema durchgehalten, es folgen daraufhin abwechselnd je vier Verse von

---

<sup>214</sup> *Varianten und Erläuterungen zu Der Bürger als Edelmann (1912)*. In: Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd 17: *Dramen 15*. S. 491.

<sup>215</sup> Ebenda, S. 493.

<sup>216</sup> Ebenda, S. 674f.

<sup>217</sup> Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*. S. 81.

<sup>218</sup> Ebenda, S. 84.

Schäfer und Schäferin, bevor die beiden am Ende gemeinsam singen, jedoch mit geringfügig unterschiedlichem Text.

„SCHÄFER: Kennst du ewig nichts als Kälte,  
Weißt du ewig nichts als Spott!  
Was ist süßer als die Liebe  
Und wo ist ein größerer Gott?  
Kann man je wohl glücklich werden  
Ohne sehnsüchtigen Sinn?  
Nehmt die Liebe von der Erden,  
Und das Leben ist dahin!

SCHÄFERIN: Gerne wollt' ich mich verlieben,  
Wären nur die Männer treu.  
Aber falsch sind ihre Schwüre  
Und ihr Herz geschwinde neu!  
Ja, ich muß mich selber jammern,  
Tauge schlecht in diese Welt,  
Ach, mit Harren und Umklammern  
Auf ein einzig Glück gestellt!

SCHÄFER: O süßes Sich-verschenken!

SCHÄFERIN: O ängstliches Gefühl!

SCHÄFER: O zärtliches Verschränken!

SCHÄFERIN: Viel lieber frei und kühl.

SCHÄFER: Laß dich die Liebe finden!

SCHÄFERIN: Verworren, weh, und schwül!

SCHÄFER: Laß dich die Liebe binden!

SCHÄFERIN: O ängstliches Gefühl!

O Freiheit, bleib' bei mir!  
Ich will dich nicht verhandeln!  
Mir banget vor der Stunde,  
Mir grauset vor dem Tag!

SCHÄFER: Entspanne diese Härte,  
O lasse dich verwandeln,  
Es nahet deine Stunde,  
Erfüllet sich dein Tag.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*. S. 84f.

In Molières Vorlage findet sich an der entsprechenden Stelle ebenfalls eine musikalische Einlage, allerdings in Form eines Terzetts. Bierlings Übersetzung stellte allerdings sowohl Hofmannsthal als auch Strauss nicht zufrieden und so entschied sich der Dichter für eine Reduktion der Vorlage auf nur zwei Sängerinnen. Auch wenn Hofmannsthal in einem Brief an Strauss darauf verweist, dass er sich eng an die Vorlage Molières bzw. Bierlings gehalten habe, sind doch einige textliche Unterschiede festzustellen, Schlüsselwörter wie „Freiheit“ oder „Sehnsucht“ stammen allerdings aus dieser Übersetzung.<sup>220</sup> Ursprünglich planten Textdichter und Komponist die Übernahme einer kurzen Passage aus der Oper *Ariadne* für diese Stelle im Schauspiel, man verwarf aber die Idee, das Lied des Harlekin oder einen Auftritt der Ariadne-Interpretin an diese Stelle vorzuziehen. Stattdessen knüpft das Duett zwischen Schäferin und Schäfer thematisch an die *Ariadne*-Handlung an, die Themen Treue, Verführung und Aufgabe und Hingabe in der Liebe werden umkreist.<sup>221</sup> Strauss' musikalische Gestaltung dieses kurzen „Gesprächs“ zwischen Schäferin und Schäfer erweist sich wie auch der Text als sehr abwechslungsreich. Eine kurze Einleitung führt in den ersten längeren Soloabschnitt des Schäfers, wobei der Komponist sehr nahe am Text komponiert hat. Modulationen nach Moll treten vor allem dann auf, wenn im Text von den negativen Seiten der Liebe die Rede ist, besonders deutlich wird dies bei den letzten zwei Versen des ersten Soloteils: „Nehmt die Liebe von der Erden“ wird einmal in Gis-Dur und einmal in H-Dur, der Vers „Und das Leben ist dahin!“ ertönt hingegen in gis-Moll und beim zweiten Mal in h-Moll. Auch beim nun folgenden Soloteil der Schäferin wendet Strauss dieses Prinzip an, länger etabliert bleibt etwa g-Moll bei den Zeilen „Ja, ich muß mich selber jammern, Tauge schlecht in diese Welt“. Ein Unterschied zum Solopart des Schäfers besteht allerdings in der Wiederholung zweier Versteile, „die Männer treu“ und „geschwinde neu“ wird – obwohl laut Textbuch nicht vorgesehen – zweimal gesungen. Einen anderen musikalischen Charakter erhält das Duett nun bei den jeweils abwechselnd gesungenen einzelnen Verszeilen. Der Schäfer beginnt in E-Dur, die Schäferin moduliert am Ende ihrer Zeile in die parallele Molltonart cis-Moll, diese wird vom Schäfer beibehalten, „Viel lieber frei und kühl!“ kadenziert in ein jublierendes H-Dur. Beim nächsten Vers des Schäfers, „Laß dich die Liebe finden!“ bleibt Strauss in H-Dur, die Schäferin antwortet schüchtern und unsicher, der Schäfer steigert seine Aufforderung, „Laß dich die Liebe binden!“ erklingt in D-Dur. Schließlich wechselt der

---

<sup>220</sup> Manfred Hoppe: *Das „Musikalische Gespräch“ in Der Bürger als Edelmann: Ein „richtiges Gedicht“ Hofmannsthals?* In: *Modern Philology*. 81/2 (1983), S. 162-165.

<sup>221</sup> Ebenda, S. 165.

musikalische Charakter des Duetts abermals, im dritten Abschnitt singen Sopran und Alt gemeinsam, jedoch jeweils in anderer musikalischer Ausgestaltung: Strauss legt das Augenmerk in der Vertonung auf die kostbare Freiheit, die sich die Schäferin erhalten will. Der Ruf „O Freiheit!“ aus der ersten Verszeile des letzten Abschnitts wird insgesamt siebenmal wiederholt, jedes Mal mit einem aufsteigenden, auftaktigen Motiv. Von Seiten des Schäfers hört man nun stellenweise ähnliches Material wie zu Beginn des zweiten Duettabschnitts, was besonders in der instrumentalen Begleitung deutlich hervortritt, da die tiefen Streicher wiederholt akzentuierte *staccati* zunächst *pizzicato*, dann aber wiederum mit dem Bogen spielen.

Am Ende setzt Strauss ein achttaktiges instrumentales Nachspiel, nach dem die beiden Sängerinnen die Bühne wieder verlassen. Instrumentiert ist dieses Duett durchwegs recht sparsam und erhält damit passend zur diegetischen Aufführungssituation Kammermusikcharakter, die Streicher sind nahezu solistisch besetzt, nur der dritte Duettteil ist etwas pathetischer mit einigen prominent hervorstechenden Hornstellen und Holzbläsern gestaltet.

Jourdains Urteil über den Gesangsvortrag fällt am Ende mit „Das ist gar nicht so dumm.“<sup>222</sup> – wenn man seine musikalischen Vorkenntnisse bedenkt – recht positiv aus, mit dem Abgang des Komponisten von der Bühne endet die zweite von Strauss komponierte diegetische Einlage des *Bürger als Edelmann*.

#### **4.8. *Ariadne auf Naxos*: Das Lied des Harlekin**

##### 4.8.1. Die ganze Oper als diegetische Einlage

Der Werktitel *Ariadne auf Naxos* bezeichnet genau genommen nur den zweiten Teil der Oper von Richard Strauss. Wie im vollen Werktitel<sup>223</sup> bereits angegeben wird der eigentlichen *Ariadne* ein Vorspiel vorangestellt. Und eben dieses Vorspiel macht den zweiten Teil zu einem einzigen großen diegetischen Vortragsstück, wird doch die Oper im Haus des reichsten Bürgers von Wien nach dessen präzisen Wunschvorstellungen aufgeführt. Mit Ausnahme einiger Bediensteter des Mäzens treten im Vorspiel ausschließlich die späteren Darstellerinnen und Darsteller in der Oper auf, es wird

---

<sup>222</sup> Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*. S. 85.

<sup>223</sup> Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal. Op. 60. Studien-Partitur*. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*).

sozusagen ein Blick hinter die Kulissen einer Opernaufführung gewährt.<sup>224</sup> Interessant ist hierbei zu erwähnen, dass bei den Dramatis Personae des Vorspiels in der Partitur nur Zerbinetta und ihre vier Gefährten bereits unter ihrem Künstlernamen firmieren, was einen kleinen Bruch in der Vorspielszenerie darstellt. Diese fünf erweisen sich also von Anfang an – noch bevor die Aufführungssituation mittels der Oper hergestellt wird – als jene stereotypen Rollen, wie man sie aus der Commedia dell’arte kennt.

Ein Vorbild findet Hofmannsthals Zweiteilung des Textbuchs unter anderem in Theaterstücken der französischen Schriftsteller Nicolas Gougenot oder Georges de Scudéry aus dem 17. Jahrhundert.<sup>225</sup>

Strauss wollte Hofmannsthal von einer Rahmenhandlung überzeugen, die nach der Opernaufführung wieder aufgenommen wird und so das Spiel im Spiel zusätzlich verdeutlichen sollte. Hofmannsthal hingegen beharrte auf der heute vorliegenden Fassung, die auf einen Epilog verzichtet, dafür hat der Dichter sehr genaue Vorstellungen, wie anhand der Szenerie der Aufführungscharakter immer präsent bleiben sollte:

„Unerlässlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemeint sei. Diese kann erfolgen durch ein eingebautes Proszenium als Bühnenrahmen mit vergitterten Logen, sowie ein paar Statisten: auch drei im Stile des achtzehnten Jahrhunderts in die heroische Bühne hineinhängende Kronleuchter werden zu dieser Illusion beitragen [...].“<sup>226</sup>

Seinen Hauptzweck erfüllt das Vorspiel mit der Vorausdeutung und Erklärung der später folgenden Oper, es liefert also eine Begründung der Diegese und verdeutlicht durch die vom Haushofmeister ausgedrückten Wünsche seines Herrn, weshalb man dann in der eigentlichen Oper eine interessante Mischung aus „erhabene[n] Elemente[n] mit stereotypen volkstümlich-komischen“ zu hören bekommt<sup>227</sup>: „Es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.“<sup>228</sup> Schöpflin sieht in dieser dramaturgischen Begründung der Verbindung von Komödie und seriösem Mythos eine geschickte Finte Strauss’ und Hofmannsthals, die den ernsten Ariadne-Stoff so einer neuen Deutung unterziehen wollen.

---

<sup>224</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 650.

<sup>225</sup> Ebenda, S. 650.

<sup>226</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne‘ (Neue Bearbeitung)*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen*. Bd 5: *Operndichtungen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg 1979, S. 294.

<sup>227</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 651.

<sup>228</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos. Op. 60*. S. 41

Im Vorspiel werden durch die Protagonistinnen und Protagonisten auch verschiedene Ansätze einer solchen Deutung präsentiert, die vor allem den Kontrast zwischen den beiden Frauenrollen und ihren jeweiligen Partnern darlegen sollen. Dieser Kontrast wird im Vorspiel auch musikalisch grundgelegt und dann in der Oper fortgeführt.<sup>229</sup> Besonders deutlich wird der musikalische Unterschied zwischen den beiden Sphären in Strauss' Instrumentierung, das Klavier als ein Element der Wiener Kabarettmusik<sup>230</sup> ist etwa vom ersten Auftritt im Vorspiel (Ziffer 26) an Zerbinetta und ihren Begleitern zugeordnet. Das Besondere an diesem „Spiel im Spiel“ bei Hofmannsthal und Strauss ist schließlich auch die Gewichtung der diegetischen Einlage: Das Hauptaugenmerk liegt – nicht zuletzt aufgrund des größeren Umfangs – auf der Operneinlage *Ariadne*.

#### 4.8.2. Das Lied des Harlekin: Szenischer Kontext

Umso spannender also, dass innerhalb der Ebene der Opernaufführung eine weitere diegetische Ebene eingeschoben wird, es geschieht dies mittels des von Harlekin vorgetragenen Liedes „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“.

Die Komödianten um Zerbinetta wollen die um Theseus trauernde Ariadne aufheitern und Zerbinetta fordert Harlekin mit den Worten „Ach, so versucht doch ein kleines Lied.“<sup>231</sup> zu einem kurzen Gesangsvortrag auf. Dem geht übrigens die einzige Passage der ganzen Oper voraus, in der Ariadne auf das Treiben und Gerede der Komödianten eingeht, wenn auch genaugenommen nur auf ein Wort: Scaramuccio und Truffaldin bedenken die tieftraurige Ariadne mit den Worten „Ganz sicher, sie ist toll.“ und diese antwortet: „Toll, aber weise, ja!“<sup>232</sup> Die restlichen Buffo-Szenen sind so in den Operntext integriert, dass sie auf das „Ambiente der ernstesten Oper nicht störend wirken.“<sup>233</sup>

#### 4.8.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Strauss setzt das Liedchen des Harlekin in ein *Allegretto*; ein viertaktiges Vorspiel, bei dem die Klarinetten die Gesangsmelodie vorstellen und die Streicher mit ihren *pizzicati* ein lautenartiges Begleitinstrument imitieren, eröffnet den Vortrag des Komödianten:

„Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen,

---

<sup>229</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 652f.

<sup>230</sup> Donald G. Daviau u. George J. Buelow: *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975 (= *University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures*. Bd 80), S. 183.

<sup>231</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Op. 60. S. 120.

<sup>232</sup> Ebenda, S. 119.

<sup>233</sup> Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. S. 60.

alle Lust und alle Qual.  
Alles kann ein Herz ertragen  
Einmal um das andre Mal.

Aber weder Lust noch Schmerzen,  
abgestorben auch der Pein,  
das ist tödlich deinem Herzen,  
und so musst du mir nicht sein!

Mußt dich aus dem Dunkel heben,  
wär es auch um neue Qual!  
Leben mußst du, liebes Leben,  
leben noch dies eine Mal.<sup>234</sup>

Der Strophencharakter des in F-Dur stehenden Liedes ist durch die klaren musikalischen Zäsuren, die sie voneinander trennen, deutlich erkennbar. Zwischen erster und zweiter Strophe wiederholt Echo aus dem Hintergrund ohne Text die charakteristischen ersten Töne des Liedes, die im Vorspiel bereits in den Klarinetten erklingen sind. Die dritte Strophe wird ab Ziffer 57 zwar unmittelbar an die zweite angeschlossen, allerdings ist durch den markanten Sprung Harlekins in das tiefere Baritonregister der Beginn eines neuen Abschnitts gut erkennbar. Dieser Oktavsprung und die sodann von unten kontinuierlich aufsteigende Melodie ist in den ersten beiden Versen der dritten Strophe begründet, beim Wort „Leben“ am Beginn des dritten Verses erreicht die Gesangslinie ihren Spitzenton f<sup>2</sup>, gleiches geschieht auch beim Wort „Lust“ in der ersten Strophe. Noch während der letzten drei Takte, die Harlekin am Ende der dritten Strophe singt, setzt wieder Echo, *nomen est omen*, mit den Anfangstönen des Liedes ein.

Sieht man sich die musikalische Struktur des gesamten Liedes näher an, so fällt auf, dass in der Orchesterbegleitung, in diesem Fall die gezupften Streicher, jeweils zwei Verse zu einer musikalischen Periode verbunden werden, die Singstimme sich hingegen rhythmisch freier bewegt.<sup>235</sup> Gräwe verweist außerdem auf die charakteristischen Molltrübungen in der Gesangsmelodie bei Wörtern wie „Hassen“ oder „Qual“<sup>236</sup>, die durch kurze *forte* bzw. *sforzato*-Passagen in den Streichern unterstrichen werden. Die wohl textlich am dunkelsten gefärbte zweite Strophe ist gänzlich in Moll gehalten, sie nimmt ihren Ausgang in a-Moll, führt aber am Ende zurück auf die Subdominante C-Dur, danach beginnt die dritte Strophe wieder auf der Tonika F-Dur.

---

<sup>234</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Op. 60. S. 120ff.

<sup>235</sup> Karl Dietrich Gräwe: *Sprache, Musik und Szene in „Ariadne auf Naxos“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. Diss. Ludwig-Maximilians-Univ. München: 1969, S. 254.

<sup>236</sup> Ebenda, S. 254.

Nachdem Echo ihren Nachsang beendet hat, bemerkt Zerbinetta lapidar „Sie hebt auch nicht einmal den Kopf.“<sup>237</sup>, Harlekin aber scheint ehrlich berührt zu sein von der Traurigkeit Ariadnes. Während er seiner Rührung Ausdruck verleiht, hört man noch einmal ein Echo des Liedes, gesungen von der gleichnamigen Nymphe.<sup>238</sup>

#### 4.8.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Karen Forsyth weist auf dieses von einem Buffo-Charakter nicht erwartete Einfühlungsvermögen nachdrücklich hin, Harlekin will die verlassene Unglückliche mit seinem Lied nicht etwa verspotten, seine Verse strahlen vielmehr Wärme und philosophische Leichtigkeit aus, sie sollen aufbauend wirken indem sie Ariadne versichern, dass sich das Herz von jedem Tiefschlag wieder erholen kann. Dies schlägt allerdings fehl und die Betroffenheit Harlekins darüber weist ihn als einen tiefgründigeren Charakter aus, als man dies von einer schablonenhaften Komödienfigur erwarten würde.<sup>239</sup> So gesehen passt das Lied des Harlekin auch nicht wirklich zu den anderen eingeschobenen Buffo-Passagen in der Oper, Abert beschreibt den Ton dieses Stücks als „eine Art neutraler Mittelsphäre zwischen seria und buffa“<sup>240</sup>.

In gewisser Weise beinhaltet die kurze Liedpassage Harlekins die Quintessenz der gesamten Oper, in der Ariadne eine Entwicklung von der tiefsten Betrübtheit bis zum höchsten Glück mit Bacchus am Ende durchmacht. Die Liebe zeigt sich in den Gegensatzpaaren des Liedtextes wie auch in der Gesamtheit der Opernhandlung „als ein stilisiertes Oszillieren zwischen Leiden und Desillusionierung, zwischen Pathos und Ironie, zwischen Trauer und Spiel [...]“<sup>241</sup>.

Nach den längeren lyrischen Passagen, in denen Ariadne von ihrem Leid und dem Schmerz des Verlassenwerdens von Theseus singt, beinhaltet das Lied des Harlekins auch einen musikalischen Kontrapunkt zum vorher Gehörten. Das imaginierte Publikum im Haus des reichen Wiener Bürgers (und im Opernhaus) wird – wie es ja auch die erhoffte Wirkung auf Ariadne sein soll – aus der traurigen Stimmung kurzzeitig herausgehoben und kann diese diegetische Passage als Auflockerung genießen.

---

<sup>237</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Op. 60. S. 122.

<sup>238</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Op. 60. S. 123.

<sup>239</sup> Karen Forsyth: *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis and Meaning*. New York: Oxford University Press 1982 (= *Oxford modern languages and literature monographs*.), S. 110f.

<sup>240</sup> Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. S. 61.

<sup>241</sup> Gerhard Härle: *Lyrik – Liebe – Leidenschaft. Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 225.

#### 4.8.5. Musikalische und textliche Vorlagen

Bryan Gilliam hat darauf hingewiesen, dass Richard Strauss in *Ariadne auf Naxos* nicht nur – wie etwa im *Rosenkavalier* – bestimmte musikalische Stile imitiert, sondern tatsächlich spezifische Werke der Musikgeschichte zitiert. Ein solches Zitat betrifft auch das Lied des Harlekin, es ist angelehnt an das erste Thema von Mozarts Klaviersonate in A-Dur KV 331. Die ersten zwei Takte von „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“ zitieren, wenn auch in anderer Taktart, den Beginn der Sonate.

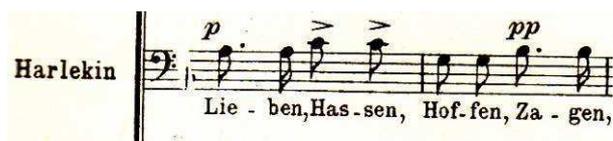


Abb. 4: Liedbeginn der Einlage des Harlekin (Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*. Op. 60(II), Ziffer 54)



Abb. 5: Anfangsmotiv (T. 1 u. 2) der Klaviersonate in A-Dur KV 331 von Wolfgang Amadeus Mozart (Ders.: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hg. v. d. Intern. Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie IX: Klaviermusik. Werkgr. 25: Klaviersonaten Bd 2. vorgelegt v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. Kassel, Basel: Bärenreiter 1986 (= BA 4601), S. 14)

Auch die Melodie des Nymphenterzetts lehnt Strauss übrigens an eine Vorlage, nämlich Schuberts *Wiegenlied* (D 498, Op. 98/2), an.<sup>242</sup>

Hofmannsthal orientierte sich soweit bekannt bei dem kurzen Liedtext an keine bestimmte Vorlage, Forsyth hat dennoch auf eine interessante Ähnlichkeit der Verse mit einem Gedicht, das Hofmannsthal 1890 verfasst hat, hingewiesen. *Den Pessimisten* widmete der junge Dichter jenen Kulturpessimisten, die in der geistigen Nachfolge von Schopenhauer und Nietzsche den Glauben an ein stetiges Weiterentwickeln von Kultur im Allgemeinen verloren haben.<sup>243</sup> Harlekins optimistische Weltsicht in Hinblick auf die Liebe deckt sich mit dem Optimismus des Dichters, dass es Kunst – solange Menschen und ihre Emotionen existieren – immer geben wird. Ins Auge sticht überdies der ähnliche Wortschatz, Forsyth verweist beispielsweise auf den auffälligen Gebrauch von nominalisierten Verben wie

<sup>242</sup> Bryan Gilliam: *The Strauss-Hofmannsthal operas*. In: Charles Youmans (Hg.): *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. New York: Cambridge University Press 2010 (= *Cambridge companions to music*), S. 123f.

<sup>243</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Den Pessimisten*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd 2: *Gedichte*. Hg. v. Andreas Thomasberger u. Eugene Weber. Frankfurt a. M.: S. Fischer Vlg 1988, S. 24.

„Plagen“, „Zagen“ und „Verzagen“, die im Gedicht und im Liedtext des Harlekin auftreten. Auch wenn sich nicht beweisen lässt, dass der Textdichter sein eigenes Gedicht im Hinterkopf hatte, als er den Liedtext kreierte, so ist die Ähnlichkeit zwischen einem Text aus Hofmannsthals Frühwerk und einem aus seiner mittleren Schaffensperiode doch ein interessantes Detail.<sup>244</sup> Bryan Gilliam dürfte zwar dieses zwölf Jahre vor dem *Chandos-Brief* entstandene Gedicht entgangen sein, als er Hofmannsthals Schaffensperiode vor dem berühmten sprachskeptischen Werk als geprägt von „solipsistische[r] Innerlichkeit“<sup>245</sup> beschrieb. Dennoch ist der Unterschied zwischen dem Brief als Dokument einer kulturellen Krisenzeit um die Jahrhundertwende und dem lebensbejahenden und optimistischen Lied Harlekins wahrlich ein großer.<sup>246</sup>

#### 4.8.6. Zum diegetischen Charakter der übrigen Buffo-Einwürfe

Die weiteren buffonesken Einschübe in der Oper sind in der Partitur vor allem als Tanzeinlagen gekennzeichnet, allerdings ist weder in den Regieanweisungen noch in den Dialogen ein Hinweis auf ihren tatsächlich doppelten diegetischen Charakter zu finden. Ein Quartett Brighellas, Scaramuccios, Harlekins und Truffaldins nach Ariadnes großer Soloszene „Es gibt ein Reich“ beginnt vier Takte nach Ziffer 75<sup>247</sup>, der Verweis auf das Singen in der oftmals wiederholten Verszeile („Es gilt, ob Tanzen, ob Singen taugt, von Tränen zu trocknen ein schönes Auge.“<sup>248</sup>) könnte sich daher auf das in der Handlung vorangestellte Lied des Harlekin beziehen. Einzig Zerbinettas Kommentar „Wie sie sich schwingen, tanzen und singen“<sup>249</sup> gibt einen Hinweis auf einen möglichen Einlagecharakter.

#### **4.9. *Arabella*: Das Polkalied und der Jodler der Fiakermilli**

Vor Mandrykas Gesangseinlage am Fiakerball ertönt in der Polka der Fiakermilli ein weiterer, wenn auch kürzerer diegetischer Gesang. Die Fiakermilli – eine Figur nach dem

---

<sup>244</sup> Forsyth: *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. S. 112ff.

<sup>245</sup> Bryan Gilliam: „Ich bin ein anderer, als ich war!“ Ariadne auf Naxos – das Konzept der Verwandlung und die Ablehnung der griechischen Tragödie. In: *Musik-Konzepte*. 129/130 (2005): Richard Strauss. *Der griechische Germane*. S. 74.

<sup>246</sup> Ebenda, S. 74.

<sup>247</sup> Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Op. 60. S. 134.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 137.

<sup>249</sup> Ebenda, S. 139.

Vorbild der Wiener Volkssängerin Emilie Turecek<sup>250</sup> – wird mit dieser Schnellpolka<sup>251</sup> in die Handlung eingeführt. Zuvor wählen die Verehrer Arabellas sie aus, diese zur Königin des Balls zu küren, was durch Dominiks Bemerkung „wir haben uns’re Huldigung ihr in den Mund gelegt“<sup>252</sup> vor der Polka deutlich wird.

Der diegetische Einlagecharakter von Fiakermillis Polka ist zunächst nicht eindeutig erkennbar:

„Die Wiener Herrn verstehn sich auf die Astronomie:  
die könnten von der Sternwart sein und wissen gar nicht wie!  
Sie finden einen neuen Stern gar schnell heraus,  
die Wiener Herrn, den machen sie zur Königin an ihrem Firmament!  
Zu der dann schallt es im Verein:  
Du sollst unsres Festes Königin sein!“<sup>253</sup>

Die letzten beiden Verse werden vom Chor der Ballbesucherinnen und Ballbesucher wiederholt. Die ersten und letzten beiden Verse weisen zwar jeweils einen Paarreim auf, dennoch ist es durchaus vorstellbar, dass die Fiakermilli diesen kurzen Spruch nicht als gesungenes Lied, sondern als Figurenrede vorträgt. Problematisch ist in diesem Fall, dass in keiner Regieanweisung und auch nicht in einem Kommentar einer der Figuren von einem Polka*lied* die Rede ist. Da in einer Oper auch rezitativisch deklamierte Passagen in gesungener Form vorgetragen werden, ist eine Einordnung als diegetische Gesangseinlage in diesem Fall nicht eindeutig zu treffen. Nach den sechs Versen und der kurzen Reprise durch den Chor folgt allerdings eine im Vergleich dazu ausladende Jodelkadenz der Fiakermilli mit eindeutigem Hinweis auf Diegese im Nebentext („stimmt ein freches übermütiges Jodeln an“<sup>254</sup>).

Katharina Hottmann sieht in der gesamten Passage ein Wienerlied in Form eines einstrophigen Couplets und bezeichnet es als „ein typisches Gattungselement der Wiener Operette“<sup>255</sup> – eine Facette, die Strauss und Hofmannsthal bei diesem Werk wichtig war. Das schlagende Argument bei Hottmann, dass es sich dabei tatsächlich um einen durchgehend diegetischen Vortrag handelt, sind gattungstypische Formelemente des

---

<sup>250</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Operschaffen*. Tutzing: Vlg Hans Schneider 2005 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*. Hg. v. Günter Brosche), S. 495.

<sup>251</sup> Richard Strauss: *Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Op. 79. Studien-Partitur*. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*), S. 232-238.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 232.

<sup>253</sup> Ebenda, S. 232-235.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 237.

<sup>255</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 495.

Couplets, wie etwa die Wiederholung der letzten Verse, die sie als Refrain bezeichnet, durch den Chor.<sup>256</sup>

Die Jodelkoloraturen am Ende verweisen trotz der etwas verzerrenden Virtuosität eindeutig auf die Wienerlied-Sphäre, der Dudler als eine hauptsächlich von Frauen praktizierte und in geschlossenen Räumen aufgeführte, technisch sehr anspruchsvolle Wiener Variante des Jodlers ist typisch für das Wienerlied und die begleitende Schrammelmusik. Das reale Vorbild für die Fiakermilli, Emilie Turecek, gilt als eine der herausragenden Vertreterinnen dieser Musik.<sup>257</sup> Nach drei Takten Kadenz im Polkarhythmus wechselt das Metrum in den  $\frac{3}{4}$ -Takt, nach Ziffer 45 setzt auch bereits wieder das Orchester ein, die Gesellschaft begibt sich folgerichtig am Ende der Einlage mit Arabella in den Ballsaal, um zu den Walzerklängen zu tanzen.

Die dramaturgisch-inhaltliche Funktion des Gesangs der Fiakermilli erscheint klar: der Titelfigur Arabella soll gehuldt werden und dies geschieht mit einer besonders auffälligen Koloratureinlage, ein Punkt, den Clemens Krauss später Strauss gegenüber kritisiert hat. Er regte im Briefwechsel, in dem er die Fiakermilli gar als „peinliche Triller-Tante“<sup>258</sup> bezeichnet, eine Umarbeitung dieser Stelle an, ein Mezzosopran sollte den Part übernehmen und der musikalische Charakter mehr dem eines echten Wienerliedes angeglichen werden. Auch Strauss war mit der Fassung von 1933 nicht vollends zufrieden, an einer tatsächlichen Umarbeitung der Partitur allerdings nicht sonderlich interessiert. Dennoch existiert eine handschriftliche abgeänderte Variante des Polkalieds der Fiakermilli.<sup>259</sup> Für eine Aufführung von *Arabella* bei den Salzburger Festspielen 1942 fügte Strauss dem Polkalied eine achtzeilige Strophe hinzu, die allerdings in keiner Ausgabe der Partitur zu finden ist.<sup>260</sup> Der Text dazu stammt vom Dirigenten dieser Produktion, Clemens Krauss, der diese Änderung des Liedes der Fiakermilli initiierte, und

---

<sup>256</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 495.

<sup>257</sup> <http://nationalagentur.unesco.at/cgi-bin/unesco/element.pl?eid=30> (09.11.2014) und Thomas Leibnitz: „... mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit ...“. *Wien als atmosphärischer und dramaturgischer Faktor in den Opern von Richard Strauss*. In: „Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“. *Richard Strauss und die Oper*. Hg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel u. Alexandra Steiner-Strauss. Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien. St. Pölten u.a.: Residenz Vlg 2014, S. 59.

<sup>258</sup> Brief vom 24. März 1942: In: Richard Strauss u. Clemens Krauss: *Briefwechsel*. Gesamtausgabe. Hg. v. Günter Brosche. Tutzing: Hans Schneider Vlg 1997 (= *Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation*. Hg. v. Günter Brosche. Bd 20.), S. 460.

<sup>259</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 496.

<sup>260</sup> Ulrich Konrad: *Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 232.

dem Regisseur Rudolf Hartmann.<sup>261</sup> Der abschließende Jodler entfällt in dieser Version und die Koloraturen werden stattdessen auf einzelne Silben im neuen Strophentext verteilt.<sup>262</sup> Eine grundlegende Änderung der Anlage der Figur der Fiakermilli fand allerdings – auch wenn dies ursprünglich vor allem von Clemens Krauss so gewünscht war – durch diese modifizierte Version des Polkaliedes nicht statt.<sup>263</sup>

Zusätzlich bietet sich im Auftritt der Fiakermilli auch die Möglichkeit, eine authentische Figur der Wiener Gründerzeit auftreten zu lassen und so einmal mehr typisches Lokalkolorit in das Libretto und in die Oper hineinzubringen. Graf Waldner als verarmter Adeliger führt seine Familie nicht etwa zu einem schicken Ballereignis der Oberschicht aus, sondern verbringt den Abend auf einem Fiakerball, wo dann eine berühmte Wiener Volkssängerin auftritt. Sie ist mit ihrem aufreizenden Auftritt ein wesentliches Element der Sphäre des „vergnügungssüchtig-frivole[n], schuldenmachende[n] Wien“<sup>264</sup>, das Hofmannsthal und Strauss in *Arabella* erstehen lassen und in dem sich Mandryka als starker Kontrast ausmacht.<sup>265</sup> Die Fiakermilli fungiert in der Szene, in der sie Arabella zur Königin des Balles ausruft, „als die öffentliche Stimme schlechthin“, ihr virtuoser Koloraturgesang „verkörpert [...] die zunehmende Enthemmung der Ballgesellschaft.“<sup>266</sup>

#### **4.10. *Arabella*: Das Lied des Mandryka im zweiten Aufzug**

##### 4.10.1. Szenischer Kontext

Einige Szenen später im zweiten Aufzug setzt Mandryka zu einem diegetischen Liedvortrag an. Er meint, während des Geschehens am Fiakerball einem Betrug seiner zukünftigen Verlobten Arabella auf die Schliche gekommen zu sein und verdächtigt sie, sich eine letzte Nacht mit dem jungen Offizier Matteo gönnen zu wollen, bevor sie mit ihm in die Ehe eintritt. Darin sieht Mandryka auch den Grund dafür, dass sie ihn am Ball zurücklässt. Außer sich vor Wut und Enttäuschung befiehlt er seinem Diener, der ganzen Ballgesellschaft mit Unmengen an Champagner aufzuwarten, während er sich mit der Fiakermilli vergnügt. So richtet er denn auch die Worte „Soll ich der schönen Milli

---

<sup>261</sup> Sabine Kurth: „Grundlegendes lässt sich kaum mehr ändern“. *Eine Studie zu zwei Autographen betreffend den Auftritt der „Fiakermilli“ in der Lyrischen Komödie „Arabella“ op. 79.* In: *Richard Strauss-Blätter*. 25 (1991), S. 74f. und 79f.

<sup>262</sup> Kurth: „Grundlegendes lässt sich kaum mehr ändern“. S. 96.

<sup>263</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>264</sup> Leibniz: „... mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit ...“. S. 59.

<sup>265</sup> Ebenda, S. 58f.

<sup>266</sup> Konrad: *Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella*. S. 237.

vielleicht jetzt was singen? Ich wäre aufgelegt!“<sup>267</sup> an sie, ihre zustimmende Antwort erfolgt in Form einer in der Partitur als Jodler bezeichneten Vokalise auf „Ah!“<sup>268</sup>

#### 4.10.2. Textliche und musikalische Vorlagen

Der Text zu Mandrykas Lied stammt aus einer Anthologie slawischer Volkslieder von Paul Eisner aus dem Jahr 1926, die Hofmannsthal konsultierte, um etwas von der „couleur locale“ der südlichen Teile der Monarchie in das Libretto zu integrieren. Bei Hofmannsthal erscheint das Lied allerdings um eine Strophe gekürzt.<sup>269</sup> Auch Richard Strauss schien es in *Arabella* wichtig zu sein, einen spezifischen volksliedhaften Ton einzufangen, schreibt er doch bereits beim Duett zwischen Arabella und Mandryka „Und du wirst mein Gebieter sein“ den Verweis „einer südslawischen Volksweise nachgebildet“<sup>270</sup> in eine Fußnote.

Auch die Musik von Mandrykas diegetischem Lied trägt Züge eines konkreten südslawischen Volksliedes, eine dreibändige Volksliedsammlung von Franjo S. Kuhač aus der Österreichischen Hofbibliothek bildete die Inspirationsquelle für Strauss’

Charakterisierung des slawischen Adligen Mandryka.<sup>271</sup> Dieser Sammlung wollte Strauss ursprünglich auch einige Texte für das Libretto entnehmen, zumindest wies er

Hofmannsthal in einem Brief vom 21. Dezember 1927 auf die von ihm konsultierte Anthologie hin. Hofmannsthal schien sich allerdings bereits damals im Klaren darüber, Eisners *Volkslieder der Slawen* als Grundlage für jene Stellen im Libretto zu verwenden, für die sich slawisches Lokalkolorit anbietet.<sup>272</sup>

Strauss verwendete für die musikalische Ausgestaltung der Lebenswelt Mandrykas drei Lieder aus der Sammlung von Kuhač, zwei davon aus dem ersten und eines aus dem dritten Band. Elemente jenes Liedes aus dem dritten Band, *Vanjkušac*, kommen unter anderem in Mandrykas Liedeinlage im zweiten Aufzug vor. Es handelt sich dabei um ein Kolo-Tanzlied, in der Sammlung sind zwei Strophen und ein Refrain („Pribjev“) notiert, der sich deutlich von der Strophe abhebt und eine charakteristische punktierte Figur enthält. Strauss übernahm bei allen drei Volksliedern jeweils nur Teile der

---

<sup>267</sup> Strauss: *Arabella*. Op. 79. S. 316f.

<sup>268</sup> Ebenda, S. 317.

<sup>269</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 496.

<sup>270</sup> Strauss: *Arabella*. Op. 79. S. 225.

<sup>271</sup> Günter Brosche: *Musikalische Zitate und Anspielungen in den Werken von Richard Strauss*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2010*. Hg v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2010, S. 42.

<sup>272</sup> Reinhold Schlötterer: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. In: *Zbornik. Radova sa Znanstvenog skupa održanog u povodu 150. Obljetnice Rodenja Franje Ksavena Kuhača*. Hg. v. Jugoslavenska akademija Znanosti i umjetnosti. Zagreb: Razred za Muzičku Umjetnost 1984, S. 362ff.

Gesangsmelodie, der harmonisierte Klaviersatz und auch die Rhythmik waren für ihn nicht relevant.<sup>273</sup> Offensichtlich erschienen ihm die Lieder für seinen Zweck genau richtig, also „einerseits hinreichend fremdartig und charakteristisch, um die kroatische Welt repräsentieren zu können, aber andererseits noch so verwandt, daß er sie mit seinem eigenen kompositorischen Idiom verbinden konnte [...]“<sup>274</sup>

#### 4.10.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Bei Ziffer 121 beginnt dieses Einlagelied<sup>275</sup>, zunächst ertönt eine dreitaktige, wilde Orchestereinleitung, Strauss überschreibt diese Passage mit *presto*, im Nebentext offenbart sich der Gemütszustand Mandrykas als „zwischen Selbstverspottung und zornigen Tränen“. Das Lied beginnt in g-Moll und besteht aus drei Strophen, die allerdings nicht ganz regelmäßig aufgebaut sind:

„Ging durch einen Wald, weiß nicht durch welchen!  
Fand ein Mädchen, weiß nicht, wessen Tochter!  
Trat ihr auf den Fuß, weiß nicht auf welchen  
fing es an zu schrei'n, weiß nicht warum doch,  
seht den Wicht, wie der sich denkt die Liebe!

Wohl stünd's an, ihm Kanne Wein zu geben,  
Wein zu geben, Becher nicht zu geben,  
mag der Wicht aus schwerer Kanne trinken,  
mag sich plagen bis zu klügeren Tagen!

Wohl stünde an, mich Mädchen ihm zu geben,  
mich zu geben, doch kein Bett zu geben.  
Mag der Kerl auf bloßer Erde schlafen,  
mag sich plagen bis zu klügeren Tagen!“<sup>276</sup>

So wie die Fiakermilli den Liedvortrag mit ihrem Gesang einleitet, untermalt sie ihn auch jeweils zwischen den einzelnen Strophen, indem sie die letzte Zeile der ersten und zweiten Strophe wiederholt, allerdings vor allem nach der zweiten Strophe in gänzlich veränderter musikalischer Form. Nach der dritten Strophe folgt schließlich noch ein etwas längerer Nachgesang der Fiakermilli, der nach den zahlreichen Modulationen und dem Changieren Strauss' zwischen Moll und Dur nun in der gleichnamigen Durtonart der Tonika, G-Dur,

---

<sup>273</sup> Schlötterer: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhac in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. S. 366 u. 372.

<sup>274</sup> Ebenda, S. 373.

<sup>275</sup> Strauss: *Arabella*. Op. 79. S. 318.

<sup>276</sup> Strauss: *Arabella*. Op. 79. S. 318-326.

steht. Sie gibt wieder eine koloraturenreiche Vokalise auf „Ah!“ zum Besten, bis in der Partitur der sich auf Mandryka beziehende Nebentext „läßt Milli, steht jäh auf“ zu lesen ist und der diegetische Vortrag endet.<sup>277</sup>

Der Liedtypus entspricht jenem des sogenannten Rollenliedes, das häufig in der Operette auftritt (etwa das „Wilja-Lied“ aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár) und Mandrykas – für die Wiener Gesellschaft – „exotischen“ Charakter als Bewohner einer Randzone der Monarchie unterstreichen soll.<sup>278</sup>

Die hier verwendete Versform ist ein fünfhebiger „Serbischer Trochäus“, die Verszeilen reimen dabei auffälligerweise nicht. Interessant ist der Perspektivenwechsel des lyrischen Ichs: In den ersten vier Versen spricht der Mann, der sich um die Gunst eines Mädchen bemüht, ab der fünften Verszeile der ersten Strophe übernimmt allerdings das Mädchen die Rolle des lyrischen Ichs, „das die Werbung zwar annimmt, den Bewerber aber demütigt“<sup>279</sup>. Im Liedtext findet sich also eine genaue Widerspiegelung von Mandrykas Situation. So kongruiert etwa die Orientierungslosigkeit des Mannes zu Beginn des Liedtextes mit den Unsicherheiten Mandrykas auf dem glatten Wiener Gesellschaftsparkett.

Besonders deutlich tritt in der musikalischen Ausgestaltung durch Strauss hervor, dass Mandryka in diesem Lied über sich selbst und Arabella singt: Strauss erreicht dies durch die leitmotivische Arbeit mit einem Arabella zugeordneten Motiv, das im Vorspiel zur ersten Strophe mit dem Schlüssel-Motiv aus dem zuvor in der Oper gehörten Dialog zwischen Zdenka und Matteo als Symbol für Arabellas vermeintliche Untreue kombiniert wird. Auch die Melodie des eigentlichen Liedvortrags ist ein Konglomerat aus bereits zuvor Gehörtem, dem großen E-Dur-Liebesduett zwischen Arabella und Mandryka „Und du wirst mein Gebieter sein“, das ebenfalls im zweiten Aufzug ertönt<sup>280</sup> und seinerseits an ein Volkslied aus der Sammlung von Franjo Kuhač, *Ono je moja djevojka*, angelehnt ist.<sup>281</sup> „Sie [Anm. die Melodie] wird aber nicht zu einem geschlossenen liedhaften Gebilde geführt, sondern auf verschiedene Weise fragmentiert und nach g-Moll, der Tonart der „etwas verlumpten“ Waldner-Sphäre, herabgezogen.“<sup>282</sup> Am Ende der ersten Strophe tritt nun ein kurzes Motiv aus einem Lied in der Sammlung Kuhač in den Vordergrund, das

---

<sup>277</sup> Strauss: *Arabella*. Op. 79. S. 328.

<sup>278</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 496.

<sup>279</sup> Ebenda, S. 496.

<sup>280</sup> Ebenda, S. 497.

<sup>281</sup> Schlötterer: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. S. 381.

<sup>282</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 497.

zunächst bei Ziffer 123 von der ersten Trompete gespielt wird<sup>283</sup>, gleich darauf von Mandryka im fünften Vers aufgegriffen, dann von der Fiakermilli wiederholt wird und schließlich durch mehrere Instrumentengruppen wandert. Es handelt sich dabei eigentlich nur um den Themenkopf des Refrains, bestehend aus einer punktierten Achtel, einer Sechzehntel-Note und zwei weiteren Achtelnoten, die schließlich in einem kleinen Sekundsprung auf einer jeweils unterschiedlich lang gehaltenen Note landen.



Abb. 6: Anfangsmotiv des Refrains (Pripjev) von Vanjkušac (Volkslied aus der Sammlung von Franjo Kuhač, in: Schlötterer: Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. S. 369)



Abb. 7: Motiv aus Vanjkušac in der ersten Trompete (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, Ziffer 123)



Abb. 8: Wiederholung des Motivs von Mandryka (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, 3 Takte nach Ziffer 123)



Abb. 9: Wiederholung des Motivs von der Fiakermilli (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, 3 Takte vor Ziffer 124)

Dieser kurze, immer wiederkehrende Melodieausschnitt, der zuvor schon in Mandrykas Ballade „Kommen meine Verwalter“ das erste Mal bei Ziffer 131 erklingt<sup>284</sup>, stammt aus dem oben bereits erwähnten Volkslied *Vanjkušac*.<sup>285</sup> Die Kleinteiligkeit dieses Motivs passt besonders gut zu Mandrykas aufgewähltem Gemütszustand, Reinhold Schlötterer beschreibt die Intention dahinter adäquat: „[W]ie sollten sich da die Töne zu einem

<sup>283</sup> Strauss, *Arabella*. Op. 79. S. 319.

<sup>284</sup> Ebenda, S. 138.

<sup>285</sup> Schlötterer: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. S. 369.

liedhaften Ganzen fügen! Was wir stattdessen hören sind verzerrte Ausschnitte und Fetzen<sup>286</sup> aus den Volksliedern bzw. ihren Interpretationen durch Strauss in den zuvor gehörten Auftritten Mandrykas bzw. Arabellas.

Eine interessante Interpretation des Schlusses von Mandrykas Lied findet sich bei Hottmann: Mandryka, der sich während des Liedes immer weiter in seine wütende Enttäuschung über Arabella hineingesteigert hat, wird durch den letzten Gesangsteil der Fiakermilli, der im 3/8-Takt steht und in die Walzeratmosphäre des Balles zurückführt, in die gesellschaftlichen Schranken gewiesen, „die psychologische Individualisierung [wird gleichsam] wieder in das ‚kollektive Muster‘<sup>287</sup> eingebunden.

#### 4.10.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Betrachtet man das Lied des Mandryka von dramaturgisch-inhaltlicher Seite, so ertönt es an einer Stelle der Oper, in der Mandryka zum ersten Mal von einer anderen Seite gezeigt wird: Der zuvor als Prototyp des edlen Adligen vom Land dargestellte Charakter zeigt nun, dass er – wenn herausgefordert – sehr wild und ungehalten werden kann und auf sein bisher tadelloses Benehmen in Gesellschaft vergisst.<sup>288</sup> Selbst die ohnehin nicht ganz gesellschaftsfähigen Eltern Arabellas sind empört über Mandrykas Verhalten, der sich der Fiakermilli gegenüber allzu anzüglich gibt. Die durch den Liedvortrag zugespitzte Situation beschreibt Kenneth Birkin als typisch für Hofmannsthals dramaturgische Anlage des gesamten Stücks: Am Ende des zweiten Aufzugs befindet sich gewissermaßen alles im Fluss, weder Arabellas und Mandrykas Verlobung noch die Zukunft aller Beteiligten scheint nun sicher, die Geschichte hat mit Mandrykas Lied einen Punkt erreicht, von dem aus sie sich in verschiedenste Richtungen weiterentwickeln kann.<sup>289</sup>

Eine weitere Funktion des Liedes ist ebenso naheliegend und wurde auch schon in Zusammenhang mit den musikalischen und textlichen Vorlagen, die von Hofmannsthal und Strauss verwendet wurden, beschrieben: Die Zitate von Volksliedern, die in Mandrykas Lied verarbeitet sind, sollen wohl auch als Lokalkolorit fungieren und Mandrykas kroatische Lebenswelt mit jener der Wiener Gesellschaft kontrastieren.<sup>290</sup> Ein leidenschaftlicher Gefühlsausbruch wie jener Mandrykas auf dem Fiakerball und ein

---

<sup>286</sup> Schlötterer: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. S. 381.

<sup>287</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 498.

<sup>288</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 2. S. 425.

<sup>289</sup> Kenneth Birkin: *Richard Strauss. Arabella*. Cambridge: Cambridge University Press 1989 (= *Cambridge Opera Handbooks*), S. 130.

<sup>290</sup> Brosche: *Musikalische Zitate und Anspielungen in den Werken von Richard Strauss*. S. 42.

wildes Lied in schnellem Tempo erfüllen bis zu einem gewissen Grad auch das Klischee des temperamentvollen, glutäugigen Südländers, der sich deutlich von seiner distinguierten Umgebung abhebt.

#### **4.11. Die schweigsame Frau: Die Gesangsstunde der Aminta**

##### **Exkurs: Das musikalische Zitat bei Richard Strauss**

Obwohl bereits einige diegetische Einlagen in den Opern von Richard Strauss besprochen wurden, bei denen der Komponist Teile von anderen musikalischen Werken mehr oder weniger direkt zitiert, bietet sich ein längerer Exkurs über das musikalische Zitat besonders bei der nun folgenden diegetischen Szene im dritten Aufzug der *Schweigsamen Frau* an. In keinem anderen seiner musikdramatischen Werke fügt Strauss musikalische Zitate auf diese offensichtliche Art und Weise ein, eine genaue Benennung einer der Originalversionen ist sogar Gegenstand des Dialogs der handelnden Figuren.

Der Begriff des musikalischen Zitats meint ganz allgemein „die parataktische Einordnung einer Fremdschubstanz in das eigene Werk, deren Wirkung als aphoristisch bezeichnet werden kann“<sup>291</sup>. Damit ein Zitat funktioniert, muss natürlich neben dem Komponisten auch die Rezipientin oder der Rezipient „mitspielen“, es zunächst als solches erkennen und auch die semantische Absicht in dem bestimmten Zusammenhang, in den das Zitat eingefügt wird, dechiffrieren können.<sup>292</sup>

Erich Wolfgang Partsch beschreibt Strauss' Vorliebe für das Zitieren älterer Musik als einen Ausdruck seines Traditionsbewusstseins, als „eine eigene Standortbestimmung in Relation zum musikalischen Erbe“<sup>293</sup>. Zitate treten bei Strauss allerdings in so vielfältiger Art und Weise auf, dass man nicht von einer bestimmten oder immer gleichen Technik sprechen kann. Neben konkreten Aufgriffen von Werken musikalischer Vorgänger finden sich kurze, nur schwer einzuordnende Schnipsel älterer Musik, genauso treten Stilzitate oder auch nur gattungstypologische Rückgriffe – wie etwa die Arienform der

---

<sup>291</sup> Gernot Gruber: *Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem*. In: *Musicologica Austriaca 1* (1977), S. 128. Zitiert nach: Erich Wolfgang Partsch: *Dimensionen des Erinnerens. Musikalische Zitatechnik bei Richard Strauss*. In: *Musicologica Austriaca 5*. (1985), S. 105.

<sup>292</sup> Partsch: *Dimensionen des Erinnerens*. S. 106.

<sup>293</sup> Erich Wolfgang Partsch: *Richard Strauss' Verhältnis zur Tradition – Anmerkungen zu seiner Zitatechnik*. In: *Richard Strauss. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption*. Internationales Gewandhaus-Symposium 1989. Kongressbericht. Frankfurt, Leipzig: C.F. Peters 1991, S. 82.

Nummernoper – auf.<sup>294</sup> Friedrich Nietzsches Bild vom späten Musiker, der sich seiner Stellung in einer langen Geschichte der Komposition bewusst ist, passt wohl auch besonders auf den Komponisten Richard Strauss:

„Wir sind späte Musiker. Eine ungeheure Vergangenheit ist uns vererbt. Unser Gedächtniß citiert beständig. Wir dürfen unter uns auf eine fast gelehrte Weise anspielen: wir verstehen uns schon. Auch unsere Zuhörer lieben es, daß wir anspielen: es schmeichelt ihnen, sie fühlen sich dabei geehrt.“<sup>295</sup>

Strauss versteht es als Komponist des 20. Jahrhunderts, Versatzstücke der Musikgeschichte in seine Werke einfließen zu lassen und er ist sich ähnlich wie Nietzsche der Wirkung dieser Technik auf sein Publikum bewusst. Dem „Gattungszersfall“ der Oper versucht er vielleicht entgegenzuwirken, indem er die Operngeschichte bruch- und mühelos in sein eigenes Werk einfließen lässt.<sup>296</sup>

Neben den beiden für die diegetische Einlage relevanten Zitaten aus Opern von Monteverdi und Legrenzi verwendet Strauss in der *Schweigsamen Frau* auch drei Instrumentalstücke aus dem englischen *Fitzwilliam Virginal Book* vom Beginn des 17. Jahrhunderts.<sup>297</sup>

Jedes Zitat, zumal wenn die Oper wie in diesem Fall in der Vergangenheit spielt, bietet sich für eine diegetische Darstellung besonders an, denn das Hören eines epochentypischen Musikstücks in der Szene stellt sofort Lokal- bzw. Zeitkolorit her. Dies gilt insbesondere auch für die zwei Zitate aus italienischen Opern in der *Schweigsamen Frau*.

#### 4.11.1. Szenischer Kontext

Am Tag nach der vermeintlichen Hochzeit von Sir Morosus mit Aminta hat diese das Regiment im Haushalt des alten Kapitäns übernommen und malträtiert seine empfindlichen Ohren mit lärmenden Möbelträgern und Handwerkern, die sie ins Haus rufen lässt. Schließlich wird auch ein Clavecin<sup>298</sup> ins Haus getragen und Henry erscheint als Gesangslehrer verkleidet, um Amintas Singstunde zu leiten. Farfallo setzt sich als Korrepetitor ans Clavecin und Maestro Henry überreicht der Sängerin eine Rolle mit

---

<sup>294</sup> Partsch: *Richard Strauss' Verhältnis zur Tradition – Anmerkungen zu seiner Zitatechnik*. S. 82.

<sup>295</sup> Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Werke*. In: Ders.: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Bd VIII/3. Berlin: de Gruyter Vlg 1972, S. 36.

<sup>296</sup> Partsch: *Dimensionen des Erinnerns*. S. 103.

<sup>297</sup> Ebenda, S. 109.

<sup>298</sup> Anm.: „Clavecin“ ist der im Französischen verwendete Ausdruck für „Clavicembalo“, der vollständigen, aus dem italienischen stammenden Bezeichnung für „Cembalo“. (John Henry van der Meer: *Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc*. Sp. 487.)

Noten, die er mit den Worten „Die Arie aus Monteverdis ‚L’incoronazione di Poppea‘“<sup>299</sup> kommentiert.

#### 4.11.2. Musikalische und textliche Vorlagen

Der Librettist Stefan Zweig scheint sich lange Zeit zu keinem Vorschlag durchgerungen zu haben, welcher Arientext an dieser Stelle der Oper passend wäre. Den Text des dritten Aufzugs übersandte er Strauss zunächst mit den Worten „Hier der dritte Akt, es fehlt nichts als die italienische Arie, deren Textworte ich erst suchen will.“<sup>300</sup> Ob Zweig später noch Vorschläge nachlieferte, ist nicht bekannt, in das Typoskript trug jedenfalls Richard Strauss die Titel und den Text der beiden Nummern von Monteverdi und Legrenzi handschriftlich ein. Ursprünglich scheint auch ein Duett aus der Oper *Il Giasone* von Francesco Cavalli (Venedig 1649) in der engeren Auswahl gewesen zu sein.<sup>301</sup> Norman Del Mar liefert in seinen Ausführungen über die *Schweigsame Frau* einen Hinweis, wie der Komponist auf die schließlich verwendeten musikalischen Vorlagen gestoßen sein könnte: In Hugo Riemanns *Musikgeschichte in Beispielen* von 1912 sind alle drei genannten Musikstücke als Klavierauszug enthalten, das Werk dürfte in Strauss’ Arbeitszimmer in Garmisch gestanden haben.<sup>302</sup> Auffällig ist jedenfalls, dass die Gesangsstücke von Monteverdi und Legrenzi nicht aus der Spielzeit der Oper, also der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stammen, sondern aus dem 17. Jahrhundert. Am ehesten passen sie vielleicht noch in die Lebenszeit des Autors von Zweigs Vorlage *Epicoene or The Silent Woman*, Ben Jonson, der sein Theaterstück 1609 verfasste. Aus Monteverdis *Poppea* von 1642/43 wählte Strauss also eine Arietta des Pagen Valletto aus der fünften Szene des zweiten Aktes, die Teil eines Liebesduetts mit Damigella ist und die von Partsch als „eine eher unscheinbare, der Buffa entstammende Szene“<sup>303</sup>, in der er seine Liebe zu Damigella erklärt, bezeichnet wird. Ein „Dramma per musica“ wie *L’incoronazione di Poppea* mischte ernste und komische Elemente und konnte so nicht eindeutig auf das Genre und die Art des vertonten Stoffes festgelegt werden.<sup>304</sup> Die

---

<sup>299</sup> Richard Strauss: *Die schweigsame Frau. Komische Oper in drei Aufzügen. Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig. Op. 80. Studien-Partitur.* Wien: Vlg. Dr. Richard Strauss 1996, S. 439f.

<sup>300</sup> Brief vom 17. Januar 1933 In: Richard Strauss und Stefan Zweig: *Briefwechsel.* Hg. v. Willi Schuh. S. Fischer Vlg 1957, S. 40.

<sup>301</sup> Christian Wolf: *Anklänge und Zitate in der Schweigsamen Frau.* In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009.* Hg. v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2009, S. 93.

<sup>302</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works.* Bd 3. S. 34.

<sup>303</sup> Partsch: *Artifizialität und Manipulation.* S. 203.

<sup>304</sup> Norbert Dubowy: *Dramma per musica.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc.* Sp. 1453f.

Gattung der Opera Buffa, auf die Partsch hier rekurriert, entwickelte sich aber eigentlich erst im frühen 18. Jahrhundert ausgehend von Neapel.<sup>305</sup> Die beiden Figuren Damigella und Valletto entstammen daher einer im „Dramma per musica“ üblichen komischen Nebenhandlung, die mit dem tragischen Hauptsujet der Handlung rund um die Vorgänge im römischen Kaiserhaus verbunden wurde.

Giovanni Legrenzis Oper *Eteocle e Polinice* von 1675 entstammt das Duett „Dolce Amor!“ Eteocles mit Argia. Bei näherer Betrachtung der beiden Originale wird jedoch klar, dass Strauss von letzterem nur den Text verwendete und die Musik von Monteverdis Arietta in stark veränderter, gleichsam parodistischer Form zitiert wird<sup>306</sup>. Diesen überaus freien Umgang Strauss' mit der Originalvorlage bezeichnet Wolf passend als „reinen gedanklichen Impuls“<sup>307</sup>, den sich der Komponist von den beiden älteren Opernkompositionen holte.

Im Zuge letzter Korrekturen des dritten Aufzugs im Frühjahr 1935 zog Strauss seinen Komponistenkollegen Hugo Rasch für die richtige Silbensetzung des italienischen Textes zu Rate und teilte dies auch seinem Librettisten Zweig mit, der die Frage der Silbenzusammenziehungen seinerseits mit einer Professorin aus Mailand besprochen hatte.<sup>308</sup>

#### 4.11.3. Musikalische Analyse und szenische Einbettung

In der dritten Szene des dritten Aufzugs beginnt Aminta nun mit ihrem Gesangsvortrag, eine zweitaktige, auffällig *staccato* gespielte Cembaloeinleitung, die von den Streichern sowie Fagotten, Oboen und einem Horn begleitet wird, setzt den Vortrag in eine eindeutige musikalische Sphäre der Vergangenheit. Aminta beginnt nun mit dem Text Giovanni Francesco Busenellos, den Monteverdi 1642/43 vertonte:

„Sento un certo non so che,  
che mi pizzica e diletta,  
dimmi tu che cosa egli è  
damigella amorosetta.

Ti farei, ti direi (2x)

Ma non so quel ch'io vorrei (2x)

Sesto teco il cor mi batte, batte, batte,

---

<sup>305</sup> Reinhard Wiesend: *Opera buffa*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd 7: *Muth – Que*. Sp. 653ff.

<sup>306</sup> Wolf: *Anklänge und Zitate in der Schweigsamen Frau*. S. 98f.

<sup>307</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>308</sup> Briefe vom 12. und 15. April 1935. In: Strauss u. Zweig: *Briefwechsel*. S. 106 u. 108.

se tu parti io sto malenso  
al tuo sen di vivo latte  
sempre aspiro e sempre penso.<sup>309</sup>

Die mit „Arie“ überschriebene Gesangsdarbietung Amintas steht in A-Dur, während das Original Monteverdis in c-Moll erklingt, außerdem wird die zweite Strophe bei Strauss zu einem Duett zwischen Henry und Aminta umfunktioniert. Das instrumentale Ritornell zwischen den beiden Strophen fällt bei Strauss weg, stattdessen gibt Henry an dieser Stelle seine Kommentare über die Gesangsleistung der vermeintlichen Schülerin ab.<sup>310</sup> Am offensichtlichsten sind jedoch die melodisch-harmonischen Änderungen, die Strauss bereits ab dem zweiten Takt vornimmt: „Veränderungen der bei Monteverdi auf einem Tonraum ablaufenden Gesangslinie und völlig frei ergänzte Koloraturen verschleiern den klar überschaubaren Periodenbau des Originals. Nur das aus Sekunden gebildete Kopfmotiv läßt die ursprüngliche musikalische Gestalt durchschimmern.“<sup>311</sup>

Am Ende des ersten Verses moduliert Strauss noch recht vorhersehbar auf die Dominante E-Dur, aber schon ab dem dritten Vers verdichten sich die Harmonien und die erste – zumindest für eine Oper des 17. Jahrhunderts ungewöhnliche – Koloratur wird gesungen, bis schließlich vor Ziffer 19 mit dem Ende des vierten Verses wieder auf E-Dur kadenziert wird. Die mit *poco più tranquillo* überschriebene Gestaltung des Schlussverses „Ti farei“ der ersten Strophe weist nun einen veränderten musikalischen Gestus auf, das Cembalo arpeggiert die Akkorde nun hauptsächlich im Gegensatz zu den relativ hart gesetzten *staccato*-Klängen zu Beginn, die Flöte begleitet die Gesangsstimme unisono, die übrigen Holzbläser wiederholen ebenfalls immer wieder kurze Motive der Sängerin, die Streicher setzen hingegen ganz aus und spielen erst bei der Wiederholung des Anfangsverses ab Ziffer 20 wieder mit. Bis zum Ende der Strophe und Henrys Einwüfen übernehmen die ersten Violinen nun die unisono-Begleitung der Singstimme.<sup>312</sup> Partsch sieht in der Behandlung der Gesangsstimme in Verbindung mit den Begleitinstrumenten im Orchester an dieser Stelle „in der herkömmlichen Rezeption als „Mozartismen“ verankerte Floskeln“<sup>313</sup>, die wiederum sehr gut in die Spielzeit der Oper, also die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, passen würden.

---

<sup>309</sup> Strauss: *Die schweigsame Frau. Op. 80.* S. 440-446.

<sup>310</sup> Partsch: *Artifizialität und Manipulation.* S. 204.

<sup>311</sup> Ebenda, S. 204.

<sup>312</sup> Strauss: *Die schweigsame Frau. Op. 80.* S. 441f.

<sup>313</sup> Partsch: *Artifizialität und Manipulation.* S. 208.

Henrys Einwürfe bekräftigen, wie schon vor Beginn der Arie, den diegetischen Charakter dieser Gesangsnummer. Er fordert Aminta zu noch intensiverem Vortrag auf und gleichzeitig kündigt er mit „Ich falle dann bei Duo ein“<sup>314</sup> an, dass Strauss aus der bei Monteverdi solistisch gesungenen zweiten Strophe ein Duett macht.

Bei Ziffer 21 setzt Aminta von Neuem in A-Dur an, allerdings beginnt sie gleich mit einem Melisma sowie weiteren Melodievariationen. In den Begleitinstrumenten (dem diegetischen Cembalo genauso wie den Orchesterinstrumenten) ist der Strophenneubeginn aber deutlich hörbar. Ab dem dritten Vers setzt Aminta allerdings zu ausladenden Koloraturen an, die deutlich an jene von Zerbinetta gemahnen. Bei Ziffer 22 fängt schließlich auch Henry zu singen an. Während Aminta ausladend verziert den Schlussvers „Ti farei“ vorträgt, wiederholt der Tenor die gesamte zweite Strophe, zunächst zur zuvor schon von Aminta vorgetragenen Melodie des Schlussverses zur ersten Strophe, dann mit leicht variiertes, aber immer noch größtenteils parallel zu Amintas üppigen Verzierungen geführter Melodielinie. Als schließlich zwei Takte vor Ziffer 23 auch Henry bei den Schlussworten „Ti direi, ti farei“ angekommen ist, steigert sich Amintas Gesang in einem einhalbtaktigen Sechzehntellauf bis hinauf zum *e*'''. Dieser Ausbruch an Sangesfreude veranlasst den verzweifelte Morosus, aus dem Nachbarzimmer hereinzustürzen und um Erbarmen zu flehen: „Habt Erbarmen, macht ein Ende! Oh, ich kann, ich kann nicht mehr! Auf den Knien laßt Euch bitten: eine Pause, eine Pause!“<sup>315</sup> Henry und Aminta lassen sich dadurch allerdings in keiner Weise beirren, sie wiederholen als Abschluss dieses Gesangsteils noch einmal leicht verändert die ersten beiden Verse der ersten Strophe, musikalisch gestaltet als ausladender Schlusspunkt über durchgehenden A-Dur-Dreiklangszusammenlegungen in der Begleitung, die Stimmen werden parallel in Terzen bzw. Sexten geführt. Gegen Ende hin schreibt Strauss ein *accelerando* in die Partitur, was den sängerischen Tumult und so auch Morosus' Leiden zusätzlich verstärkt.

Ohne Mitleid für den leidenden alten Onkel setzen Aminta und Henry nun mit dem zweiten Teil ihrer Gesangsvorführung, dem Duett von Legrenzi, fort, das diesmal nicht in der Figurenrede Henrys sondern in einer Fußnote Strauss' in der Partitur genau angegeben wird. Wie schon oben ausgeführt, hat Strauss' Bearbeitung von „Dolce Amor!“<sup>316</sup> musikalisch nichts mehr mit dem Original zu tun, sieht man vielleicht von der Taktart (3/4-Takt) ab.<sup>316</sup> Der Text wurde hingegen unverändert übernommen:

---

<sup>314</sup> Strauss. *Die schweigsame Frau*. Op. 80. S. 442.

<sup>315</sup> Ebenda, S. 445ff.

<sup>316</sup> Wolf. *Anklänge und Zitate in der Schweigsamen Frau*. S. 99f.

„Dolce Amor! Bendato alato.  
Deh consola il mio martir!  
E per far ch'io goda a pieno  
Rendi pace a questo seno  
Che ferito da te  
Sol da te spero il gioir.“<sup>317</sup>

Das Orchester und das Cembalo spielen einen Es-Dur-Akkord, somit ist eine neue Tonika etabliert und Aminta beginnt sogleich mit einer Koloratur, die von Henry daraufhin sequenziert wird. Der zweite Vers wird, passend zum Text, in die gleichnamige Molltonart transferiert. Aminta beginnt den dritten Vers wieder in Es-Dur, Henry wiederholt ihre Melodie fugenartig zwei Takte später, auch der vierte Vers wird in dieser Art und Weise im Duett gestaltet. Beim fünften Vers sind Tenor- und Sopranstimme schon enger zusammengerückt, Amintas Triolenmotive werden sofort von Henry nachgesungen bzw. umgekehrt. Die besonders lange Koloratur auf „sol“<sup>318</sup> wird zum Großteil parallel in Terzen gesungen, an dieser sängerisch besonders ausladend gestalteten Stelle schalten sich auch Morosus und seine Haushälterin mit Kommentaren ein. Auch der letzte italienische Vers wird mit den Bemerkungen des Onkels und der Haushälterin zu Ende gesungen, am Ende (Ziffer 26) – Strauss ist nach vielfältigen Modulationen wieder in der Ausgangstonart Es-Dur angekommen – wiederholt Aminta noch einmal ihre Anfangskoloratur zu „Dolce Amor!“. Die diegetische Cembalobegleitung während dieses zweiten Duetts ist zwar wie beim vorhergehenden Monteverdi-Teil ständig präsent, wird jedoch von den übrigen, im Orchestergraben begleitenden Instrumenten ziemlich in den Hintergrund gedrängt. Die Akkorde werden nicht mehr arpeggiert ausgespielt sondern nur mehr in Viertelnoten hingesetzt, während vor allem in den die Gesangsstimmen mitphrasierenden Bläsern und auch den Streichern deutlich mehr Bewegung stattfindet. Vielleicht schien Strauss die diegetische Begründung durch ein auf der Bühne sichtbares Begleitinstrument bereits als ausreichend beim Monteverdi-Zitat etabliert.

Nach Amintas Schlussfigur endet der diegetische Gesang, das Cembalo verstummt folgerichtig. Allerdings wird in der nun folgenden Figurenrede noch Bezug auf den Gesang Henrys und Amintas genommen. Der Korrepetitor Farfallo und „Maestro“ Henry loben die Schülerin mit italienischen Superlativen und fordern ein Da capo, Aminta stimmt gerne zu und mit „Kümmert euch nicht um diesen Narren!“<sup>319</sup> winkt sie Morosus' verzweifelten

---

<sup>317</sup> Strauss: *Die schweigsame Frau*. Op. 80. S. 447-451.

<sup>318</sup> Ebenda, S. 449.

<sup>319</sup> Ebenda, S. 453f.

Protest ab. Zu den auffordernden „Comincia!“-Rufen der beiden verkleideten Schauspieler, dem gequälten Flehen Morosus' und den empörten Ausrufen der Haushälterin gesellt sich am Ende noch das Krächzen des Papageis, den Aminta zuvor ins Haus hat schaffen lassen, das lärmende Chaos ist also perfekt und endet erst mit dem Auftritt des Barbiers in der vierten Szene<sup>320</sup>. Dieses musikalisch bunte Postludium zum eigentlichen diegetischen Teil ist von Strauss mit *più mosso* überschrieben und Del Mar hört zu Beginn dieses Nachspiels gar eine Ähnlichkeit zur Stilistik Henry Purcells heraus, wenn auch in für Strauss typischer harmonischer Elaboriertheit: „[...] such passages are clearly descended from Strauss's experiments in neo-classicism – as well as from his arrangements of Lully and Couperin in the *Bourgeois Gentilhomme* and the *Tanzsuite* respectively.“<sup>321</sup> Wenn das Cembalo auch nicht mehr mitspielt, wird in dieser nicht mehr diegetischen Passage Bezug auf die vorher gehörte Gesangsszene genommen – Purcells Schaffenszeit fällt etwa in jene Legrenzis. Das Gesangsquintett nach der Einlage Amintas und Henrys ist weiters auch wieder ein wichtiges Element der diegetischen Begründung und verhindert einen allzu abrupten Übergang zur darauffolgenden Szene mit Morosus' Barbier.

#### 4.11.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Eine inhaltliche Funktion der Gesangsszene Amintas und Henrys im dritten Aufzug ergibt sich aus der Handlung des ersten Aufzugs, in dessen Verlauf Morosus Henry ja enterbt, weil er mit einer Opernsängerin verheiratet und Mitglied einer Opernkompanie ist. Die Sphäre der Oper des 18. Jahrhunderts ist für den Erben eines angesehenen ehemaligen Kapitäns nicht anständig genug – es ist also nur folgerichtig, dass Henry und der Barbier in ihrem Plan, es Morosus heimzuzahlen, die Aufführung einer Opernszene vorsehen, um den äußerst lärmempfindlichen Onkel zu quälen.

Strauss und Zweig greifen hier außerdem auf eine aus beispielsweise Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* bekannte Gepflogenheit der Opera Buffa zurück, eine derartige komische (vorgetäuschte) Gesangsstunde in die Opernhandlung einzubauen.

Der italienische Text und die teilweise Übernahme von musikalischen Elementen Monteverdis schaffe laut Hottmann auch südländischen Lokalkolorit, der bewusst mit der musikalischen und textlichen Darstellung des Handlungsorts London kontrastiert wird –

---

<sup>320</sup> Strauss: *Die schweigsame Frau*. Op. 80. S. 456.

<sup>321</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 3. S. 35.

ein Sphäre, die bei Strauss wiederum vor allem durch die Zitate aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* charakterisiert wird.<sup>322</sup>

Inwieweit Richard Strauss mit dieser diegetischen Einlage auch eine Parodie der italienischen Oper intendiert hat, ist in der Fachliteratur relativ umstritten. Willi Schuh enthält sich in seinem Essay über die Opern von Strauss einer Wertung der „anachronistischen Adaption alter Musik“<sup>323</sup>, er verweist aber auf Ähnlichkeiten mit der musikalischen Lockerheit Zerbinettas. Nun bedeutet aber „Parodie“ aus musikwissenschaftlicher Sicht zunächst einmal nicht die „komische Veränderung geistiger Aussagen“, sondern im Gegenteil eine „ernste, [...] umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes“<sup>324</sup>. Bei der Schweigsamen Frau handelt es sich im speziellen Fall außerdem eher um eine Stilparodie.

Partsch sieht allerdings vor allem im ersten Teil, also der solistischen Gesangseinlage Amintas bis zur Vertonung des „Ti farei“, eine im komischen Sinne parodistische Haltung Strauss', der Komponist lasse unter anderem durch die starren Cembaloakkorde und die übertriebenen Koloraturen „ein Zerrbild der italienischen Bravour-Arie, ganz im Sinne der alten Buffa-Technik“ erstehen.<sup>325</sup> Reinhold Schlötterer streicht ebenfalls den komisch-parodistischen Gehalt der Gesangsszene heraus, wenn er sie als ironische Übertreibung charakterisiert. Er sieht allerdings weniger die Musik von Monteverdi und Legrenzi als Ziel dieser Ironie, sondern vielmehr die italienische Oper des 19. Jahrhunderts<sup>326</sup> und liefert als Beleg für ein gewisses Maß an Geringschätzung dieses musikalischen Stils ein Zitat aus einem Brief des Komponisten an seinen Vater: „[...] zur italienischen Musik werde ich mich wohl nie bekehren, es ist eben Schund. Auch der ‚Barbier von Sevilla‘ dürfte nur mehr in einer hervorragenden Aufführung genießbar sein.“<sup>327</sup>

Durchaus für eine komisch gemeinte Parodie sprechen die kommentierenden Einwürfe des Morosus, für ihn ist die Gesangsvorführung reinste Malträtierung seiner Ohren und er greift zu besonders drastischen Worten: „Nein, das kann kein Mensch ertragen, das ist ärger als die Hölle, das ist ärger als der Tod.“<sup>328</sup> Auch für einen an einem Ohrenleiden

---

<sup>322</sup> Katharina Hottmann: *Zwischen „Rossinifinale“ und Nervenkontrapunkte“*. *Beobachtungen zu Strauss' Gattungsästhetik am Modell der Schweigsamen Frau*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009*. S. 73.

<sup>323</sup> Willi Schuh: *Über Opern von Richard Strauss*. Zürich: Atlantis Vlg 1947 (= *Kritiken und Essays*. Bd 1), S. 71.

<sup>324</sup> Georg von Dadelsen: *Parodie und Kontrafaktur*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd 7: *Org – Que*. Sp. 1394.

<sup>325</sup> Partsch: *Richard Strauss' Verhältnis zur Tradition – Anmerkungen zu seiner Zitatechnik*. S. 83.

<sup>326</sup> Schlötterer: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*. S. 79.

<sup>327</sup> Brief vom 27. 4. 1886 an Franz Strauss. In: *Richard Strauss: Briefe an die Eltern. 1882-1906*. Hg. v. Willi Schuh. Zürich: Atlantis Vlg 1954, S. 94.

<sup>328</sup> Strauss: *Die schweigsame Frau*. Op. 80. S. 449.

erkrankten Menschen sind diese Worte ziemlich harsch, noch dazu, wo sie während der ausladenden und technisch äußerst anspruchsvollen Verzierungen von Henry und Aminta ausgesprochen werden.

Ähnlich wie Schuh ist sich Mathis nicht sicher, ob Strauss an dieser Stelle tatsächlich eine ironische Darstellung älterer Operntraditionen intendiert hat oder nicht doch die Erzeugung von italienischem Lokalkolorit den hauptsächlichen Antrieb für die Rückgriffe auf Monteverdi und Legrenzi darstellt.<sup>329</sup>

Es gibt aber auch Stimmen, die der Szene jeglichen ironisch-parodistischen Gehalt absprechen, so stellt sich etwa Werbeck gegen Partschs These einer Karikatur der verschiedenen italienischen Operntraditionen. Er sieht die (für ihn mit dramaturgischen Längen behaftete) Gesangsszene vielmehr als Reverenz nicht nur an die Opera Buffa, sondern die gesamte Gattung Oper. Als Argument hierfür wird angeführt, dass Strauss die Vorgänger Monteverdi und Legrenzi bzw. deren Werke „nicht anders behandelt als andere Muster der Tradition: Er macht sie sich von Anfang an zu Eigen und zwingt ihnen seinen eigenen Ton auf. Die ursprüngliche Persiflage-Funktion, die Seria-Zitate in einer Buffa hatten, geht dadurch verloren.“<sup>330</sup> Strauss' kompositorische Ausgestaltungen der Zitate zeigten demnach also seine wahre Absicht der Reverenzerweisung.

Einen sehr schlüssigen und all die Meinungen zusammenfassenden Ansatz bietet Hottmann, wenn sie die diegetische Gesangsszene in der *Schweigsamen Frau* mit dem Duett der italienischen Sänger aus *Capriccio* vergleicht. Beide stellen einen Rückgriff auf ältere italienische Operntraditionen dar, aber erstere werte diese Gattung im Gegensatz zur zweiten nicht ab, denn die echte und ernstgemeinte Virtuosität sowohl des Komponisten als auch der Sängerin und des Sängers stünden im Vordergrund. Allerdings:

„Dass deren [Anm.: der Sängerin] lange hohe Koloraturen aber im Rahmen der Handlung für Morosus ein enormes Quälpotenzial bedeuten, vermittelt sich auch dem Publikum unmittelbar. Insofern hat Strauss hierin vielleicht ein Stück seiner Ambivalenz gegenüber der barocken wie der italienischen Oper einkomponiert.“<sup>331</sup>

Es braucht also demnach den diegetischen Charakter der Gesangsvorführung und ihre Platzierung an dieser Stelle der Handlung, damit eine Interpretation als komisch-parodistische Einlage gerechtfertigt wird. Aminta und Henry sind sich von vornherein

---

<sup>329</sup> Alfred Mathis: *Stefan Zweig As Librettist and Richard Strauss-II*. In: *Music & Letters*. 25/4 (1944), S. 239.

<sup>330</sup> Walter Werbeck: „...in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig *neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa*“? *Anmerkungen zur Schweigsamen Frau von Stefan Zweig und Richard Strauss*. In: Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater*. S. 82.

<sup>331</sup> Hottmann: *Zwischen „Rossinifinale“ und „Nervenkontrapunkte“*. S. 75.

darüber im Klaren, dass ihr Singen für den alten Morosus erhebliche Qualen bedeutet – was nicht unbedingt eine Auszeichnung für ihre Vortragskunst ist. Dennoch kann man den beiden nicht vorwerfen, ihre Kunst mit mangelnder Ernsthaftigkeit zu betreiben. Als Charaktere sind sowohl Aminta als auch Henry in der Oper ausgesprochen positiv gezeichnet, was – wie später noch gezeigt wird – bei dem italienischen Sängerpaar in *Capriccio* eher nicht der Fall ist. Die Gesangsszene in der *Schweigsamen Frau* stellt also wohl eine gut dosierte Mischung Strauss’ und Zweigs zwischen Parodie und Reverenzerweisung dar.

Ein interessantes interpretatorisches Detail liefert schließlich Rebecca Grotjahn. Das chaotische Durcheinander von im Duett singenden Opernsängerin und -sänger, überforderter Haushälterin, verzweifeltem Morosus und krächzendem Papagei kann auch als eine Darstellung misslingender Kommunikation gedeutet werden: „Das Durcheinander kommt einzig dadurch zustande, dass die Personen einander nicht zuhören. [...] Weder inhaltlich noch im Hinblick auf musikalische Strukturen reagiert irgendjemand auf das, was die anderen von sich geben [...]“. <sup>332</sup> Der Höhepunkt in diesem Chaos ist der beinahe absurd anmutende Umstand, dass Henry und Aminta in dieser Situation italienische Opernduette vortragen.

## **4.12. *Friedenstag*: Das Lied des Piemontesers**

### 4.12.1. Szenischer Kontext

Zu Beginn der Oper erblickt man auf der Szene Soldaten in der Zitadelle der von Feinden belagerten Stadt. Ein Gespräch des Wachtmeisters mit dem Schützen wird unterbrochen von einem jungen Piemonteser, der sich in der Nacht an den Feinden vorbei in die Festung schleichen und als Bote eine Nachricht des Kaisers überbringen konnte. Er stimmt ein italienisches Lied an, wird dabei aber immer wieder von Kommentaren der anwesenden Soldaten unterbrochen.

### 4.12.2. Textliche Vorlage und Zeugnisse des Entstehungsprozesses

Richard Strauss’ Textdichter für diese Oper, Joseph Gregor, dürfte die Worte des Liedes während des Ersten Weltkrieges, als er als Soldat in Südtirol stationiert war, aufgeschnappt

---

<sup>332</sup> Rebecca Grotjahn: *Die Schweigsame Frau – Friedenstag – Daphne*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. S. 251.

haben.<sup>333</sup> Eine sehr ausführliche Darstellung der Genese dieses Liedtextes hat Giangiorgio Satragni vorgelegt: Tatsächlich findet sich die von Gregor aufgeschriebene Textvorlage in keiner der großen norditalienischen Volksliedsammlungen, ein ähnlicher Text liegt allerdings in einer Sammlung toskanischer Volkslieder vor: Der Originaltitel lautet hier – etwas abweichend von Gregors Version – „La rosa è il più bel fiore“<sup>334</sup>. Dieses Lied dürfte einen relativ hohen Bekanntheitsgrad entwickelt haben und in ganz Norditalien und schließlich auch im Piemont – wenn auch mit stark variierten Melodie – geläufig gewesen sein. Über den Ursprung des Liedes war Strauss’ Textdichter aber wahrscheinlich nicht informiert.<sup>335</sup> Die zweite und dritte Strophe Gregors entstammen allerdings nicht jener toskanischen Quelle, der Dichter dürfte sie entweder selbst transkribiert oder aber eigenständig hinzugedichtet haben, wobei Satragni letzteres für plausibler hält. Dabei scheint Gregor von einem Mitglied der von den italienischen Faschisten gegründeten „Reale Accademia d’Italia“ unterstützt worden sein, die genaue Identität des Mitverfassers der beiden Textstrophen kann aber nicht mehr ermittelt werden. Immerhin lässt sich der Zeitraum mit Herbst 1935 recht genau eingrenzen.<sup>336</sup>

Über den aufwendigen Arbeitsprozess an dieser Stelle der Oper äußert sich Joseph Gregor in seinen Memoiren schließlich folgendermaßen:

„Sehr bald trat in dieser Reihe auch der völlig unbeteiligte Italiener ans Licht, der den kaiserlichen Befehl gebracht hatte und die paar Verse singen sollte, die ich im Weltkrieg in Südtirol gehört habe, offenbar ein kindliches Volkslied, dessen seelische Differenz zu so heftigen kriegerischen Vorgängen wohl die denkbar größte ist. Strauß ersah sofort den möglichen musikalischen Kontrast zu den Liedern der Soldaten: ‚Der Italiener soll weitersingen‘, hieß es schon bei den ersten Aussprachen. So wurden denn, mit immer weiteren Ausprägungen jener Differenz, die weiteren Strophen ergänzt.“<sup>337</sup>

Stefan Zweig war – auch auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten – als Berater von Gregor am Entstehungsprozess des Librettos beteiligt, in einem Brief im Juli 1935 äußert er sich wohlwollend über die „musikalisch gemacht[e]“<sup>338</sup> diegetische Szene mit dem Piemonteser.

<sup>333</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 3. S. 64.

<sup>334</sup> Giangiorgio Satragni: *Das Lied des Piemontesers in der Oper Friedenstag. Entstehung, Wesen und Aufbau*. Übers. v. Monika Cole-Schindler. In: *Richard Strauss-Blätter*. 25 (2008), S.34f.

<sup>335</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>336</sup> Ebenda, S. 37-46.

<sup>337</sup> Gregor: *Richard Strauss. Meister der Oper*. S. 242.

<sup>338</sup> Brief von Stefan Zweig an Josephs Gregor vom 26.6.1935: Zitiert nach: Kenneth Birkin: *Friedenstag and Daphne. An Interpretive Study of the Literary and Dramatic Sources of Two Operas by Richard Strauss*. New York, London: Garland Publishing 1989 (= *Outstanding Dissertations in Music from British Universities*. Hg. v. John Caldwell. Oxford University), S. 155.

Richard Strauss hat dann schließlich zur textlichen Vorlage Gregors eine gänzlich neue Musik komponiert, eine Melodie, „deren prachtvolle „Italianità“ seine Affinität und Liebe zum Land Italien zeigt, wo er ja oft weilte“<sup>339</sup>. Die musikalische Vorlage des Volkslieds, das Joseph Gregor im Kopf hatte, floss dabei nicht in Strauss’ Kompositionsprozess mit ein.

#### 4.12.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Giangiorgio Satraggi beschreibt die Wirkung, die der Auftritt des Piemontesers auf die Zuhörer hat, mit folgenden Worten: „So gelangt also der junge Mann mitten in eine Reihe von entkräfteten Soldaten und in ein Tonbild von bleierner Schwere [...]. Er stimmt [...] ein Volkslied an, das durch seinen melodischen Verlauf die erdrückende Stimmung musikalisch auflockert.“<sup>340</sup> Tatsächlich ändert sich der musikalische Charakter mit dem Lied, das allein schon durch seinen italienischen Text hervorsteht, grundlegend.

„La rosa, la rosa che un bel fiore  
come la gioventù,  
nasce, fiorisce, more,  
e non ritorna più.

La piccola Pedretta  
cantava dolce assai...  
Poi se n’andò soletta  
e non tornò più mai.

Così dolce fanciulla  
cantando se non sta.  
A sera poi più nulla  
un bacio e se ne va.

O madre santissima, a casa, a casa!“<sup>341</sup>

Von Beginn der Oper an dominiert Düsternis das Geschehen, Strauss malt ein trostloses Bild der belagerten Stadt und der Ausgezehrtheit der Soldaten in der Zitadelle. Völlig konträr dazu setzt nun der Piemonteser nach drei Takten Überleitung des Orchesters, die durch aufsteigende *pianissimo*-Akkorde in den hohen Holzbläserlagen charakterisiert ist<sup>342</sup>,

---

<sup>339</sup> Brosche: *Musikalische Zitate und Anspielungen in den Werken von Richard Strauss*. S. 44.

<sup>340</sup> Satraggi: *Das Lied des Piemontesers in der Oper Friedenstag*. S. 32f.

<sup>341</sup> Richard Strauss: *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor. Op. 81*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*), S. 12-20.

<sup>342</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 607.

in breitem G-Dur ein. Die erste Strophe – vom Komponisten mit *Allegretto* überschrieben – bringt er noch ungestört von den kommentarischen Einwüfen der anderen Soldaten zu Ende. Strauss beginnt harmonisch auf der Tonika und führt den zweiten Vers über h-Moll und e-Moll auf die Dominante D-Dur und schließlich wieder zur Tonika zurück. Die Worte „nasce, fiorisce“ erklingen wieder in G-Dur bzw. der Dominante, bei „more“ allerdings setzt die zuvor durchgehende Orchesterbegleitung mit der charakteristischen aufsteigenden Sechzehntel-Figur aus, der Piemonteser singt den Vers gleichsam resignierend zu Ende und Strauss landet damit in der gleichnamigen Molltonart g-Moll. Noch in den letzten ausgehaltenen Ton der ersten Strophe platzt der Konstabel mit „Wer singt da?“<sup>343</sup> hinein. Es folgt nun ein längerer Abschnitt, in dem der Schütze erklärt, um wen es sich bei dem jungen Italiener handelt. Bei Ziffer 12 wiederholt der Piemonteser noch einmal die letzte Phrase „E non ritorna più.“, bevor wieder die Kommentare der Soldaten einsetzen. Der Konstabel übersetzt sogar die letzte Verszeile der ersten Strophe ins Deutsche und erzählt von einem Traum, auch der Musketier meldet sich zu Wort. Die Abfälligkeit der Soldaten dem jungen Italiener gegenüber wird nun augenscheinlich, als der Schütze despektierlich äußert, dieser habe „nie was vom Krieg gesehn“<sup>344</sup>. Scheinbar vollkommen unbeirrt davon hebt der Piemonteser allerdings mit der zweiten Strophe an, dieses Mal erklingt der Gesang in D-Dur. Die Melodie ist gegenüber der ersten Strophe leicht verändert, aber durchaus noch als dasselbe Lied erkennbar, auch die Begleitung durch die Streichinstrumente ähnelt jener der ersten Strophe. Der letzte Vers der zweiten Strophe weicht textlich nur geringfügig von der entsprechenden Stelle in der ersten Strophe ab, die melodische Ausgestaltung bei Strauss ist allerdings ident, nur löst sich die Harmonie in die gleichnamige Molltonart der neu etablierten Tonika D-Dur auf. Schon setzen nach einem Taktwechsel wieder die Kommentare der anderen Soldaten ein, dieses Mal legen sie sich allerdings über den Gesang des Piemontesers, der sogleich mit der dritten Strophe beginnt. Der Musketier – offenbar des Italienischen nicht mächtig – möchte wissen, wovon im Lied die Rede ist und wieder ist es der Konstabel, der übersetzt. Sogleich wird der gesungene Text auch wieder auf die eigene Situation bezogen: die Liebesthematik des Liedes sei nichts für die Soldaten, die schon seit Jahren keine Frauen mehr gesehen hätten.<sup>345</sup> Schließlich kommt die Sprache auf den Wein, der Musketier „rüttelt den Italiener“ und

---

<sup>343</sup> Strauss: *Friedenstag*. Op. 81. S. 12.

<sup>344</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>345</sup> Ebenda, S. 16.

warnt ihn mit den Worten: „Du, reiz uns nicht mit deinem Liedel! Wir haben Durst!“<sup>346</sup> Doch wieder scheint der Angesprochene völlig unbeeindruckt davon und er singt die dritte Strophe weiter. Auffällig ist, dass er kein einziges Mal auf die Anreden der anderen Soldaten reagiert, er kommt nur in seinem kurzen Gesang zu Wort und bleibt sonst vollkommen stumm und unbeteiligt am Geschehen, wodurch eine starke Außenseiterposition markiert wird. Musikalisch stechen die ersten beiden Verse der dritten Strophe hervor, die merkwürdig isoliert vom Rest des Liedes wirken, sowohl was die Harmonik, als auch die Melodieführung und die orchestrale Begleitung betrifft. Die letzten beiden Verse allerdings führen ab Ziffer 20 in die Ausgangstonart G-Dur und zur Melodie des Anfangs zurück. Der Gesang endet aber nicht auf der Tonika sondern bleibt auffällig unabgeschlossen, indem Strauss bei den sofort anschließenden Sätzen der Soldaten nach Gis-Dur moduliert. Dieser (harmonisch nicht realisierte) Strophenschluss wirkt wie eine Vorankündigung, dass der Piemonteser noch nicht zu Ende gesungen hat. Zuvor aber herrscht bereits Aufregung im Lager der Soldaten, die durch das Lied in Aufruhr geraten sind. Sie unterhalten sich über den für sie utopischen und unerreichbaren Frieden, der in der Heimat des jungen Italieners Realität ist. Dieser hebt schließlich noch ein weiteres Mal verzweifelt im 6/8-Takt in Es-Dur mit der Zeile „O madre santissima, a casa, a casa!“<sup>347</sup> an, Strauss komponiert hier „das unvermittelte Grauen“<sup>348</sup>, das den Sänger angesichts seiner Lage in der Zitadelle erfasst; diese Zeile hat allerdings nichts mehr mit den vorhergehenden Strophen des Liedes gemein.<sup>349</sup> Die Soldaten hören dem jungen Piemonteser allerdings längst nicht mehr zu: nach dem Konstabel und dem Musketier setzt nun auch der Chor ein und fragt den Italiener vorwurfsvoll über den Frieden in seiner Heimat aus. Wieder aber reagiert der Piemonteser nicht auf die Anreden, bevor er völlig von der Bildfläche verschwindet („Keiner beachtet mehr den Piemonteser“<sup>350</sup>), wiederholt er bei Ziffer 25 laut Nebentext in der Partitur „wimmernd“ die Phrase „E non ritorna più“ in g-Moll. Ein letztes Mal beziehen sich die Kommentare auf den unglücklichen Sänger: „Weiß nichts. Versteht uns nicht. Ein feiger Bursch.“<sup>351</sup>, so der Musketier über den Italiener. Nun wird auch klar, weshalb der junge Soldat aus dem Piemont den übrigen Soldaten keine Antwort gibt, er ist schlicht der deutschen Sprache nicht mächtig.

---

<sup>346</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>347</sup> Strauss: *Friedenstag. Op. 81.* S. 19f.

<sup>348</sup> Satragini: *Das Lied des Piemontesers in der Oper Friedenstag.* S. 51.

<sup>349</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>350</sup> Strauss: *Friedenstag. Op. 81.* S. 25.

<sup>351</sup> Ebenda, S. 25.

Mathias Lehman hat auf die Besonderheit der Taktvorzeichnung Strauss' in der Gesangsszene des Piemontesers hingewiesen: Während der Gesang im 6/8-Takt steht und damit einem Gondellied ähnelt<sup>352</sup>, erklingen die Einwürfe der Soldaten im 2/4-Takt, also einem Marschrhythmus; der Friede im Heimatland des Sängers wird damit der Kriegssituation, in der sich die übrigen Akteure in der Szene schon so lange befinden, gegenübergestellt. Konkret sieht Lehmann darin einen musikalischen Kampf zwischen dem jungen Italiener und dem Schützen:

„Dieser Kampf äußert sich darin, dass der Piemonteser als einzige Figur durchgängig im 6/8-Takt singt und der Schütze als einziger (fast) durchgängig im 2/4-Takt. Alle anderen Figuren (und auch die meisten Orchesterinstrumente) wechseln zwischen diesen beiden Takten, je nachdem, auf welcher Seite sie sich im Moment befinden.“<sup>353</sup>

Dazu passe auch die orchestrale Begleitung, lässt Strauss doch etwa die Flöten und Oboen im 6/8-Takt, das Schlagwerk und die Klarinetten hingegen im Marschrhythmus ertönen. Nach und nach wechseln der Großteil der Orchesterinstrumente sowie alle Singstimmen in das gerade Metrum, der Schütze habe nach und nach also alle von seiner Idee des Krieges überzeugt.<sup>354</sup>

Walter Werbeck sieht diesen Gegensatz zwischen der im 6/8-Takt transportierten Idee des Friedens und der Idylle und der Kriegsthematik im 2/4-Takt nicht so krass wie Lehmann, für ihn bleibt das ungerade Metrum der Canzone des Italieners trotz der Einwürfe der Soldaten immer deutlich präsent und gerät nie ernsthaft durch den Marschrhythmus in Bedrängnis: „Resultat ist, wenn man will, eine Art unendlicher 6/8-Melodie und ein Orchestersatz, in den die Partien der deutschen Soldaten eingebaut sind, ohne jemals dominant hervorzutreten.“<sup>355</sup>

Wenngleich man über die Dominanz des 2/4-Takts während des Gesangs des Piemontesers geteilter Meinung sein kann, so setzt sich dieses Metrum doch deutlich am Ende der Passage durch. Kaum ist bei Ziffer 25 die letzte wiederholte Phrase des Liedes verklungen, beginnt wieder im gesamten Orchester und in allen Singstimmen der Marschrhythmus<sup>356</sup>, womit Lehmanns These vom „Sieg“ des Schützen über den Piemonteser bzw. über dessen heraufbeschworenes Friedensidyll durchaus plausibel erscheint. Bezüglich des Charakters

---

<sup>352</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 607.

<sup>353</sup> Mathias Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. Hamburg: Bockel Vlg 2004 (= *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*. Schriftenreihe. Hg v. Hanns-Werner Heister u. Peter Petersen. Bd 11), S. 302.

<sup>354</sup> Ebenda, S. 304-307.

<sup>355</sup> Walter Werbeck: *Die Oper als Festspiel. Aspekte von Richard Strauss' Friedenstag*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009*. S. 114.

<sup>356</sup> Strauss: *Friedenstag. Op. 81*. S. 25.

des Schützen findet sich auch bei Hottmann, die weitgehend mit Lehmanns These übereinstimmt<sup>357</sup> eine interessante Beobachtung, seine Figur wurde nämlich von Joseph Gregor als eine der ersten im Entwurf umrissen. Dramaturgisch im Widerspruch zu seinen Äußerungen in der Gesangsszene und seiner musikalischen Ausgestaltung steht die Aussage Gregors, gerade jener Schütze sei der „Pazifist“ unter den übrigen Soldaten.<sup>358</sup> Jedoch bemerkt Hottmann dazu weiter:

„Doch Widersprüche in der Personencharakteristik des Librettos treten so häufig hervor, dass es kaum lohnt, ihnen detaillierter nachzugehen. [...] Darauf reagierte Strauss offenbar damit, dass er für jede Passage einen charakteristischen Ton zu finden trachtete und über die Einzelheiten des Textes hinwegkomponierte.“<sup>359</sup>

#### 4.12.4. Musikalischer Stil und musikalische Form

Dass sich Strauss in der musikalischen Ausgestaltung nicht der toskanischen Volksliedvorlage bedient, wurde oben bereits erwähnt. Satragni geht sogar so weit, den Gesang des Piemontesers als „am Rande der Antiphrase angesiedelt“<sup>360</sup> zu sehen, da der Komponist beispielsweise völlig auf im Volkslied typische Regelmäßigkeiten und Symmetrien verzichtet. „Strauss komponiert eine Melodie, die zwar offensichtlich wie ein Volkslied ins Ohr geht, aber eigentlich das Gegenteil eines Volksliedes ist.“<sup>361</sup> Die Strophenform des Liedes ist zwar eindeutig als solche erkennbar, die Trennung der drei Strophen ergibt sich aber vor allem durch die ständigen Unterbrechungen in den Kommentaren der anwesenden Soldaten. Diese Zäsuren erfüllen vor allem den Zweck der Kontrastierung der beiden Lebenswelten und haben somit eher eine inhaltlich-dramaturgische Funktion als eine musikalisch-formale. Die Melodie der ersten Strophe erscheint in der zweiten nur mehr in fragmentarischer Form, auch die komplexen harmonischen Wendungen deuten eindeutig darauf hin, „dass Strauss keineswegs ein authentisches Volkslied umschreibt.“<sup>362</sup> Den „spontanen Charakter“ eines Volksliedes kehrt er „geradezu in das Gegenteil um mit den gewagten melodisch-harmonischen Passagen, in denen er voll und ganz seinen modernen Kompositionsstil ausschöpft [...]. Das Lied des Piemontesers ist wirklich in erster Linie ein Strauss-Lied.“<sup>363</sup> Wenn Günter Brosche also einleitend von der „prachtvollen Italianità“, die der Komponist an dieser

---

<sup>357</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 607f.

<sup>358</sup> Gregor: *Richard Strauss. Meister der Oper*. S. 247.

<sup>359</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 608f.

<sup>360</sup> Satragni: *Das Lied des Piemontesers in der Oper* *Friedenstag*. S. 49.

<sup>361</sup> Ebenda, S. 49.

<sup>362</sup> Satragni: *Das Lied des Piemontesers in der Oper* *Friedenstag*. S. 49.

<sup>363</sup> Ebenda, S. 49f.

Stelle in seine Oper einfließen lässt, spricht, so kann dem eigentlich nur bedingt zugestimmt werden. Von einem italienischen oder gar piemontesischen Volkslied ist diese diegetische Gesangseinlage weit entfernt, obwohl selbst Satragni dem Lied von Strauss' mit der „teils sehr sonnige[n] Melodie“ „eine weitere Liebeserklärung an Italien“<sup>364</sup> zugesteht.

#### 4.12.5. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Als eine der wichtigsten Funktionen dieser diegetischen Einlage, die auch schon in der musikalischen Analyse angesprochen wurde, wäre wohl jene der Kontrastierung zu nennen: „Zivile[...] Glücksmomente[...]“<sup>365</sup>, die in der musikalischen Gestaltung und im Text ausgedrückt werden, stehen der dunklen Belagerungsatmosphäre in der Zitadelle gegenüber. „Durch den Kontrast treibt das Lied die Starre und Düsterteit der soldatischen Situation stärker hervor und drückt die Seelennot aus, die den noch nicht abgestumpften Piemonteser angesichts des kriegsverursachten Elends befällt.“<sup>366</sup> Einmal mehr ist es also eine diegetische Einlage, die eine auf der Bühne dargestellte Stimmung besonders intensiv auszudrücken vermag. Besonders die sehr realistisch nachgestellte Aufführungssituation des Liedes mit den zahlreichen Unterbrechungen auch während der Strophen und die sich direkt auf den Gesang beziehenden Einwürfe der Soldaten verstärken das Aufeinanderprallen von Krieg und Frieden, von Elend und Lebensfreude. Willi Schuh sieht in dieser kurzen Gesangsszene zu Beginn der Oper *Friedenstag* gar die auskomponierte „Unvereinbarkeit zweier Lebensstile“<sup>367</sup>, dem Gegensatzpaar Krieg und Frieden wird demnach auch ganz bewusst die Dichotomie des „südliche[n] Melos gegen [die] harte nordische Rhythmik und Deklamation“<sup>368</sup> hinzugefügt.

Strauss und Gregor kontrastieren diese beiden Ideen allerdings nicht bloß objektiv, sie zeigen mit dem Lied des Piemontesers den Zustand des Friedens als zumindest in dieser Situation uneinlösbare Utopie. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Musketier den Sänger am Ende der Szene als „feige[n] Bursch“<sup>369</sup> bezeichnet, obwohl sich dieser todesmutig durch die feindlichen Reihen in die belagerte Stadt gekämpft hat. Denn: „Diejenigen, die vom Krieg wissen, also die deutschen Soldaten, haben ein Friedensbild,

---

<sup>364</sup> Satragni: *Das Lied des Piemontesers in der Oper Friedenstag*. S. 52.

<sup>365</sup> Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. S. 607.

<sup>366</sup> Ebenda, S. 607.

<sup>367</sup> Schuh: *Über Opern von Richard Strauss*. S. 80.

<sup>368</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>369</sup> Strauss: *Friedenstag. Op. 81*. S. 25.

das einem pazifistischen Friedensbild diametral gegenübersteht.<sup>370</sup> Ehre und Treue gegenüber den Kameraden und dem Kommandanten stehen, wie im weiteren Verlauf der Handlung noch deutlich hervortritt, für sie über den vom Piemonteser besungenen Idealen der Liebe und des Glücks.<sup>371</sup> Dass Strauss und sein Textdichter mit dieser Intention genau der nationalsozialistischen Propaganda zu Beginn des Zweiten Weltkriegs entsprochen haben, ist hier sehr offensichtlich. Mathias Lehmann zeigt dies auch eindrücklich am Beispiel einer Ankündigung der NSDAP für den abendfüllenden Kinofilm *Das Schwert des Friedens* auf, der im Sommer 1938 – etwa zur gleichen Zeit wie die Oper *Friedenstag* – seine Premiere erlebte. Dort wird die deutsche Wehrmacht als „das Schwert des Friedens“ dargestellt, das den blutigen Klassenkampf in der Sowjetunion mit kriegerischen Mitteln beenden und so den „friedliche[n] innere[n] Aufbau in Deutschland“<sup>372</sup> auch dort gewährleisten soll. Nicht die Sehnsucht des Italieners nach Frieden und seiner Heimat führen schließlich am Ende der Oper zum – auch von den deutschen Soldaten erhofften – Ende des Krieges, sondern deren starres und beharrliches Aushalten in der Festung angesichts von Elend und Hunger in der belagerten Stadt – soweit die eindeutige Botschaft Strauss’ und Gregors in der Szene des Piemontesers.

Die Gesangsszene des jungen italienischen Boten und die Kommentare der Soldaten wirken stellenweise – ähnlich wie in der entsprechenden Szene in der *Schweigsamen Frau* – wie die schlichte Demonstration von nicht funktionierender Kommunikation. Der Piemonteser reagiert auf keine der Anreden der Männer, er bleibt in den Dialog und das ganze Geschehen seltsam unintegriert. Er versteht zwar, wie der Musketier bemerkt, vermutlich kein Deutsch, reagiert aber auch nicht, als er von diesem gerüttelt wird. Die Soldaten wiederum haben für die Worte des Piemontesers keinerlei Verständnis, beide Seiten reden also beständig aneinander vorbei.

#### **4.13. *Friedenstag*: Die Soldatenlieder „Der Hinz schwört auf die Bibel“ und „Zu Magdeburg in der Reiterschlacht“**

Zwei weitere Stellen in dieser Oper von Strauss stechen als diegetisch intendiert hervor, wenn sie auch nicht so klar als musikalische Darbietung innerhalb der Handlung erkennbar sind. Zum einen wäre das Lied „Der Hinz schwört auf die Bibel“ zu nennen, das direkt im

---

<sup>370</sup> Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. S. 309.

<sup>371</sup> Ebenda, S. 309.

<sup>372</sup> *Hamburger Nachrichten* vom 26.7.1938 [o.S.], zitiert nach: Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. S. 310.

Anschluss an die Szene mit dem Piemonteser ertönt<sup>373</sup>. Ausführende sind in diesem Fall der Chor der Soldaten mit einigen der Solisten; wer genau von ihnen mitsingt, ist nicht in der Partitur ausgeführt, der Konstabel und der Wachtmeister sind allerdings mit Sicherheit nicht beteiligt. Ihre Kommentare am Ende des kurzen Chorgesangs weisen diesen auch als diegetisch aus: „Nur Wiederhall von eurem dummen Singen!“<sup>374</sup>, tadelt der Konstabel den Gesang der Soldaten, auch der Wachtmeister mahnt die Männer der Wache, ihre Pflicht zu erfüllen anstatt zu singen<sup>375</sup>.

Der Text des Chorliedes besteht aus zwei Strophen mit kurzen Verszeilen, ein Kreuzreim auf „Gewehr“, „mehr“, „Ehr“ und „wär“ zieht sich durch die beiden Strophen hindurch.

„Der Hinz schwört auf die Bibel,  
der Kunz schwört aufs Gewehr,  
die haben sich verloren  
und finden sich nicht mehr.

Hat nur aufs Wort geschworen –  
wir aber auf die Ehr!  
So schlagen wir ihn nieder,  
als wens der Teufel wär!“<sup>376</sup>

Musikalisch handelt es sich um einen zweistimmigen Männerchor im 2/4-Takt, bei dem die Einsätze zunächst wie bei einem Kanon funktionieren: die tiefen Männerstimmen beginnen, einen Viertelschlag später setzen die hohen ebenfalls ein. Die Stimmen bleiben bis zur letzten Verszeile der ersten Strophe versetzt, diese ertönt dann allerdings gleichzeitig zweistimmig. Bei der zweiten Strophe setzen wiederum die Bässe – diesmal um einen ganzen Takt vorher – ein, die beiden letzten Verse dieses Abschnitts werden gleichzeitig gesungen. Das kurze Chorlied beginnt in d-Moll, die Modulationen führen in der ersten Strophe von der Dominante A-Dur, der parallelen Durtonart F über B-Dur, Es-Dur zum Schlussakkord in a-Moll. Das kurze orchestrale Zwischenspiel wird von Posaunen, Tuba, Hörnern und Pauken gespielt, der letzte Akkord dieser Überleitung führt auf die Ausgangstonart der zweiten Strophe, e-Moll, hin. Die Harmonie schreitet nun chromatisch aufsteigend nach F-Dur, fis-Moll und g-Moll fort, um beim letzten Vers wieder zur Grundtonart d-Moll, der auch die Generalvorzeichnung entspricht,

---

<sup>373</sup> Strauss: *Friedenstag*. Op. 81. S. 26-28.

<sup>374</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>375</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>376</sup> Ebenda, S. 26ff.

zurückzukehren. Die Hungerschreie der Volksmenge setzen dem diegetischen Gesang schließlich ein jähes Ende.

Eva-Maria Axt bezeichnet diesen kurzen Liedeinschub als „ein aus dem Sinnzusammenhang herausfallendes und dadurch isoliertes Gebilde“<sup>377</sup>, dessen orchestrale, „auf Durchkomposition beruhende“<sup>378</sup> Begleitung zudem unpassend erscheine. Ein Sinnzusammenhang zur vorhergehenden Szene ist aber doch eindeutig gegeben, das kurze Chorlied kann als Antwort auf den Gesang des Piemontesers gedeutet werden und wurde von Strauss vielleicht bewusst als schwerfälliges, kriegerisch anmutendes Gegenstück zum südländischen Gesang des Italieners gesetzt. „Der Hinz schwört auf die Bibel“ ist als diegetischer Einschub daher genauso passend oder unpassend wie das Lied des Piemontesers, dramaturgisch aber als musikalische Antwort auf dessen Lied durchaus sinnvoll. Die orchestrale Begleitung des Soldatenchors ähnelt jener der meisten diegetischen Einlagen in den Opern Strauss’, sie ertönt aus dem Orchestergraben und ist nicht als realistische diegetische Begleitung argumentierbar, einmal mehr spielt Strauss hier mit dem Prinzip des „audio dissolve“. Diese Technik verwischt den Übergang von nicht-diegetischer Figurenrede in der Oper zur diegetischen Passage und ermöglicht dem Komponisten alle Freiheiten, seine diegetischen Einlagen instrumental zu begleiten, in diesem speziellen Fall spielen neben den beinahe durchgehend begleitenden Streichern auch die Blasinstrumente – meist mit Holz- und Blechbläsern im Wechselspiel – eine tragende Rolle in der Liedbegleitung.

Rebecca Grotjahn hat darauf hingewiesen, dass Strauss in *Friedenstag* einige Mittel der Grand Opéra für die Vertonung des monumental-historischen Stoffes einsetzt. Dazu gehört neben den akustischen Signalen wie Glockengeläut, Kanonenschüsse und dem tableauartigen Aufbau der Szenen auch der Gebrauch von „couleur locale“, die unter anderem auch in diesem Soldatenlied zu finden ist. Strauss zitiert hier nämlich in der Hornstimme und im Fagott die Anfangstakte von Martin Luthers Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>379</sup> und schafft so eine eindeutige räumlich-kulturelle Zuordnung.<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Eva-Maria Axt: *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper „Friedenstag“ von Richard Strauss und Joseph Gregor*. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Rudolph Stephan. Bd 36), S. 45.

<sup>378</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>379</sup> Strauss: *Friedenstag*. Op. 81. S. 26.

<sup>380</sup> Grotjahn: *Die Schweigsame Frau – Friedenstag – Daphne*. S. 263.



Abb. 10: Anfangsmotiv von *Ein feste Burg ist unser Gott* in der dritten Hornstimme (Richard Strauss, *Friedenstag* Op. 81, zwei Takte nach Ziffer 26)



Abb. 11: Anfangsmotiv von *Ein feste Burg ist unser Gott* in den Fagotten (Richard Strauss, *Friedenstag*, Op. 81, vier Takte vor Ziffer 27)

Das einige Szenen später erklingende Lied des Kommandanten „Zu Magdeburg in der Reiterschlacht“<sup>381</sup> wird hingegen nicht von allen Interpreten als diegetisch wahrgenommen. Es schließt an eine längere Soloszene des Kommandanten der Zitadelle an, in der er den Soldaten sein Vorhaben eröffnet, sich lieber in die Luft sprengen zu wollen als die Stadt aufzugeben. Mit dem nun folgenden Lied will er die Soldaten an die Treue, die sie ihm während des ganzen Krieges gehalten haben, erinnern und sie ein letztes Mal darauf einschwören, indem er auf ein vergangenes Kriegereignis, die Schlacht zu Magdeburg, rekurriert. Dabei handelt es sich um einen Rückgriff Joseph Gregors auf ein tatsächliches historisches Ereignis während des Dreißigjährigen Krieges, die sogenannte Magdeburger Hochzeit, bei der 1631 kaiserliche Truppen die strategisch wichtige Stadt verwüsteten und eines der schlimmsten Massaker an der Zivilbevölkerung während dieses lange andauernden Konflikts verübten.<sup>382</sup> Gerichtet ist das Lied des Kommandanten, wie aus der Regieanweisung hervorgeht, an den Wachtmeister, es soll „wie ein Reiterlied“<sup>383</sup> gesungen werden:

„Zu Magdeburg in der Reiterschlacht,  
da glomm es von Schwertern und Helmen,  
da hat der Tod ins Aug gelacht  
so Herren wie armen Schelmen.

Zu Magdeburg in der Reiterschlacht,  
da gab es viel Stöhnen und Klagen!  
Da hat es ein alter Dragoner vollbracht,  
den Herrn auf dem Rücken [sic.] zu tragen!

Nun schreitet heute der Tag heran,  
die alte Schuld zu begleichen:  
und hast du drunten das Werk getan,

<sup>381</sup> Strauss: *Friedenstag*. Op. 81. S. 80ff.

<sup>382</sup> Günter Barudio: *Der Deutsche Krieg. 1618-1648*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Vlg 1985, S. 363-372.

<sup>383</sup> Strauss. *Friedenstag*. Op. 81. S. 80.

dann magst du schnell entweichen...

Zu Magdeburg in der Reiterschacht  
trug ich Euch, Herr, auf den Händen:  
da hab ichs begonnen und recht gemacht,  
so laßt michs mit Euch auch beenden!<sup>384</sup>

Der regelmäßige Paarreim sowie der gleichmäßige Aufbau der Strophen ließen zunächst eindeutig auf einen diegetischen Einwurf innerhalb des restlichen Operntextes schließen. Die vierte Strophe allerdings wird vom vorher adressierten Wachtmeister gesungen und dieser Umstand macht eine Aufführungssituation innerhalb der Oper unrealistisch. Denn während die ersten drei Strophen durchaus wie ein inhaltlich allgemein gehaltenes Soldatenlied funktionieren, enthält der letzte Textteil eine persönliche Anrede des Wachtmeisters an seinen Kommandanten und einen Rekurs auf ein ganz bestimmtes gemeinsames Kriegserlebnis. Trotz des durchgehaltenen Reimschemas und Metrums scheint der Textinhalt für ein diegetisches Soldatenlied also unpassend, hätte der Wachtmeister sonst doch ad hoc den Gesang und vor allem den Liedtext in dieser Situation ersinnen müssen. Wieder scheint Strauss hier bewusst mit dem Einlagecharakter des Reiterliedes zu spielen.

Musikalisch hebt sich das Lied deutlich vom vorhergehenden Gesang des Kommandanten ab, ganze sechs Takte vor dem eigentlichen Lied beginnt Strauss mit einer langsam abfallenden, von den Bassinstrumenten des Orchesters gespielten Linie, die schließlich drei Takte auf einem Ton liegen bleibt und somit eine deutliche Zäsur vor dem Liedbeginn darstellt. Der Rhythmus der Gesangslinie und der orchestralen Begleitung hebt das Reiterlied ebenso deutlich vom Rest ab, die Melodie des Kommandanten wird beinahe durchgehend von den Streichern mitrhythmisiert. Zusätzlich ertönt die kleine Trommel, die als Militärintstrument an die Situation der Schlacht erinnern soll. Das Lied beginnt in F-Dur und schreitet zunächst in einer IV-V-I-Akkordfolge fort. Am Ende der ersten Strophe wird nach b-Moll moduliert, die Überleitung bleibt in dieser Tonart, bevor die zweite Strophe in der neuen Tonika, der gleichnamigen Tonart f-Moll, einsetzt. In der dritten Strophe wechselt Strauss wieder zu F-Dur zurück, deren letzter Vers endet allerdings mit der Anweisung *diminuendo e calando* überraschend in E-Dur. Bei Ziffer 73 übernimmt schließlich der Wachtmeister *un poco più tranquillo*, harmonisch ist Strauss in As-Dur angelangt, nach mehreren chromatischen Harmoniewechseln endet das Lied mit einem Nachspiel, das allerdings bereits mit einer anderen Taktvorzeichnung versehen ist, in c-

---

Strauss. *Friedenstag*. Op. 81. S. 80ff.

Moll.<sup>385</sup> Auch das Ende des Liedes ist musikalisch deutlich hervorgehoben, nach vier Takten langsamer Überleitung im  $\frac{3}{4}$ -Takt setzt nun zwar wieder der Kommandant mit seinen Erinnerungen an die Kriegsgeschehnisse in Magdeburg ein, der zuvor durchgehende Rhythmus in der Orchesterbegleitung und der Gesangslinie ist allerdings verschwunden. Ob dieses Reiterlied nun tatsächlich als diegetisch zu verstehen ist, ist nicht ganz klar aufzulösen, auch wenn in der Literatur meist auf die deutliche Zäsur vor dem Beginn des Liedes hingewiesen wird. Norman Del Mar erwähnt in seiner Analyse aber beispielsweise mit keinem Wort, dass der Gesang des Kommandanten und seines Wachtmeisters in irgendeiner Weise als Einlage zu verstehen ist. Für ihn handelt es sich um ein Gespräch zwischen den beiden Figuren, das zwar durch seine rhythmische Ausgestaltung auffällt, dennoch aber normalen Operntext – in diesem Fall Figurenrede des Kommandanten und des Wachtmeisters – darstellt.<sup>386</sup> William Mann merkt seine Zweifel bezüglich des diegetischen Charakters des Reiterliedes an<sup>387</sup>, während Willi Schuh das Lied in Zusammenhang mit Strauss' Fähigkeit, den großen musikalischen Zusammenhang bei seinen Opernkompositionen nicht aus den Augen zu verlieren, als „geschlossene Kleininform[...]"<sup>388</sup> bezeichnet.

Deutlicher fällt Lehmanns Analyse des Reiterliedes aus, auch er verweist zunächst auf die klare musikalische Zäsur zum vorher Erklungenen und die gut erkennbare Liedform, in der

„das Idiom von Soldatenliedern aufgegriffen [wird]. Für den Verlauf der Handlung ist die Bedeutung dieser Lieder eindeutig, dienen sie doch durch ihren heiteren, forschenden und volkstümlichen Charakter dem moralischen Aufbau der resignierenden Soldaten.“<sup>389</sup>

Mathias Lehmann bezieht sich hier neben dem Lied des Kommandanten, das an den Wachtmeister gerichtet ist, auch auf den nach dem orchestralen Nachspiel bei Ziffer 74 beginnenden und an den Konstabel gerichteten Gesang, der in dieser Arbeit allerdings nicht als diegetisch klassifiziert ist, da hier die Hinweise darauf im Vergleich dürftiger ausfallen.<sup>390</sup> Die Interpretation des Liedes als ein die Moral der Soldaten stärkendes, vom Kommandanten eingesetztes Mittel macht den diegetischen Charakter von „Zu Magdeburg in der Reiterschlacht“ sehr plausibel: In die trostlose musikalische Atmosphäre der

---

<sup>385</sup> Strauss. *Friedenstag*. Op. 81. S. 83.

<sup>386</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 3. S. 70.

<sup>387</sup> Mann: *Die Opern von Richard Strauss*. S. 298.

<sup>388</sup> Schuh: *Über Opern von Richard Strauss*. S. 83.

<sup>389</sup> Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. S. 263.

<sup>390</sup> Anm.: Allein der gereimte Text ließe möglicherweise auf ein diegetisches Lied schließen, von musikalischer Seite her deuten die häufigen Taktwechsel sowie die unruhige Orchesterbegleitung und die sprunghafte Gesangsmelodie aber auf „normale“ Figurenrede des Kommandanten hin.

Zitadelle hinein stimmt der Befehlshaber ein Lied an, um seine Soldaten aufzubauen und sie ein letztes Mal auf ihre Ehre und Treue einzuschwören. Der heroisch-kriegerische Stil, den Strauss für die Ausgestaltung des Liedtextes wählt, beschreibt in pathetischer Art und Weise die Kameradschaft zwischen dem Kommandanten und seinen Untergebenen<sup>391</sup>. Die Reaktionen der Soldaten nach dem Lied lassen darauf schließen, dass dieses „Überzeugungsmittel“ seine Wirkung getan hat: sie sind fasziniert von der Opferbereitschaft ihres Anführers und die meisten wollen ihm in den Tod folgen. „Anders als die Friedensvision des Piemontesers zu Beginn der Oper bleibt diese Vision [des Kommandanten] nicht wirkungslos.“<sup>392</sup>

#### **4.14. *Daphne*: Der Chor der Jünger des Dionysos**

##### 4.14.1. Szenischer Kontext

Daphne und Apollo befinden sich alleine auf der Bühne, der Gott gesteht ihr seine Liebe und Daphne reagiert ungläubig, sie fühlt sich von Apollo verraten und will ihre Keuschheit nicht aufgeben. Da ertönen – laut Partitur „unsichtbar von fern“<sup>393</sup> – zwei Halbchöre von links und rechts hinter der Bühne, am Fest des Dionysos singen die Hirten einen Hymnus zu Ehren des Weingottes.

##### 4.14.2. Musikalische Analyse

Der Text besteht aus einem langen Vers, der musikalisch in fünf kurze Abschnitte unterteilt ist:

„Gib, Dionysos,  
neu erstandener,  
gib uns Rausch,  
gib uns Liebe,  
Aphrodite!“<sup>394</sup>

Als diegetisch erkennbar wird der Gesang der Hirten durch einen Kommentar Apollos, der sein Liebeswerben um Daphne im Chorgesang bestätigt sieht: „Hörst du, Geliebte, was sie

---

<sup>391</sup> Birkin: *Friedenstag and Daphne*. S. 141.

<sup>392</sup> Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. S. 264.

<sup>393</sup> Richard Strauss: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Op. 82*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*), S. 172.

<sup>394</sup> Ebenda, S. 172ff.

singen?<sup>395</sup> Die beiden Chöre wiederholen unterdessen den ersten, dritten und vierten Vers, bevor wieder ein längeres Gespräch zwischen Apollo und Daphne anschließt.

Strauss lässt die Chöre nur sehr leise und sanft aus dem Bühnenhintergrund ertönen und während des kurzen diegetischen Chorgesangs geht die Unterhaltung zwischen Daphne und Apollo weiter. Nur jener Teil, in dem zum ersten Mal die letzten drei Verse des Hymnus erklingen, ist gut vernehmbar, was Apollo schließlich ja auch zu seinem Kommentar über den Gesang befähigt.

Am Beginn der Stelle, an welcher der Chor einsetzt, ändert Strauss die Generalvorzeichnung auf E-Dur. Der höhere der beiden Männerchöre beginnt auch mit zwei Dreiklangszerlegungen auf der Tonika mit den ersten beiden Versen, dann übernimmt der zweite Chor und wiederholt das eben Gehörte, diesmal allerdings in der dominanten Tonart H-Dur. Bei Ziffer 143 – dem Beginn des zweiten Verses – wird nach A-Dur moduliert, nun beginnen die tiefen Männerstimmen, einen Takt später kommt der zweite Halbchor hinzu und harmonisch bewegt sich der Gesang wieder zurück zur Tonika. Beim Wort „Liebe“ wechselt Strauss wieder nach H-Dur, bis sich die letzte Silbe des letzten Verses in einen Dominantseptakkord auflöst und Apollo den Gesang kommentiert. Diese sehr einfache harmonische Abfolge wiederholt sich weitgehend auch bei den zwei weiteren Choreinsätzen bis Ziffer 145, diese werden nun aber jeweils von den tiefen und hohen Männerstimmen unisono gesungen<sup>396</sup>.

Im weiteren Verlauf der Oper kommt es nun zu einem stetigen Wechselspiel zwischen den Chören der Hirten am Fest zu Ehren des Dionysos und der in den Dialogen der Hauptcharaktere vorangetriebenen Handlung rund um Daphne.<sup>397</sup> Die Chöre bzw. das Fest finden jetzt allerdings auf offener Szene statt und sind nicht mehr nur hinter der Bühne zu vernehmen. Die ausschließlich unisono erklingenden Chöre sind nicht mehr diegetischen Charakters, es fehlen jegliche Hinweise dazu in der Figurenrede und in den Regieanweisungen der Partitur. Auch textlich muten die Chorpasagen nun eher wie Figurenrede der versammelten Schäfer an und weniger wie ein Hymnus zu Ehren Dionysos'. Eine Ausnahme bildet vielleicht jener Gesang, der ertönt, nachdem Daphne dem verkleideten Leukippos folgt. Hier singt der Hirtenchor wieder einen

---

<sup>395</sup> Strauss: *Daphne. Op. 82.* S. 174f.

<sup>396</sup> Ebenda, S. 175ff.

<sup>397</sup> Abert: *Richard Strauss. Die Opern.* S. 108.

hymnusähnlichen Anruf an die Götter und an Dionysos, der in transponierter Form gleich darauf wiederholt wird.<sup>398</sup>

#### 4.14.3. Dramaturgische Funktion und musikalischer Stil

Die Hauptfunktion des kurzen diegetischen Chors der Hirten besteht sicherlich im Erzeugen einer geheimnisvollen, festlichen Atmosphäre, in die Strauss die Feier des Dionysos-Ritus tauchen will. Wohl weil es naheliegend scheint, dass Feste zu Ehren eines Gottes in der Antike musikalisch umrahmt wurden, ertönt ein gebetsartig anmutender Gesang, der auf die bevorstehende Feier einstimmen soll. Die Ritus-Funktion wird auch besonders durch den reinen Männergesang der anwesenden Hirten hervorgehoben, der noch dazu meist unisono erklingt und so einem von christlichen Mönchen gesungenen Choral ähnelt. Es mutet aber eigentlich in Verbindung mit dem Dionysos-Kult eigenartig an, dass nicht auch Frauen die Gesänge vortragen, schließlich sind doch gerade die weiblichen Dienerinnen dieses griechischen Gottes in die Nachwelt eingegangen; man denke nur an die rasenden thebanischen Frauen, die Thema vieler bildlichen Darstellungen wurden, oder an die Geschichten über die Mänaden, also die weibliche Gefolgschaft des Dionysos.<sup>399</sup>

Ein Argument für die Diegese, das im Zuge der musikalischen Analyse noch nicht genannt wurde, ist die Einfachheit der musikalischen Form. Ein ritueller Chorgesang muss bis zu einem gewissen Grad gut einprägsam und damit leicht reproduzierbar sein, was bei dieser Chorstelle wohl der Fall ist, denn sowohl die harmonische Fortschreitung als auch der melodische Verlauf sind relativ simpel gehalten.

Ähnlich wie bei den ebenfalls hinter der Bühne gesungenen Requiemversen der Mönche zu Beginn des dritten Aufzugs in *Guntram* wird durch den Chor der Hirten in *Daphne* auch der Handlungsraum gestaltet. Ohne die Vorbereitungen für das Dionysosfest auf der Bühne gesehen zu haben, ist dem Publikum klar, dass die Feierlichkeiten begonnen haben und sich irgendwo in der Nähe von Apollo und Daphne abspielen.

#### 4.14.4. Zeugnisse des Entstehungsprozesses

Der gemeinsame Arbeitsprozess von Textdichter Joseph Gregor und Richard Strauss war bei *Daphne* eigentlich ein getrennter: Wie Gregor auch in seinen Memoiren angibt,

---

<sup>398</sup> Strauss: *Daphne. Op. 82. S. 216-220.*

<sup>399</sup> Friedrich Wilhelm Hamdorf: *Dionysos. Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes.* München: Vlg Georg D.W. Callwey 1986, S. 15.

arbeiteten beide Künstler getrennt voneinander am Text bzw. an der Musik, der Briefwechsel dokumentiert also den Entstehungsprozess der Oper und den Austausch der beiden darüber nahezu vollständig.<sup>400</sup> Über den Text und die Musik zu den Dionysos-Chören geht daraus jedoch nicht viel hervor. Der Librettist sieht allerdings in der Szene, in der der diegetische Chorgesang ertönt, einen „Scheitelpunkt des Dramas“<sup>401</sup>. Lag zuvor der Schwerpunkt der Handlung auf dem Dialogischen, so setzen ab diesem Punkt die größeren Ensembleszenen ein.<sup>402</sup> Demnach kommt dieser diegetischen Einlage wie der Arie des italienischen Sängers im *Rosenkavalier* eine dramaturgisch ordnende Funktion zu.

#### **4.15. *Capriccio*: Das Sonett**

##### 4.15.1. Szenischer Kontext

Das Sonett in *Capriccio* – erdacht vom Dichter Olivier und vertont vom Komponisten Flamand – zieht sich gleichsam wie ein Hauptthema durch die ganz Oper hindurch. Im Schloss der Gräfin Madeleine und ihres Bruders, des Grafen, konkurrieren diese beiden Künstler um die Gunst der Gräfin. Olivier hat eine Szene des Schauspiels, das zu Ehren des Geburtstags der Gastgeberin aufgeführt werden soll, gerade vollendet und der Graf und die Schauspielerin tragen nun spontan die Szene, an deren Ende das Sonett steht, vor. Das erste Mal ertönt das Gedicht also in gesprochener Form, vorgetragen vom Grafen.

##### 4.15.2. Wahl der Gedichtvorlage und textliche Analyse

Das Reimschema und die Aufteilung der Strophen entsprechen einem klassischen italienischen Sonett, die vierte Strophe wird in dieser ersten Vortragsszene allerdings weggelassen:

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

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

---

<sup>400</sup> Gregor: *Richard Strauss. Meister der Oper*. S. 247.

<sup>401</sup> Ebenda, S. 268.

<sup>402</sup> Ebenda, S. 268.

Und trüg' ich's fünfmalhunderttausend Jahre,  
Erhielte außer dir, du Wunderbare,  
Kein andres Wesen über mich Gewalt.<sup>403</sup>

Durch neue Adern müßt' mein Blut ich gießen.  
In meinen, voll von dir zum Überfließen.  
Fänd' neue Liebe weder Raum noch Halt.<sup>404</sup>

Da das Sonett auch in der Oper zunächst in gesprochener Form ertönt, lohnt sich eine genauere Betrachtung des Textes: auf zwei Quartette folgen zwei Terzette, das Reimschema entspricht dem Muster *abba abba ccd eed*. Die erste und letzte Zeile der beiden Quartette schließen jeweils mit einer männlichen Kadenz, die beiden mittleren mit einer weiblichen; dementsprechend handelt es sich abwechselnd um Zehnsilbler bzw. um die für das Sonett typischen Endecasillabi, bestehend aus elf Silben pro Verszeile. Die abschließenden Terzette weisen in den ersten zwei Zeilen ebenfalls einen Endecasillabo mit weiblicher Kadenz auf, die letzte Zeile ist wiederum ein Zehnsilbler. Metrisch gesprochen liegen in allen vier Strophen fünfhebige Jamben vor.

Richard Strauss und Clemens Krauss, die bei *Capriccio* gemeinsam für das Textbuch verantwortlich zeichnen, waren sehr lange auf der Suche nach einem passenden Gedicht, das in dieser Oper ja eine zentrale Stellung einnimmt. Clemens Krauss beschreibt den Entstehungsprozess der Oper rund um das Sonett folgendermaßen:

„Die innere Handlung des ‚Capriccio‘ ist die Verwandlung der Künste [...]. Diese Verbindung der Dichtung und der Musik, wie sie im Sonett zum Ausdruck kommt, schafft sozusagen eine neue, eine dritte Kunst. Das sollte zum dramatischen Kern des Stückes werden. [...] Die Wahl des Sonetts erschien mir sehr einfach. Ich wollte ein Gedicht aus der Zeit nehmen, das zum Inhalt eine Werbung hat. Aber die französische Literatur dieser Zeit enthält keine Liebesgedichte!“<sup>405</sup>

Auch im Briefwechsel zwischen Strauss und Krauss ist die Suche nach einem passenden Gedicht gut dokumentiert. Im Herbst 1939 wurde intensiv an einer ersten Fixierung des Inhalts und des Aufbaus der Oper gearbeitet, Krauss zog dabei den Dirigenten Hans Swarowsky bei der Suche nach einem geeigneten Text für das Gedicht zu Rate. Der Text sollte französischen Ursprungs sein und in etwa aus der Spielzeit, also der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stammen. Krauss' oben getätigte Aussage, wonach zu dieser Zeit in

---

<sup>403</sup> Richard Strauss: *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss. Op. 85. Studien-Partitur.* Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke.*), S. 57.

<sup>404</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>405</sup> Interview mit Clemens Krauss. In: Kurt Wilhem: *Fürs Wort brauche ich Hilfe. Die Geburt der Oper Capriccio von Richard Strauss und Clemens Krauss.* München: nymphenburger Vlg 1988, S. 113.

Frankreich keine Liebesgedichte geschrieben wurden, bezieht sich wahrscheinlich auf Swarowskys Untersuchungsergebnisse<sup>406</sup>, dieser sandte schließlich ein Sonett von Pierre de Ronsard aus dem 16. Jahrhundert an Krauss, das neben jenem auch Richard Strauss sofort begeisterte. Obwohl man Swarowsky noch um weitere französische Sonette aus dieser Zeit bat, entschieden sich die beiden Textdichter letztendlich für das erste Sonett. Swarowskys Übersetzung des französischen Originals von 1578 wurde schließlich auch unverändert in das Textbuch übernommen. Bereits vierzehn Tage nach dem Erhalt des Sonetts teilt Richard Strauss seinem Partner mit, das Sonett bereits in einer ersten Fassung vertont zu haben, worauf Krauss „freudig überrascht“<sup>407</sup> reagiert. Strauss lässt auch Swarowsky an seiner Komposition teilhaben, dieser zeigt sich gerührt und sendet weitere Gedichte an Krauss und Strauss.<sup>408</sup> Allerdings haben sich beide sehr bald darauf geeinigt, dass das Sonett Ronsards für ihre Zwecke ideal wäre. Dazu Krauss in einem Brief an den Komponisten:

„Die beiden [Anm.: von Swarowsky] eingesandten Gedichte finde ich lange nicht so gut, wie das schon komponierte Sonett. Dieses ist entschieden ein Schlager und scheint direkt für Ihr Stück schon im 16. Jahrhundert geschrieben worden zu sein.“<sup>409</sup>

#### 4.15.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Zunächst hört man das Sonett in voller Länge noch einmal in rezitierter Form, diesmal vorgetragen von Olivier, der sich damit direkt an die Gräfin wendet; noch während der Rezitation der beiden Terzette beginnt Flamand am Clavecin über den gesprochenen Text zu improvisieren.<sup>410</sup> In musikalischer Form ertönt das von Olivier erdachte Sonett dann zum ersten Mal, nachdem Flamand seine Komposition fertiggestellt hat und sie der Gräfin vorträgt – natürlich sehr zum Unwillen seines Rivalen Olivier. Einige Elemente der späteren Cembalobegleitung sind aber tatsächlich schon in der Szene zu hören, in der Flamand kurz über den von Olivier vorgetragenen Text improvisiert.<sup>411</sup>

Schließlich fordert die Gräfin mit „Wir hören.“<sup>412</sup> den Komponisten auf, sein spontan geschaffenes Werk vorzutragen und Flamand beginnt in *Allegro moderato* das vertonte Sonett zu singen, er begleitet sich dabei selbst am Cembalo, zusätzlich sind aus dem

---

<sup>406</sup> Brief vom 9.11. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 259.

<sup>407</sup> Briefe vom 23. und 24.11. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 274-280.

<sup>408</sup> Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 117f.

<sup>409</sup> Brief vom 18.12. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 286.

<sup>410</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 63.

<sup>411</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>412</sup> Ebenda, S. 79.

Orchestergraben Violinen, Bratschen und Celli zu hören.<sup>413</sup> So ungestört kann der Komponist das vertonte Gedicht einmal in voller Länge vortragen, ab Ziffer 79 mischen sich Kommentare der Gräfin und Oliviers hinzu, auch die Orchesterbegleitung wird wieder dominanter und vielstimmiger, Flamand wiederholt zunächst die beiden letzten Verszeilen der vierten Strophe, um dann zur letzten Zeile des ersten Terzetts zu springen und von dort weg das Sonett noch einmal zu Ende zu singen.<sup>414</sup> Die währenddessen zu hörenden Worte der Gräfin beziehen sich auf das Kernthema der Oper, wonach Musik und Worte sich gegenseitig bedingen und beeinflussen: „Musik weckt Gefühle, die drängen zum Worte. Im Wort lebt ein Sehnen nach Klang und Musik.“<sup>415</sup> Olivier hingegen ist über die Schöpfung seines Nebenbuhlers wenig glücklich, er beschwert sich darüber, dass die musikalischen Phrasen den ebenmäßigen Bau seiner Sätze zerstören und niemand mehr auf den Sinn des Textes achte. Gleichzeitig sieht er sich im Duell um die Gunst der Gräfin geschlagen, der Dichter selbst misst der Musik eine größere Macht als dem gesprochenen Wort bei.

Schon fünf Takte vor Beginn des Gesangsvortrags durch Flamand wechselt Strauss die Generalvorzeichnung von Es-Dur zu Fis-Dur. Die Vertonung des Sonetts beginnt harmonisch auch auf der Tonika, der zweite Vers schließt auf der Dominante, der dritte ähnelt in seiner harmonischen Ausgestaltung zunächst dem Eingangsvers, er führt aber am Ende auf die Subdominante H-Dur, beim letzten Vers des ersten Quartetts ist Strauss in Cis-Dur gelandet.

In einer neuen Tonart, A-Dur, beginnt die zweite Strophe, der erste Vers endet auf der parallelen Mollstufe und gleichzeitig der gleichnamigen Molltonart der ursprünglichen Tonika, also fis-Moll. Strauss hat die nun mehr und mehr schwelgerische Melodie der nächsten Verse harmonisch sehr vielfältig gestaltet, erst im letzten Vers wird Fis-Dur wieder scheinbar etabliert, der erwartete Tonika-Schluss bleibt allerdings aus, denn beim Wort „Tod“ springt die Harmonie überraschend nach d-Moll.

Der Beginn des ersten Terzetts führt wieder nach Fis-Dur zurück, über A-Dur und chromatische Modulationen nach Cis-Dur mit der Septim gelangt Strauss harmonisch zur Subdominante H-Dur am Ende dieser Strophe. Auch das abschließende vierte Terzett beginnt auf der Tonika, einige wenige Modulationen – hauptsächlich zur dominanten Tonart – machen diesen Teil des Sonetts zu einem harmonisch eher ruhigen Abschluss. Die

---

<sup>413</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 80ff.

<sup>414</sup> Ebenda, S. 82-86.

<sup>415</sup> Ebenda, S. 85f.

Gräfin übernimmt nun ab Ziffer 79 die Melodie des Anfangsthemas der Sonettvertonung, in der Orchesterbegleitung wird die Melodie des Sonetts weitergeführt und einmal zur Gänze wiederholt.<sup>416</sup> Flamand nimmt immer wieder einige Passagen seiner Vertonung bruchstückhaft auf, die Begründung dafür findet sich in der Regieanweisung, denn er „bleibt am Clavecin sitzen, seine Niederschrift überprüfend“<sup>417</sup>.

Die Begleitung des Sonetts wird vom Cembalo dominiert, das als diegetisches Instrument besonders im Orchestersatz auffällt. Strauss wechselt dabei zwischen reiner Akkordbegleitung und dem Mitphrasieren der Gesangsmelodie, Gleiches gilt übrigens für die Begleitung durch die vierstimmigen Streicher. Auffällig sind auch die regelmäßig wiederkehrenden Pausen in der Streicherbegleitung, die meist parallel zum Versbeginn verlaufen. Sobald Olivier und die Gräfin nach dem ersten Vortrag Flamands wieder einsetzen, begleitet das volle Orchester die Sänger und das Cembalo ist nur mehr in jenen Passagen zu hören, in denen Flamand Teile des Sonetts wiederholt. Die Melodie des vertonten Gedichts wird nun von einigen Instrumentengruppen übernommen, so etwa bei Ziffer 79 das Anfangsthema von den Oboen, Klarinetten und Fagotten sowie den Violinen und Bratschen. Ab Ziffer 81 verdoppeln die ersten Klarinetten, Hörner, Violinen und die tiefen Streicher die Gesangslinie Flamands, später sind es für kurze Zeit nur die Fagotte, Violinen und Bratschen, die seine Melodie übernehmen. Ein markanter Einschnitt bei Ziffer 82 bezeichnet dann das Ende des ersten Sonettvortrags, ein *Allegretto* im 2/4-Takt schließt an den getragenen Teil an, die Diskussion über die Leistung des Dichters und des Musikers bei diesem nun vollendeten Kunstwerk wird allerdings weitergeführt, bis der Direktor La Roche auftritt.<sup>418</sup>

Das Sonett eignet sich schon aufgrund seiner textlichen Disposition in ungleichmäßig langen Strophen nicht für eine Vertonung in Liedform, Strauss hat dennoch eine deutlich erkennbare regelmäßige Anlage gewählt, die dem Versmaß sehr entgegenkommt. Die fünfhebigen Jamben pro Verszeile fügen sich in einen jeweils fünftaktigen Melodiebogen ein. In einem Interview erinnert sich Clemens Krauss: „Diese Perioden zu betonen, daran lag Strauss sehr viel [...] Dadurch erzielte er das Improvisatorische dieser Komposition, die in der Oper ja ad hoc, sozusagen im Nebenzimmer geschrieben wird.“<sup>419</sup> Das ständige Neuansetzen des Sängers nach jeder Verszeile verleiht dem gesungenen Sonett trotz der kantablen Melodielinie einen klar erkennbaren deklamatorischen Charakter, ein

---

<sup>416</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 3. S. 206.

<sup>417</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 82.

<sup>418</sup> Ebenda, S. 86-89.

<sup>419</sup> Interview mit Clemens Krauss. In: Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 117.

komplizierter Periodenbau würde die ad hoc-Komposition Flamands unglaublich erscheinen lassen. Sehr viel variabler gestaltet Strauss allerdings die rhythmischen Akzente der Sonettvertonung, so sind beispielsweise nur zwei der insgesamt 14 jambischen Versanfänge auch tatsächlich mit einem Auftakt in der Musik realisiert, nämlich die Verszeilen sieben und zehn.<sup>420</sup> Auch wenn Strauss mit den fünftaktigen Perioden die einzelnen Verse genau in die Musik übernommen hat, gesteht er sich also in der musikalischen Ausformung der Mikrostruktur des Sonetttextes größere Freiheiten zu. Die Tonartwahl für das Sonett ist von Strauss sehr genau auf die Zeichnung der Charaktere abgestimmt. Ursprünglich sollte das Sonett in A-Dur erklingen, was für den Tenor eine Reihe an Spitzentönen zur Folge gehabt hätte. Strauss wollte bei der Gesangseinlage Flamands aber auf jegliche Effekthascherei verzichten, das Sonett sollte „in einer Stimmlage sein, die dem Darsteller einen nachdenklichen Ausdruck ermöglicht.“<sup>421</sup> Der Komponist entschied sich letztendlich für Fis-Dur, um diesen melancholischeren Tonfall zu erzielen.

Ein viertes Mal ertönt das Sonett am Ende der Oper, zum zweiten Mal in der von Flamand vertonten Version. Die Gräfin, die schlussendlich allein auf der Bühne zurückgeblieben ist und versucht, sich über ihre Gefühle für Olivier und Flamand klar zu werden, „nimmt die Niederschrift des Sonetts zur Hand, setzt sich an die Harfe und beginnt, sich selbst begleitend, das Sonett zu singen“<sup>422</sup>. Die Harfe als diegetisches Begleitinstrument wird unterstützt von den Streichern, diesmal spielen im Gegensatz zu Flamands Vortrag auch die Kontrabässe mit. Bei der markanten Modulation nach d-Moll bei „Leben oder Tod“, hier Ziffer 270, hält die Gräfin inne und die Orchesterbegleitung bleibt zweieinhalb Takte auf dem d-Moll-Akkord liegen. Während ihrer nun folgenden Reflexionen über die Schwierigkeit der Entscheidung, dem Wort oder der Musik in diesem Kunstwerk nun den Vorrang zu geben, setzt die Harfe aus. Dafür steigert sich passend zum emotionalen Gehalt ihrer Betrachtung über das Grundproblem der Oper die übrige Instrumentalbegleitung, nach den Holzbläsern setzen die Blechbläser und sogar die Pauken ein. Schließlich kadenziiert Strauss wieder nach Fis-Dur und die Gräfin fährt mit ihrem Vortrag des Sonetts fort. Mit dem Schlusston bei Ziffer 273 setzt ein kurzes aber bewegtes Orchesternachspiel

---

<sup>420</sup> Roland Tenschert u. H.C. Robbins Landon: *The Sonnet in Richard Strauss's Opera „Capriccio“: A Study in the Relation between the Metre and the Musical Phrase*. In: *Tempo*. 47 (1958), S. 8.

<sup>421</sup> Interview mit Clemens Krauss. In: Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 117.

<sup>422</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 342.

ein, statt ihren Liedvortrag ruhig zu beenden, steht die Gräfin auf „und geht leidenschaftlich bewegt auf die andere Seite der Bühne“<sup>423</sup>.

Dieses abschließende Singen des Sonetts in der dreizehnten und letzten Szene von *Capriccio* markiert nach Bryan Gilliam den Endpunkt der Reise dieses Gedichts durch die Handlung der Oper hindurch: Von dem ersten Rezitieren durch den Grafen hin zu Oliviers leidenschaftlichem, gesprochenen Vortrag vor der Gräfin über Flamands ebenso geartete Erstaufführung seiner Komposition bis hin zu jenem Gesang der Gräfin, der als abschließendes Statement in der Frage von Vorrang für Wort oder Musik gesehen werden kann.<sup>424</sup> Die letztgültige Antwort darauf liegt im Zusammenspiel der beiden Kunstformen, die im endgültigen Kunstwerk nicht mehr voneinander getrennt werden können, weshalb eine Entscheidung für die eine oder die andere Seite auch nicht (oder nur sehr schwer) möglich ist. Doch ganz am Ende, bevor der Vorhang fällt, verlässt die Gräfin die Melodie des Sonetts (in Des-Dur) summend die Bühne<sup>425</sup> – vielleicht doch ein kleiner Hinweis darauf, wie sich die Gräfin oder ihr musikalischer Schöpfer Strauss letzten Endes entscheiden werden.

#### 4.15.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Wie schon erwähnt besteht eine Hauptfunktion des diegetischen Sonetts wohl darin, die Kernfrage, um die sich in *Capriccio* alles dreht, abzubilden und möglicherweise sogar eine Antwort darauf zu finden. Die von der Gräfin auch in ihrem Schlussmonolog gegebene Antwort formuliert eigentlich die Frage um, es geht nicht darum, ob dem Wort *oder* der Musik der Vorrang zu leisten ist, vielmehr bringt erst die Verschmelzung von Wort *und* Musik das vollendete Kunstwerk zustande. Zu dieser Erkenntnis kommt Madeleine während des Singens des Sonetts<sup>426</sup>, welches dann als Veranschaulichung dieses Ergebnisses zu verstehen ist. Auch Clemens Krauss weist auf das Sonett als eigentlichen Kern des Dramas hin:

„Hier ist das Drama eingefangen in dem Augenblick, wo die zwei Künstler, der Musiker und der Dichter, jeder in seiner Kunst zum Werbenden wird. [...] Die zwei

---

<sup>423</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 348.

<sup>424</sup> Bryan Gilliam: *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press 1999 (= *Musical lives*), S. 165.

<sup>425</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 374f.

<sup>426</sup> Ebenda, S. 344ff.

Kunstgattungen erscheinen ineinander verschlungen zu einem Neuen, so als ob man die Frage stellen würde: ist das Veilchen nun von Goethe oder Mozart?<sup>427</sup>

Dennoch wird mit dem Summen der Sonettmelodie ganz am Schluss der Oper suggeriert, dass sich die Gräfin doch für die Seite der Musik entschieden hat. Das Fragezeichen, mit dem Strauss die Oper enden lässt, ist vielleicht doch kein so eindeutiges: Der Graf hat sich klar für das gesprochene Wort und Clairon entschieden, aus Symmetriegründen ergäbe sich also eine konträre Entscheidung seiner Schwester für die Musik und Flamand.<sup>428</sup> In jedem Fall aber bestätigt der Openschluss einmal mehr die wichtige dramaturgische Funktion, die das diegetische Sonett, das in so vielfältiger Form im Werk auftritt, inne hat. Das Gedicht fungiert daran anschließend auch als metatheatralischer Erklärungsversuch, wie eine neue Form des Musiktheaters funktionieren könnte. *Capriccio* als ein „Konversationsstück“ über Möglichkeiten und Chancen für das Theater und die Oper im Allgemeinen stellt verschiedene Theaterpraktiken und –ideale des 18. Jahrhunderts einander gegenüber. Der Theaterdirektor La Roche nimmt in dieser Diskussion eine konservativere Position ein als etwa Olivier und Flamand, die sich über die althergebrachte italienische Oper mokieren und für eine neue Form des Dramas bzw. der Oper plädieren – nicht von ungefähr wird in diesen Debatten auch der Opernreformer Christoph Willibald Gluck ins Gespräch gebracht. Das von Olivier verfasste und von Flamand mit Musik versehene Sonett kann als erstes – wenn auch unfreiwillig zustande gekommenes – gemeinsames Ergebnis der beiden Künstler auf dem Weg in Richtung eines neuen Gesamtkunstwerks Oper gesehen werden. Die Gräfin, für die der Dichter das Gedicht und der Komponist die Musik dazu geschrieben haben, wünscht sich schließlich auch von Flamand und Olivier eine Oper für ihr Geburtstagsfest<sup>429</sup> sie steht gleichsam Patin für eine neue Kunstform, die im Kleinen im Sonett bereits erprobt wurde.<sup>430</sup> Wenn man das Spätwerk *Capriccio* als Teil des musikalischen Vermächtnisses von Richard Strauss sehen möchte, wie dies zahlreiche Interpreten getan haben und noch immer tun, so spiegelt das Sonett im Kleinen wohl auch das Ideal des Komponisten einer zeitlos gültigen Form der Oper wider, die im ausgehenden 18. Jahrhundert genauso wie in der Mitte des 20. Jahrhunderts funktioniert.

---

<sup>427</sup> Angelika Niederberger (Hg.): *Richard Strauss, Capriccio*. Programmheft. Wiener Staatsoper, 7. Juni 2008, S. 80.

<sup>428</sup> Osborne: *The complete Operas of Richard Strauss*. S. 240.

<sup>429</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 252.

<sup>430</sup> Schöpflin: *Theater im Theater*. S. 655.

## 4.16. *Capriccio*: Das Duett der italienischen Sänger

### 4.16.1. Szenischer Kontext

Nach der Theaterprobe des Direktors La Roche mit dem Grafen und Clairon versammeln sich alle handelnden Personen, um Schokolade zu trinken. Der Theaterdirektor kündigt den Auftritt zweier italienischer Sänger und einer Tänzerin an.<sup>431</sup> Nach den Tanzvorführungen und den darauffolgenden Diskussionen der Anwesenden bittet die Gräfin um die Gesangsvorführung, da sich das Streitgespräch gerade um den vermeintlichen Niedergang des italienischen Belcanto dreht: „Bevor sein [Anm: der Belcanto] Leben erloschen, lieber La Roche, lassen Sie uns Ihre Sänger hören! Wir wollen uns immerhin von der Lebenskraft der italienischen Gesangskunst ein Bild machen.“<sup>432</sup> La Roche bittet daraufhin die Sängerin und den Sänger herein und kündigt „ein Duett einer italienischen Oper nach einem Text des Metastasio“<sup>433</sup> an.

### 4.16.2. Zeugnisse des Entstehungsprozesses und Vorlage

In einem Brief an Clemens Krauss verwirft Strauss kurzfristig den Plan, zwei italienische Sänger an dieser Stelle der Oper auftreten zu lassen, denn er „möchte bei dieser Gelegenheit nicht die italienische Musik heruntersetzen müssen“<sup>434</sup>. Clemens Krauss kann ihn aber bereits in seinem Antwortbrief davon überzeugen, diese ursprüngliche Idee beizubehalten, indem er argumentiert, dass eine Herabwürdigung des italienischen Operngesangs nicht notwendig sei:

„Im Gegenteil, das Stück, das die italienischen Sänger vortragen, muss ein ausgezeichnetes Musikstück sein, nur eben bei völliger Missachtung des Wortes, also eine herrliche Belcanto-Melodie, die vielleicht sogar in Widerspruch mit dem Wort stehen könnte.“<sup>435</sup>

In weiterer Folge des Briefwechsels wird klar, dass es vor allem Krauss um eine möglichst historisch genaue Abbildung der Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts ging, in einem ausführlichen Brief teilt er die von ihm zusammengetragenen musikhistorischen Details zur französischen Oper, der Opera Seria und der Opera Buffa auch dem Komponisten mit.<sup>436</sup> Zusätzlich dazu sollten zwei Ideen von Oper in *Capriccio* gegenübergestellt werden: zum einen die musikalisch leichter zugänglichen Opern, in denen vor allem der virtuose Gesang im Vordergrund steht und andererseits Musikdramen

<sup>431</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 130.

<sup>432</sup> Ebenda, S. 164f.

<sup>433</sup> Ebenda, S. 165f.

<sup>434</sup> Brief vom 14.11. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 260.

<sup>435</sup> Brief vom 18.11. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 263.

<sup>436</sup> Brief vom 22.11. 1939. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 269.

in Wagners Nachfolge, die in ihrer Konzeption als Gesamtkunstwerk ebenso virtuos gestaltet sind. Wenn das Sonett in *Capriccio* letzterer Idee zugeordnet werden kann, so wollten Strauss und Krauss das Duett der italienischen Sänger als Kontrapunkt gegenüberstellen.<sup>437</sup> Clemens Krauss findet schließlich den passenden Text in Pietro Metastasios Schlussduett des ersten Akts aus dem Libretto der Oper *Adriano in Siria*, die von Antonio Caldara vertont und 1732 in Wien uraufgeführt wurde. „Se non ti moro allato“ handelt vom Abschied zweier Liebender und Krauss dichtet selbst noch eine vierzeilige Strophe hinzu, die er an den Anfang stellt.<sup>438</sup> Mit dieser Lösung ist auch Strauss zufrieden, er bemerkt allerdings launig, dass der Duetttext schon seinem Zweck entsprechen würde, solange es ihm nur gelänge, „dazu eine Melodie zu finden, die absolut nicht zu den Worten paßt“<sup>439</sup>. Erst etwa neun Monate nach dem Verfassen dieser Zeilen finden sich in einem seiner Skizzenbücher erste musikalische Ausarbeitungen des Duetts der beiden Italiener.<sup>440</sup>

#### 4.16.3. Musikalische Analyse und szenischer Ablauf

Das italienische Duett ertönt in der Oper zunächst zweigeteilt, es wird unterbrochen von einem längeren Konversationsteil der zuhörenden Personen. Der erste Part besteht aus drei jeweils vierzeiligen Strophen, wobei sich die zweite und dritte Strophe, die im Duett gesungen werden, mit Ausnahme der Anfangs- und Schlussverse gleichen.

(Tenor:)

„Addio mia vita, addio,  
non piangere il mio fato;  
misero non son' io:  
sei fida, ed io lo so.

Se non ti moro allato,  
Idolo del cor mio,  
col tuo bel nome amato,  
fra' labbri io morirò.  
Mia vita, addio! Sei fida, ed io lo so!“

(Sängerin:)

Se a me t'invola il fato  
Idolo del cor mio,

<sup>437</sup> Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 171.

<sup>438</sup> Angelika Niederberger: *Das Duett der italienischen Sänger*. In: Dies. (Hg.): *Richard Strauss, Capriccio*. Programmheft. S. 82.

<sup>439</sup> Brief vom 26.1. 1940. In: Strauss u. Krauss: *Briefwechsel*. S. 304.

<sup>440</sup> Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 176.

col tuo bel nome amato,  
fra' labbri io morirò.  
Addio, luce degli occhi miei!<sup>441</sup>

Das Duett steht in As-Dur und der Tenor beginnt mit einem Auftakt auf dem Leitton g mit der ersten Strophe, also dem von Krauss hinzu gedichteten Text. Die Harmonik wechselt zunächst zwischen Tonika und Dominante hin und her, die Melodie ist anfangs noch – bis zum Beginn des dritten Verses – recht einfach gehalten. In der Orchesterbegleitung, hauptsächlich bestehend aus Streichern sowie Klarinetten, Fagotten und an manchen Stellen auch Oboen, weicht Strauss harmonisch allerdings bald vom anfänglichen Schema ab und wechselt sehr schnell aufeinanderfolgend in teilweise weit von As-Dur entfernte Tonarten. Die Begleitung lässt er so „schillern und leuchten“ und kommt abgesehen von der Melodielinie „weg vom italienischen Klischee“<sup>442</sup>. Die Wiederholung von „misero“ bringt dann auch in der Singstimme die erste ungewöhnliche Wendung, auf einen längeren chromatischen Lauf, den Strauss mit E-Dur, cis-Moll und schließlich der Dominante Es-Dur harmonisiert, folgen noch zwei weitere, diesmal auf- und absteigende Sechzehntelläufe zum Text des vierten Verses, der zweite Lauf wird um eine Terz gesteigert. Es beginnt nun der eigentliche Duettteil, der Tenor setzt zwei Achtelschläge vor der Sopranistin ein, es entwickelt sich ein Wechsel von kurzen Sechzehntelläufen und Achtelfiguren, die von der Sopran- in die Tenorstimme und wieder zurück wandern, jedoch nie völlig parallel ertönen. Nicht die Sängerin, sondern die Klarinette übernimmt zunächst den Part der Unisonobegleitung des Sängers, der Rest der Begleitung ist aber so transparent gestaltet, dass auch die Gesangslinie der Sopranistin gut zu hören ist. Strauss lässt die zweite und dritte Strophe auf der Tonika beginnen, wechselt in die parallele Tonart f-Moll und bleibt dann zum ersten Mal länger auf B-Dur stehen, bis wieder in die Dominante Es-Dur moduliert wird. Mit dem Beginn des dritten Verses der beiden Strophen wird die Harmonik wieder nach As-Dur zurückgeführt. Eine parallel geführte Zweistimmigkeit der beiden Gesangslinien ergibt sich nur für kurze Zeit beim jeweils vierten Vers der zweiten und dritten Strophe, „fra' labbri io morirò“, die Sopranstimme singt in Sexten zur Melodie von Tenor und Klarinette. Harmonisch leitet Strauss hier bereits die erste Schlusskadenz (I-V-I) ein, wobei die über Tonika den gesamten letzten gesungenen Vers fünf Takte lang ausgehalten wird. Der vorläufige Duettabschluss ist melodisch wieder mit den abwechselnd gesungenen Sechzehntelfiguren gestaltet, für die

---

<sup>441</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 166ff.

<sup>442</sup> Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 177.

letzten zwei Takte schreibt Strauss *calando* vor und so endet der Gesang auch sehr ruhig, mit einem *pianissimo* in der Orchesterbegleitung. Bei Ziffer 156 setzen die Kommentare der Zuhörenden ein, man mokiert sich über die im Vergleich zum traurigen Text viel zu heitere Musik.<sup>443</sup>

„Etwas lebhafter“<sup>444</sup> lässt Strauss die beiden Sänger weitersingen, diesmal ohne Soloteil des Tenors allerdings gleich im Duett:

(Tenor:)

„Quando fedel mi sei,  
che più bramar dovrò?  
Un tenere contento

eguale a quel ch'io sento,  
Numi, chi mai provò?  
Addio, mia vita, addio!  
Ah!

(Sängerin:)

„Quando il mio ben perdei,  
che più sperar potrò?  
Un barbaro tormento

eguale a quel ch'io sento,  
Numi (...)“<sup>445</sup>

Der Charakter des Gesangs ändert sich nun deutlich, der tänzerische 6/8-Takt wird durch die punktierten Achtelnoten in der Melodie und die Nachschlagbegleitung der Violinen und Bratschen besonders betont. Auch steht dieser Teil konträr zum ersten in der parallelen Molltonart f-Moll. Wiederum beginnt der Tenor, die Sängerin setzt erst einen Takt später ein, singt aber durchwegs rhythmisch sehr ähnliche Figuren. Ausgehend von f-Moll lässt Strauss wieder harmonisch viele Farben spielen und gelangt so auch in entfernte Kreuztonarten, bis er schließlich ganz am Ende zur Dominante der Ausgangstonika As-Dur zurückkehrt. Beim Wort „sento“ haben die Sopran- und die Tenorstimme auch wieder zusammengefunden und sie singen zweistimmig in parallelen Sexten noch einmal die charakteristischen punktierten Achtelnoten, bevor als eine Art Da Capo erneut das Thema des ersten „Addio“-Duettteils einsetzt. Dieses Mal singt die Sängerin von Anfang an mit, die Klarinette verdoppelt ihre Gesangslinie. Die Orchesterbegleitung ist jener des ersten

---

<sup>443</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 168f.

<sup>444</sup> Ebenda, S. 169.

<sup>445</sup> Ebenda, S. 169-172.

Duetts ähnlich, allerdings phrasiert nun auch das Bassethorn die Melodie der Sängerin und des Sängers mit. Tenor- und Sopranstimme werden weitgehend parallel in Sexten geführt. Ein kurzes Sechzehntelmotiv, das schon im ersten Teil sowie im zuvor ertönten Zwischenteil immer wieder auftaucht, wird zum Charakteristikum dieses Schlussteils. Auch das zuvor erwähnte punktierte Sechzehntelmotiv wird von Strauss verwendet. Harmonisch ist dieser Teil von As-Dur ausgehend in seiner Vielfalt mit dem Beginn des Duetts vergleichbar, die einfach gehaltenen Gesangsstimmen werden von Spannung erzeugenden Akkorden in den Streichern begleitet. Die Tonika wird zu Beginn des letzten „Addio“-Teils wieder angesteuert, in dem hauptsächlich zwischen As-Dur und der Dominante Es-Dur gewechselt wird. Der Duettschluss ist wieder auffallend ruhig gestaltet, schon sechs Takte vor dem Ende des Gesangs wird er mit einem *ritardando* auf dem letzten gesungenen „addio“, bei dem auch bereits von der Dominante in die Tonika kadenziert wird, eingeleitet. Die Sopranistin singt den Vers „Numi, chi mai provò?“, der Tenor wiederholt ihn und die Schlussilbe „Ah!“ führt in aufsteigenden Dreiklangszerlegungen zum *pianissimo* gesungenen Schlussakkord. Noch während der letzten Töne des italienischen Sängerpaars richtet der Graf schon seine nächsten Worte an Clairon. Die Zuhörer spenden der Sopranistin und dem Tenor freundlichen Beifall, die beiden werden eingeladen, noch etwas länger in ihrer Gesellschaft zu verweilen.<sup>446</sup> Es ist auffallend, dass bei dem italienischen Duett im Gegensatz zum Sonettvortrag jegliche Form von diegetisch begründeter instrumentaler Begleitung fehlt. Die Sänger tragen ihr Duett also für die Ohren der zuhörenden Personen a cappella vor, die Begleitmusik aus dem Orchestergraben ist für sie ja nicht hörbar. Die für die Gräfin, den Grafen und deren Gäste offenbar geläufigen Duettklänge werden für den im Zuschauerraum Zuhörenden von Strauss' harmonisch elaborierter Begleitung „überwürzt, er pfeffert voll Ironie die nur noch scheinbar vertraute Speise.“<sup>447</sup> Stilistisch hat dieses Duett wenig mit einem Opernduett des 18. Jahrhunderts, der Spielzeit von *Capriccio*, zu tun. Die Musik dieser Szene erinnert mit der reichen Palette an Harmonien an die Gesangsszene von Aminta und Henry in der *Schweigsamen Frau* und ahmt wohl am ehesten italienische Belcantomusik des 19. Jahrhunderts im Stil von Rossini, Bellini oder Donizetti nach.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 172.

<sup>447</sup> Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe*. S. 177.

<sup>448</sup> Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bd 3. S. 218.

Ein weiteres Mal ertönt während des Streitensembles im zweiten Teil des Oktetts der Gesang der Italienerin und des Italieners, die sich inzwischen am Rand der Szene an den von den Dienern gereichten Erfrischungen gütlich tun und über den ersehnten Gagenvorschuss diskutieren, den sie von Direktor La Roche noch zu erhalten hoffen. „Die Italienerin beginnt in weinseliger Stimmung die Melodie des Duetts zu singen“<sup>449</sup>, so die Regieanweisung in der Partitur, wenn die Sopranistin mit dem Beginn des ersten Duettteils mit leicht verändertem Text in As-Dur einsetzt. Der Dreierhythmus des Gesangs fügt sich dabei in den 4/4-Takt des Streitensembles ein. Nach zwei Versen hebt auch der Tenor – seine Partnerin parodierend – zu singen an, seinen beiden Versen wird von Strauss ein 3/2-Takt vorgeschrieben. Wirklich interessant an dieser Szene ist allerdings der genaue Text, den die beiden vortragen: Denn aus dem Duett über den Abschied zweier Liebender wird nun der Gesang zweier Künstler, die sich um ihren Gagenvorschuss sorgen:

„Addio mio dolce aconto,  
non piangere il nostro fato!  
A morire io son pronto,  
io poverò disgraziato!“<sup>450</sup>

Nach einer kurzen Pause setzen beide wieder mit ihrem Gesang ein, der von nun an gleichzeitig und unisono ertönt und als eigenständige Melodie unter das Streitensemble der sechs anderen Personen gelegt wird. Thematisch geht es weiterhin um das erhoffte Geld, das die beiden Sänger nun aber als verloren betrachten. Der Verlust der Liebe und der Abschied der Liebenden aus dem ersten Duett werden also auf eine viel profanere Ebene heruntergebrochen.

„Quando il nostro aconto perdiamo,  
che più sperare potrò?  
Quando senza danari noi siamo,  
che cosa mai far io dovrò?

Un triste malcontento,  
eguale quel ch'io sento,  
Numi, chi mai provò?

Addio mio aconto amato,  
invano abbiamo sperato!“<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 202.

<sup>450</sup> Ebenda, S. 202f.

<sup>451</sup> Ebenda, S. 209-218.

Mit einem viermaligen „Addio!“-Ruf begraben die Sopranistin und der Tenor endgültig ihre Hoffnungen auf den Gagenvorschuss von La Roche, das durchgehend in *forte* vorgetragene Oktett endet.<sup>452</sup> Die Sänger bleiben zwar noch einige Zeit auf der Bühne, sind aber nicht mehr mit einem diegetischen Gesang in die Handlung involviert, der Tenor führt seine Partnerin schließlich in den Theatersaal ab.<sup>453</sup> Als der Direktor die beiden schließlich zum Ausgang führt, um sie in der Kutsche mit nach Paris zu nehmen, kommt er endlich auf den versprochenen Vorschuss zu sprechen, den er ihnen für den nächsten Tag zusagt.<sup>454</sup> Die Hoffnungen scheinen also nicht umsonst gewesen zu sein.

#### 4.16.4. Dramaturgische und inhaltliche Funktion

Auch das italienische Duett wirkt – ähnlich wie die Sonettvertonung – wie ein Katalysator in der Diskussion über die Vormachtstellung von Wort oder Musik in der Oper. Wenn das Sonett als ein gelungenes Beispiel angesehen werden kann, wie sich Text und Musik zu einem neuen Kunstwerk verbinden können, so wird hier aus den Kommentaren der Zuhörenden klar, dass das vorgetragene Opernduett konträr dazu eingeschätzt wird. „Der Text scheint nicht sehr zur Musik zu passen.“, merkt die Gräfin an und Flammant meint sarkastisch, dass es immerhin eine Kunst sei, „auf eine heitere Melodie so großen Schmerz auszudrücken“<sup>455</sup>. Wie aus dem während des Entstehungsprozesses entstandenen Briefwechsel bekannt ist, war genau dies das erklärte Ziel von Richard Strauss<sup>456</sup>; die harmonisch komplexe Orchesterbegleitung, die mehr vom Gesang ablenkt als ihn zu unterstützen, und die unpassende Verteilung von textlich weniger relevanten Silben auf die Spitzentöne des Tenors drücken diese Intention des Komponisten konkret aus.<sup>456</sup> Strauss stand der italienischen Oper sicherlich kritisch gegenüber, doch hat er sich auch einige Male anerkennend über Komponisten wie Verdi und Puccini geäußert<sup>457</sup> und in einem Brief an Krauss ja erklärt, die italienische Opernmusik mit dem Duett nicht herabwürdigen zu wollen.<sup>434</sup> Dennoch darf das italienische Duett in *Capriccio* doch als ironisches Statement zur Tradition des italienischen Belcanto gesehen werden. Ähnlich wie bei der Arie des italienischen Sängers im *Rosenkavalier* oder dem Duett in *Die schweigsame Frau* sind das Ziel dieser Ironie aber nicht die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zeitgenössischen Opern, sondern vielmehr Werke des 19. Jahrhunderts, etwa Opernduette

---

<sup>452</sup> Strauss: *Capriccio*. Op. 85. S. 218.

<sup>453</sup> Ebenda, S. 251.

<sup>454</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>455</sup> Ebenda, S. 168f.

<sup>456</sup> Schlötterer: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*. S. 81f.

<sup>457</sup> Ebenda, S. 88.

von Donizetti oder Bellini. Mithilfe der Ironie transportiert Strauss ganz offensichtlich seine Kritikpunkte an dieser Tradition der Oper, die in der beschriebenen Szene zusätzlich der Gräfin und Flamand in den Mund gelegt werden.

Katharina Hottmann merkt allerdings an, dass die beiden italienischen Sänger nicht eine durch und durch karikierende Rolle spielen, auch wenn sie in der später folgenden Szene während des Oktetts auch noch „durch ihre Fixierung auf Torte und Honorar künstlerisch desavouiert“<sup>458</sup> werden. Der Theaterdirektor La Roche, der die beiden ja engagiert hat und sie fördert, fühlt sich weniger der Kunst selbst verpflichtet als dem Publikum. Er will Opern auf die Bühne bringen, die gefallen und der Unterhaltung dienen und die nicht nur einem hehren Kunstanspruch gehorchen. Einen solchen Theaterdirektor könnte man durchaus als eine Hommage Strauss’ an sich selbst sehen; so würden die von ihm protegierten Sänger in ein etwas anderes Licht rücken.<sup>459</sup> Nicht mehr und nicht weniger als zu unterhalten, das wird in dieser Szene auch von der Duetteinlage gefordert, die Gräfin, der Graf und ihre Gesellschaft wollen sich an Schokolade und musikalischen Genüssen delectieren und dabei die schon ziemlich verfahrenere Diskussion um das Streitthema Wort oder Ton für eine Weile einstellen.

Das nochmalige Aufgreifen der Duettmelodie im Streitensemble stellt bezüglich seiner inhaltlichen Funktion einen etwas eigentümlichen Fall dar, denn die beiden Sänger karikieren damit ja ihren eigenen Gesangsvortrag, der seinerseits schon eine ironische Abbildung eines bestimmten Opernstils ist. Ungewöhnlich für den Diegesecharakter dieses modifizierten zweiten Duetts ist jedenfalls der ad hoc-Charakter des Textes, dieser wird noch dazu von beiden Sängern gleichzeitig gesungen. Die Glaubwürdigkeit einer tatsächlichen diegetischen Aufführungssituation ist dadurch eingeschränkt. Da aber musikalisch eine so eindeutige – wenn auch variierte – Reprise des Duetts nach Metastasios Text vorliegt und auf Italienisch gesungen wird, kann man das zweite Duett durchaus als diegetisch werten.

---

<sup>458</sup> Hottmann: *Zwischen „Rossinifinale“ und „Nervenkontrapunkte“*. S. 75.

<sup>459</sup> Ebenda, S. 76.

## 5. Conclusio

Nach der eingehenden Analyse aller vokalen diegetischen Passagen in den Opern Strauss' lohnt sich – trotz ihrer Verschiedenheit – zunächst der Versuch einer Ordnungssystematik, die eine chronologische Anordnung wie in den einzelnen Kapiteln außer Acht lässt. Zum einen könnte man die Frage stellen, wie häufig Strauss und sein Textdichter bei den diegetischen Einlagen eine tatsächliche Aufführungssituation mit zuhörendem Publikum auf der Opernbühne darstellen. Mit Ausnahme vom Gesang der Mönche in *Guntram*, bei dem dies aufgrund der „offstage“-Situation nicht auszumachen ist, hört beim Großteil der dargebotenen Musik jemand den Vortragenden zu. Nur die Reprise von Ochs' Liebling im *Rosenkavalier* und das letzte Ertönen des Sonetts der Gräfin in *Capriccio* werden ohne Publikum auf der Bühne und sozusagen nur für die Ohren des jeweiligen Operncharakters selbst vorgetragen.

Weiters kann festgehalten werden, dass der Großteil dieser Einlagen (überwiegend) solistisch vorgetragen wird, dreizehn Einzelvorträge stehen acht im Duett oder in einem größeren Ensemble interpretierten diegetischen Passagen gegenüber. Mehrheitlich wählen Strauss und seine Textdichter – was wieder besonders von szenisch-dramaturgischer Seite erwähnenswert ist – eine auf der Bühne sichtbare Aufführungssituation, hinter der Bühne ertönt lediglich das Requiem der Mönche in *Guntram*, Teile des Kinderchores in *Feuersnot* und die Anrufungen an Dionysos in *Daphne*. Das Spiel mit „onstage“- und „offstage“-Musik findet sich jedoch auch in einigen instrumentalen diegetischen Passagen, die zwar nicht Gegenstand dieser Arbeit sind, aber in Strauss' Opern ebenso immer wieder eine Rolle spielen<sup>460</sup>.

Das Phänomen des „audio dissolve“ spielt in einigen diegetischen Passagen eine Rolle, viel öfter jedoch ist es nicht der Wechsel von diegetischer zu nicht-diegetischer Musik, der ins Auge springt, sondern Strauss' Behandlung der instrumentalen Begleitung der vokalen Musikeinlagen. Alle Passagen werden von in der Diegese nicht begründeten Orchesterinstrumenten begleitet, auch jene, in denen mit dem Cembalo oder der Harfe das im Textbuch genannte Instrument (mit-)korrepetiert. Die Art und Weise der musikalischen Begleitung und die Absicht, die dahinter steht, sind aber sehr unterschiedlich; während bei Harlekins Lied in *Ariadne auf Naxos* etwa eine eher unaufdringliche lautenartige

---

<sup>460</sup> Anm.: Man denke etwa an die Musiker im dritten Aufzug des *Rosenkavalier*, die das Liebling des Ochs spielen – der Baron geht in seinem Dialog mit Mariandel sogar auf die Hintergrundmusik ein.

Begleitung in den *pizzicato*-Streichern möglichst nachgeahmt wird, spielt bei Ochs' Walzerlied im *Rosenkavalier* beinahe das ganze Orchester mit.

Ein wesentlicher Beweggrund Strauss' und vieler anderer Opernkomponisten, auf diegetische Vokalpassagen in Opern zu setzen, ist sicherlich ein dramaturgischer Mehrwert, der sich bei einigen der Passagen ergibt. Das kontextuell verankerte Singen und Musizieren hilft der Beschreibung einer spezifischen Handlungssituation: Ein Liedvortrag einer Wiener Volkssängerin wird beim Handlungsort des Fiakerballs im zweiten Aufzug von *Arabella* vom Publikum wohl ebenso erwartet wie die Vorführung des Könnens eines Komponisten, wenn dieser wie in *Capriccio* zu den Hauptcharakteren einer Oper zählt oder eines Minnesängers, noch dazu wenn er wie in *Guntram* die titelgebende Hauptfigur darstellt. Andererseits kann der diegetische Vortrag auch einen gewissen Ruhepol in der Handlung schaffen, der Auftritt des italienischen Sängers im *Rosenkavalier* lässt das geschäftige Treiben während des Levers ebenso kurz stillstehen wie das Lied des Piemontesers in *Friedenstag*, das einen – wenn auch kurzzeitigen – Gegenpol zur düsteren Kriegsstimmung in der belagerten Festung schafft. Ein inhaltlich-dramaturgischer Aspekt, der durch die Diegese unterstützt werden kann, ist jener der „couleur locale“. Mandryka wird mit dem slawisch anmutenden Lied in *Arabella* als Bewohner eines von Wien weiter entfernten Teils der Monarchie charakterisiert, die Operntruppe, der Aminta und Henry in der *Schweigsamen Frau* angehören, bringt südliches Flair nach London, was selbstverständlich mit stilisierten Hörproben aus der italienischen Oper verstärkt wird. Neben solchen spezifischen dramaturgischen Effekten, die mit diegetischer Vokalmusik erreicht werden können, ist selbstverständlich auch der Unterhaltungswert zu nennen. Das oftmals sehr vielschichtige Szenarium, das Strauss mit seinen Textdichtern auf die Opernbühne zu bringen im Stande ist, wird durch solche Einlagen um eine weitere Facette bereichert. Auch von musikalischer Seite bietet sich für Strauss mit den diegetischen Abschnitten, die teilweise ja ältere Stile zitieren, die Möglichkeit der Abwechslung. Ein immer gleiches Schema, wie die vokale diegetische Musik bei Strauss in den sie umgebenden Notentext „eingepasst“ wird, sucht man freilich vergeblich. Zu vielfältig sind – wie ausführlich aufgezeigt wurde – die Handlungssituationen, die Figurenkonstellationen und die musikalische Ausgestaltung in Zusammenhang mit den diegetischen Passagen.

Am Ende dieses Resümees sei noch festgehalten, dass Richard Strauss' Opern mit ihren diegetischen Einlagen natürlich kein Unikum in der Geschichte der Gattung darstellen, in vielen Werken anderer Komponisten wird ebenso auf diese musikalische Technik

zurückgegriffen. Einige konkrete Beispiele von Wagner oder Mozart wurden in der Arbeit angeführt. Spannend wäre jedenfalls ein quantitativer Vergleich, ob auch bei anderen Opernkomponisten in den Großteil des musikdramatischen Schaffens diegetische Vokalmusik integriert wird.

In dieser Arbeit wurden alle instrumentalen diegetischen Einlagen in Strauss' Opern außer Acht gelassen. Für zukünftige Forschungen wäre es sicherlich interessant, auch diese genauer zu analysieren und sie mit den vokalen Passagen in Zusammenhang zu setzen.

## 6. Quellenverzeichnis

### 6.1. Primärquellen

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. v. Erich Trunz. Band VII: *Romane und Novellen*. Zweiter Band. 9., durchgesehene Aufl. München: C.H. Beck 1977, S. 9-610.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne‘ (Neue Bearbeitung)*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen*. Bd 5: *Operndichtungen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg 1979, S. 294.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Rudolf Hirsch u. Heinz-Otto Burger. Bd 23: *Operndichtungen I*. Hg. v. Dirk O. Hoffmann u. Willi Schuh. Frankfurt a. Main: S. Fischer Vlg 1986, S. 589-731.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Den Pessimisten*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch u.a. Bd 2: *Gedichte*. Hg. v. Andreas Thomasberger u. Eugene Weber. Frankfurt a. M.: S. Fischer Vlg 1988, S. 24.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Rudolf Hirsch, Mathias Mayer u.a. Bd 17: *Dramen 15*. Hg. v. Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a Main: S. Fischer Vlg 2006, S. 73-169.
- Molière: *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris, Wien: Bibliothèque Rhombus 1923.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *11. Sonate in A. KV 331 (300i)*. In: Ders.: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Hg. v. d. Intern. Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie IX: *Klaviermusik*. Werkgr. 25: *Klaviersonaten* Bd 2. vorgelegt v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. Kassel, Basel: Bärenreiter 1986 (= BA 4601), S 14-27.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Werke*. In: Ders.: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Bd VIII/3. Berlin: de Gruyter Vlg 1972.
- Strauß, Josef: *Dynamiden. Geheime Anziehungskräfte. Walzer op. 173*. Kritische Neuausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss Edition Wien 1994.
- Strauss, Richard: *Guntram in drei Aufzügen. Dichtung vom Komponisten. Op. 25*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).
- Strauss, Richard: *Feuersnot. Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst Wolzogen. Op. 50*. Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard*

*Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works).*

Strauss, Richard: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Op. 59.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal. Op. 60.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Op. 79.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Die schweigsame Frau. Komische Oper in drei Aufzügen. Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig. Op. 80.* Studien-Partitur. Wien: Vlg. Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor. Op. 81.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Op. 82.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss. Op. 85.* Studien-Partitur. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996 (= *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*).

Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern. 1882-1906.* Hg. v. Willi Schuh. Zürich: Atlantis Vlg 1954.

Strauss, Richard u. Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel.* Gesamtausgabe. Hg. v. Franz u. Alice Strauss. Bearb. v. Willi Schuh. Zürich: Atlantis Vlg 1954.

Strauss, Richard u. Stefan Zweig: *Briefwechsel.* Hg. v. Willi Schuh. S. Fischer Vlg 1957.

Strauss, Richard u. Clemens Krauss: *Briefwechsel.* Gesamtausgabe. Hg. v. Günter Brosche. Tutzing: Hans Schneider Vlg 1997 (= *Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation.* Hg. v. Günter Brosche. Bd 20.).

## 6.2. Sekundärliteratur

Abert, Anna Amalie: *Richard Strauss. Die Opern*. Velber: Friedrich Vlg 1972.

Altenburg, Detlef: *Bühnenmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.). Sp. 255-258.

Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994.

Axt, Eva-Maria: *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper „Friedenstag“ von Richard Strauss und Joseph Gregor*. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Rudolph Stephan. Bd 36).

Barudio, Günter: *Der Teutsche Krieg. 1618-1648*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Vlg 1985.

Birkin, Kenneth: *Friedenstag and Daphne. An Interpretive Study of the Literary and Dramatic Sources of Two Operas by Richard Strauss*. New York, London: Garland Publishing 1989 (= *Outstanding Dissertations in Music from British Universities*. Hg. v. John Caldwell. Oxford University).

Birkin, Kenneth: *Richard Strauss. Arabella*. Cambridge: Cambridge University Press 1989 (= Cambridge Opera Handbooks).

Brosche, Günter: *Musikalische Zitate und Anspielungen in den Werken von Richard Strauss*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2010*. Hg v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2010, S. 37-50.

Buhler, James, David Neumeyer und Rob Deemer: *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York, Oxford: Oxford University Press 2010.

Dadelsen, Georg von: *Parodie und Kontrafaktur*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 7: *Org – Que*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 1394-1398.

Daviau, Donald G. u. George J. Buelow: *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975 (= *University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures*. Bd 80).

Del Mar, Norman: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Bde 1-3. Korr. Ausg. London: Barrie and Jenkins 1978.

- Del Mar, Norman: *Synopsis and analysis*. In: Alan Jefferson: *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*. Cambridge, London u.a.: Cambridge University Press 1985 (= *Cambridge Opera Handbooks*), S. 21-78.
- Dubowy, Norbert: *Dramma per musica*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 1452-1479.
- Edelmann, Bernd: *Das Lever im I. Akt des Rosenkavalier. Szene und Musik*. In: Julia Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*. Berlin: Henschel Vlg 2005 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft*. Hg. v. Julia Liebscher, begr. v. Franz Trenner. Bd 19), S. 245-262.
- Edelmann, Bernd: *Strauss und Wagner*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 66-83.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Neuwied, Berlin: Luchterhand Vlg 1969 (= *Soziologische Texte*. Band 54).
- Forsyth, Karen: *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis and Meaning*. New York: Oxford University Press 1982 (= *Oxford modern languages and literature monographs*).
- Gilliam, Bryan: *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press 1999 (= *Musical lives*).
- Gilliam, Bryan: „*Ich bin ein anderer, als ich war!*“ *Ariadne auf Naxos – das Konzept der Verwandlung und die Ablehnung der griechischen Tragödie*. In: *Musik-Konzepte*. 129/130 (2005): *Richard Strauss. Der griechische Germane*. S. 69-80.
- Gilliam, Bryan: *The Strauss-Hofmannsthal operas*. In: Charles Youmans (Hg.): *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press 2010 (= *Cambridge Companions to music*), S. 119-135.
- Gilliam, Bryan: *Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten*. In: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 183-213.
- Gräwe, Karl Dietrich: *Sprache, Musik und Szene in „Ariadne auf Naxos“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. Diss. Ludwig-Maximilians-Univ. München: 1969.
- Gregor, Joseph: *Richard Strauss. Meister der Oper*. München: R. Piper & Co. 1939.

- Grotjahn, Rebecca: *Die Schweigsame Frau – Friedenstag – Daphne*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 242-275.
- Gruber, Gernot: *Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem*. In: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 121-135.
- Gruber, Gernot u. Rainer Franke: *Ariadne auf Naxos*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut f. Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring. Bd 6: *Werke. Spontini-Zumsteeg*. München, Zürich: Piper Vlg 1997, S. 103-107.
- Hamdorf, Friedrich Wilhelm: *Dionysos. Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*. München: Vlg Georg D.W. Callwey 1986.
- Härle, Gerhard: *Lyrik – Liebe – Leidenschaft. Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Hoppe, Manfred: *Das „Musikalische Gespräch“ in Der Bürger als Edelmann: Ein „richtiges Gedicht“ Hofmannsthals?* In: *Modern Philology*. 81/2 (1983), S. 159-167.
- Hottmann, Katharina: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*. Tutzing: Vlg Hans Schneider 2005 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*. Hg. v. Günter Brosche).
- Hottmann, Katharina: *Zwischen „Rossinifinale“ und Nervenkontrapunkte“*. *Beobachtungen zu Strauss' Gattungsästhetik am Modell der Schweigsamen Frau*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009*. Hg. v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2009. S. 69-83.
- Hottmann, Katharina: *Kulturgeschichte und Oper*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 96-111.
- Karlin, Fred u. Rayburn Wright: *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2. neu bearb. Aufl. New York, London: Routledge 2004.
- Kohler, Stephan: *Das Singspiel als dramatischer Formtypus: Goethe – Strauss – Hofmannsthal*. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*. Tübingen: Max Niemeyer Vlg 1984, S. 181-193.
- Konrad, Ulrich: *Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 214-241.

- Kuhlmann, Jürgen: *Requiem. Sinn der Liturgie. Hinweise für Sänger und Hörer der lateinischen Totenliturgie*. Nürnberg: Unitas Vlg 1993.
- Kunze, Stefan: *Mozart und die Tradition des Bühnenlieds. Zur Bestimmung eines musikdramatischen Genres*. In: Martin Just u. Reinhard Wiesend (Hg.): *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider Vlg 1989, S. 229-278.
- Kurth, Sabine: „Grundlegendes lässt sich kaum mehr ändern“. *Eine Studie zu zwei Autographen betreffend den Auftritt der „Fiakermilli“ in der Lyrischen Komödie „Arabella“ op. 79*. In: *Richard Strauss-Blätter*. 25 (1991), S. 63-105.
- Lamb, Andrew: *Waltz (i)* In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Onlineversion. In: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29881> (15.6.2014).
- Lehmann, Mathias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. Hamburg: Bockel Vlg 2004 (= *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*. Schriftenreihe. Hg v. Hanns-Werner Heister u. Peter Petersen. Bd 11).
- Leibnitz, Thomas: „... mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit ...“. *Wien als atmosphärischer und dramaturgischer Faktor in den Opern von Richard Strauss*. In: „Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“. *Richard Strauss und die Oper*. Hg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel u. Alexandra Steiner-Strauss. Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien. St. Pölten u.a.: Residenz Vlg 2014, S. 49-61.
- Mann, William: *Die Opern von Richard Strauss*. Ungek. Sonderausg. Übers. v. Willi Reich. München: C.H. Beck Vlg 1969.
- Mathis, Alfred: *Stefan Zweig As Librettist and Richard Strauss-II*. In: *Music & Letters*. 25/4 (1944), S. 226-245.
- Mauser, Siegfried: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss*. In: Ders. (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber Vlg 2002 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd 14), S. 47-64.
- Mende, Wolfgang: *Strauss' Feuersnot – Eine Wagnerdämmerung?* In: Michael Heinemann, Matthias Herrmann u. Stefan Weiss (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber: Laaber Vlg 2002, S. 117-134.
- Metz, Christian: *Quelques points de sémiologie du cinéma*. In: *La Linguistique*. 2 (1966), S. 53-69. In: Ders.: *Sémiologie des Films*. Übers. v. Renate Koch. München: Wilhelm Fink Vlg 1972, S. 130-150.
- Mücke, Panja: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*. Münster, New York u.a.: Waxmann 2011 (= *Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Kurt Weill-Studien*. Hg. v. Andreas Eichhorn, Nils Grosch u.a. Bd 7).

- Niederberger, Angelika (Hg.): *Richard Strauss, Capriccio*. Programmheft. Wiener Staatsoper, 7. Juni 2008.
- Niederberger, Angelika: *Das Duett der italienischen Sänger*. In: Dies. (Hg.): *Richard Strauss, Capriccio*. Programmheft. Wiener Staatsoper, 7. Juni 2008, S. 82.
- Osborne, Charles: *The complete Operas of Richard Strauss*. London: Michael O'Mara Books Ltd. 1988.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Artifizialität und Manipulation. Studien zur Genese und Konstitution der „Spieloper“ bei Richard Strauss unter besonderer Berücksichtigung der „Schweigsamen Frau“*. Diss. Univ. Wien: 1983.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Die missglückte Operette. Zur stilistischen Position des „Rosenkavalier“* In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 38 (1983), S. 389-394.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Dimensionen des Erinnerns. Musikalische Zitattechnik bei Richard Strauss*. In: *Musicologica Austriaca*. 5 (1985), S. 101-120.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Richard Strauss' Verhältnis zur Tradition – Anmerkungen zu seiner Zitattechnik*. In: *Richard Strauss. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption*. Internationales Gewandhaus-Symposium 1989. Kongressbericht. Frankfurt, Leipzig: C.F. Peters 1991, S. 82-84.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Vlg<sup>9</sup>1997 (= *Information und Synthese*. Bd 3. Hg v. Klaus W. Hempfer u. Wolfgang Weiß. UTB 580).
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut f. Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring. Bd 6: *Werke. Spontini-Zumsteeg*. München, Zürich: Piper Vlg 1997, S. 78-132.
- Rode-Breyman, Susanne: *Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 148-182.
- Ruf, Wolfgang u.a. (Hg.): *Bühnenmusik*. In: *Riemann Musik Lexikon*. 13. aktual. Neuaufl. Mainz: Schott Music 2012, S. 301ff.
- Satraggi, Giangiorgio: *Das Lied des Piemontesers in der Oper Friedenstag. Entstehung, Wesen und Aufbau*. Übers. v. Monika Cole-Schindler. In: *Richard Strauss-Blätter*. 25 (2008), S. 32-67.
- Schaarwächter, Jürgen: *Strauss und die Komponisten seiner Zeit*. In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 512-530.
- Schläder, Jürgen und Rainer Franke: *Der Rosenkavalier*. In: *Pipers Enzyklopädie des*

*Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett.* Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut f. Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring. Bd 6: *Werke. Spontini-Zumsteeg.* München, Zürich: Piper Vlg 1997, S. 95-102.

Schlötterer, Reinhold: *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhac in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss.* In: *Zbornik. Radova sa Znanstvenog skupa održanog u povodu 150. Obljetnice Rodenja Franje Ksavena Kuhača.* Hg. v. Jugoslavenska akademija Znanosti i umjetnosti. Zagreb: Razred za Muzičku Umjetnost 1984, S. 361-385.

Schlötterer, Reinhold: *Komödie als musikalische Struktur.* In: Ders.: (Hg.): *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss.* Wien: Vlg der Österr. Akad. d. Wissensch. 1985 (= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung.* Hg.v. Othmar Wessely. Heft 22), S. 9-60.

Schlötterer, Reinhold: *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss.* In: Bryan Gilliam (Hg.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work.* Durham, London: Duke University Press 1992, S. 77-91.

Schlötterer, Reinhold: *Strauss und seine Librettisten.* In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch.* Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 130-145.

Schöpflin, Karin: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel.* Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Vlg Peter Lang 1993.

Schuh, Willi: *Über Opern von Richard Strauss.* Zürich: Atlantis Vlg 1947 (= *Kritiken und Essays.* Bd 1).

Schuh, Willi: *Umgang mit Musik. Über Kompositionen, Libretti und Bilder.* Zürich: Atlantis Vlg 1970.

Schuh, Willi: *Richard Strauss und seine Libretti.* In: Ders.: *Straussiana aus Vier Jahrzehnten.* Tutzing: Hans Schneider Vlg 1981 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München.* Hg. v. Franz Trenner. Bd 5), S. 139-147.

Seedorf Thomas: *Strauss und Mozart.* In: Walter Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch.* Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter u. J.B. Metzler Vlg 2014, S. 84-95.

Tenschert, Roland u. H.C. Robbins Landon: *The Sonnet in Richard Strauss's Opera „Capriccio“: A Study in the Relation between the Metre and the Musical Phrase.* In: *Tempo.* 47 (1958), S. 7-11.

Van der Lek, Robbert: *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity Between the Two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957).* Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1991.

- Van der Meer, John Henry: *Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 2: *Böh – Enc*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 487-528.
- Varianten und Erläuterungen zu Der Bürger als Edelmann (1912)*. In: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Rudolf Hirsch, Mathias Mayer u.a. Bd 17: *Dramen 15*. Hg. v. Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a Main: S. Fischer Vlg 2006, S. 486-692.
- Weimar, Klaus: *Diegesis*. In: Ders., Harald Fricke u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. d. *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3., neu bearb. Aufl. Bd I: *A-G*. Berlin, New York: Walter de Gruyter Vlg 1997, S. 360-363.
- Werbeck, Walter: „...in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa“? *Anmerkungen zur Schweigsamen Frau von Stefan Zweig und Richard Strauss*. In: Julia Liebscher (Hg.): *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*. Berlin: Henschel Vlg 2005 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft*. Hg. v. Julia Liebscher, begr. v. Franz Trenner. Bd 19), S. 71-83.
- Werbeck, Walter: *Strauss, Richard (Georg)*: In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Personenteil. Bd 16: *Stra – Vil*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 55-115.
- Werbeck, Walter: *Die Oper als Festspiel. Aspekte von Richard Strauss' Freitag*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009*. Hg. v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2009, S. 103-120.
- Wiesend, Reinhard: *Opera buffa*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neu bearb. Ausg. Begr. v. Friedrich Blume. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd 7: *Muth – Que*. Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter u. Metzler Vlg 2006 (= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen.), Sp. 653-665.
- Wilhlem, Kurt: *Fürs Wort brauche ich Hilfe. Die Geburt der Oper Capriccio von Richard Strauss und Clemens Krauss*. München: nymphenburger Vlg 1988.
- Wolf, Christian: *Anklänge und Zitate in der Schweigsamen Frau*. In: *Anklänge und Zitate in der Schweigsamen Frau*. In: *Richard Strauss-Jahrbuch 2009*. Hg. v. d. Int. Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Tutzing: Hans Schneider Vlg 2009. S. 85-102.
- Zapf, Hubert: *Diegese*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Vlg J.B. Metzler 2013, S. 138.

Zimmerschied, Dieter: *Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im „Rosenkavalier“*. In: *Die Musikforschung*. 32/3 (1979), S. 291-297.

#### 6.2.1. Internetquellen

<http://nationalagentur.unesco.at/cgi-bin/unesco/element.pl?eid=30> (09.11.2014)

## ANHANG: Synopsen und Dramatis Personae der behandelten Opern<sup>461</sup>

### **Guntram op. 25. (Handlung in drei Aufzügen)**

Der alte Herzog	Bass
Freihild, seine Tochter	Sopran
Herzog Robert, ihr Gemahl	Bariton
Guntram, Sänger	Tenor
Friedhold, Sänger	Bass
Der Narr des Herzogs	Tenor

sowie Männer und Frauen des Volkes, vier Minnesänger, Vasallen und Pagen am Herzogshof, ein Bote, Mönche

Die Handlung spielt in Deutschland um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

#### 1. Aufzug:

Auf einer Waldlichtung hält Guntram, ein Minnesänger und Mitglied eines Geheimbundes, der für die Wahrung der Freiheit und Menschenliebe eintritt, Freihild davon ab, sich aus Verzweiflung über ihren verhassten Ehemann Robert in einem See zu ertränken. Der alte Herzog lädt ihn zum Dank auf sein Schloss ein, während zuvor unter der Führung Roberts ein Aufstand des unterdrückten Volkes blutig niedergeschlagen wurde.

#### 2. Aufzug:

Im Festsaal des Herzogsitzes tritt neben vier Minnesängern auch Guntram auf und trägt seinen Appell für Frieden und Versöhnung vor. Seine Warnung vor weiterem Krieg und Zerstörung wird unterbrochen von einem Boten, der ein neues Aufflackern des Volksaufstandes verkündet. Guntram stellt sich auf die Seite der Aufständischen und somit gegen Robert, dieser greift ihn an und wird von Guntram getötet. Der Sänger wird in den Kerker abgeführt und Freihild gesteht sich ihre Liebe zu ihm ein.

#### 3. Aufzug:

In der Nacht erscheint Freihild in Guntrams Verließ um ihn zu befreien, er aber will seine Schuld am Tod Roberts durch Entsagung büßen und fortan in Einsamkeit leben. Auch sein Bundesgenosse Friedhold kann ihn nicht umstimmen, Guntram sagt sich auch von den Gesetzen des Geheimbundes los. Freihild muss diese Entscheidung Guntrams tief enttäuscht zur Kenntnis nehmen.

---

### **Feuersnot op. 50 (Singgedicht in einem Akt)**

Schweiker von Gundelfingen, Burgvogt	tiefer Tenor
Ortolf Sentlinger, Bürgermeister	tiefer Bass
Diemut, seine Tochter	hoher Sopran

---

<sup>461</sup> Die Inhaltsangaben und die Auflistung der *Dramatis Personae* der verschiedenen Opern Strauss' wurden entnommen: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut f. Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring. Bd 6: *Werke. Spontini-Zumsteeg*. München, Zürich: Piper Vlg 1997, S. 78-132.

Elsbeth,  
Wigelis,  
Margret, Gespielinnen Diemuts  
Kunrad, der Ebner

Mezzosopran  
tiefer Alt  
hoher Sopran  
hoher Bariton

sowie verschiedene Handwerker Münchens und deren Frauen, Bürgerinnen und Bürger, Kinder und Knechte des Herzogs

Die Geschichte spielt in München am Sonnwendabend „zu fabelhafter Unzeit“.

In der Sendlinger Gasse ziehen die Kinder von Tür zu Tür und fordern von den Bewohnern der Stadt Holz für das Sonnwendfeuer. Vor Kunrads Haus müssen sie lange lärmern, bis er endlich hervortritt, die anwesenden Handwerker verbreiten Gerüchte über seine Person. Als Kunrad schließlich vor die Tür kommt, weist er die Kinder an, sogleich sein ganzes Haus niederzureißen und zu verbrennen. Voll Übermut küsst er Diemut, die ihn zwar ebenfalls anziehend findet, sich aber über den in aller Öffentlichkeit ausgeführten Liebesbeweis ärgert und Kunrad dafür büßen lassen will. Später am Abend zieht sie Kunrad nicht – wie dieser hofft – mit dem Förderkorb zu ihrem Balkon an der Hausmauer hinauf, sondern lässt ihn auf halber Höhe baumeln. Die herbeigerufenen Bürgerinnen und Bürger verspotten ihn und der zornige Kunrad lässt daraufhin alle Lichter in der Stadt ausgehen. Nur der Minne Gebot, also Diemuts Nachgeben und eine gemeinsame Nacht mit ihr, könne das Feuer wieder entfachen, lässt er die Stadtbewohner wissen. Die Bürgermeisterstochter zieht ihn daraufhin zu sich hinauf, die verschreckte Stadtbevölkerung beruhigt sich langsam und am Ende flammen alle Lichter der Stadt und das Sonnwendfeuer wieder auf.

---

### ***Der Rosenkavalier* op. 59 (Komödie für Musik in drei Aufzügen)**

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Sopran
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Bass
Octavian, genannt Quinquin	Mezzosopran
Herr von Faninal, reicher Neuadeliger	hoher Bariton
Sophie, seine Tochter	hoher Sopran
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna	hoher Sopran
Valzacchi, Intrigant	Tenor
Annina, seine Komplizin	Alt

sowie ein Polizeikommissar, Dienerschaft und Kellner, ein Notar, der Wirt, ein italienischer Sänger und sein Flötist, drei adelige Waisen, eine Modistin, ein Tierhändler, Kinder, Kutscher

Die Oper handelt in Wien zur Zeit Maria Theresias, nach 1740.

#### 1. Aufzug:

Nach einer gemeinsamen Liebesnacht erwachen die Marschallin und Octavian in ihrem Schlafgemach, das gemeinsame Frühstück wird durch den Besuch des Veters Baron Ochs gestört. Dieser will die Marschallin um den Vorschlag für einen passenden Kavalier bitten, der seiner zukünftigen Braut Sophie die traditionelle silberne Rose überbringt. Octavian – um seine Affäre mit der Marschallin nicht auffliegen zu lassen als Kammerzofe Mariandel verkleidet – erregt die Aufmerksamkeit des Schwerenöters Ochs. Während des Levers der Marschallin, bei dem unter anderem der italienische Sänger auftritt, kann Octavian sich

den Nachstellungen Ochs' entziehen, dessen Meinungsverschiedenheiten mit dem Notar bezüglich der Morgengabe Sophies nach der Hochzeitsnacht bereiten dem Lever ein abruptes Ende. Beim Gehen lässt Ochs die silberne Rose bei der Marschallin zurück, sie will ihren jugendlichen Liebhaber Octavian mit der Übergabe betrauen. Bevor er aufbricht, entwickelt sich allerdings zwischen den beiden noch ein Streitgespräch, die Marschallin prophezeit dem entrüsteten Octavian, dass er sie irgendwann wegen einer Jüngerin verlassen wird.

### 2. Aufzug:

Im Haus des neureichen Faninal findet die Überreichung der silbernen Rose statt, Sophie und Octavian verlieben sich auf Anhieb ineinander. Bei Ochs' Ankunft ist die zukünftige Braut schockiert über dessen Gehabe und während ihr Vater mit dem Baron den Ehevertrag aushandelt, gestehen sich Octavian und Sophie ihre gegenseitige Liebe. Annina und Valzacchi verraten das Paar allerdings an Ochs, in einem Duell verletzt der junge Rosenkavalier seinen Widersacher leicht. Während der allgemeinen Aufregung kann Octavian das Haus unbemerkt verlassen, zuvor allerdings schafft er es noch, eine Intrige gegen Ochs einzufädeln. Annina übergibt dem Baron einen fingierten Brief der Kammerzofe Mariandel, als die sich Octavian im ersten Aufzug verkleidet hat, in dem sie ihn zu einem Rendezvous in ein Vorstadtgasthaus lädt. Ochs ist voller Vorfreude auf dieses Stelldichein.

### 3. Aufzug:

In einem Extrazimmer des Gasthauses am Stadtrand bereitet Octavian mit Hilfe der beiden Intriganten die Maskerade vor. Ochs trifft schließlich ein und will den wieder als Mariandel Verkleideten beim Souper verführen. Der Spuk, den im Zimmer versteckte Komplizen aufführen sowie das Erscheinen einer angeblich verlassenen Witwe mit vier Kindern, die Forderungen an Ochs stellt, bringen den Baron zum Verzweifeln. Die herbeigerufene Polizei und die ebenfalls erscheinende Familie Faninal ertappen den Baron in einer äußerst kompromittierenden Situation, die Verlobung mit Sophie gilt als aufgelöst. Octavian entledigt sich seiner Frauenkleider und gibt sich dem verdutzten Baron Ochs zu erkennen. Schließlich tritt die von den Dienern des Barons zu Hilfe gerufene Feldmarschallin auf und heißt ihren Vetter, die Szene zu verlassen und auf Sophie zu verzichten. Außerdem gibt sie Octavian großmütig für Sophie frei, das junge Paar erklärt sich erneut seine Liebe.

---

## ***Ariadne auf Naxos op. 60 (Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel)***

Der Haushofmeister	Sprechrolle
Ein Musiklehrer	Bariton
Der Komponist	Sopran
Der Tenor/Bacchus	Tenor
Ein Offizier; ein Tanzmeister	Tenor
Ein Perückenmacher; ein Lakai	Bariton
Zerbinetta	hoher Sopran
Primadonna/Ariadne	Sopran
Harlekin	Bariton
Scaramuccio	Tenor
Truffaldin	Bass
Brighella	Tenor

Najade	hoher Sopran
Dryade	Alt
Echo	Sopran

Die Handlung des Vorspiels findet im Haus des reichsten Wiener Bürgers statt, die Oper vor einer Höhle auf der Insel Naxos.

#### Vorspiel:

Hinter der Haustheaterbühne eines neureichen Wiener Bürgers finden die Vorbereitungen zu einer Opernaufführung und einer Komödie statt. Der Haushofmeister verlangt nun, die beiden Stücke gleichzeitig aufzuführen, um den zeitgerechten Beginn des anschließenden Feuerwerkes nicht zu gefährden. Der Komponist ist verzweifelt, wird aber von der koketten Zerbinetta getröstet und die Aufführung beginnt.

#### Oper:

Die von Theseus verlassene Ariadne beklagt vor einer Höhle auf der Insel Naxos ihr Schicksal, die drei Nymphen kommentieren ihre Klage. Die Truppe der Komödianten rund um Zerbinetta kann die Unglückliche nicht aufheitern, Zerbinetta versteht die in ihrer Treue zu Theseus verharrende Ariadne nicht. Der Gott Bacchus landet auf der Insel und Ariadne meint in ihm zunächst den erlösenden Todesboten zu erkennen. Beide erklären sich dann aber ihre gegenseitige Liebe und Zerbinetta hat somit Recht behalten, dass schon bald ein „neuer Gott“ Ariadne aus ihrem Leiden erlösen würde.

### ***Arabella op. 79 (Lyrische Komödie in drei Aufzügen)***

Graf Waldner, Rittmeister a. D.	Bass
Adelaide, seine Frau	Mezzosopran
Arabella, deren ältere Tochter	Sopran
Zdenka, die jüngere Tochter	Sopran
Mandryka	Bariton
Matteo, Jägeroffizier	Tenor
Graf Elemer	Tenor
Graf Dominik	Bariton
Graf Lamoral	Bass
Die Fiakermilli	Koloratursopran

sowie eine Kartenaufschlägerin, Mandrykas Dienerschaft, Fiaker, Ballgäste, Kellner

*Arabella* spielt in Wien um das Jahr 1860.

#### 1. Aufzug:

In einem Stadthotel lässt sich Adelaide von einer Wahrsagerin die Zukunft voraussagen, diese sieht eine vorteilhafte Hochzeit der älteren Tochter Arabella mit den in der Oper tatsächlich folgenden Verkettungen voraus. Zdenka, die von ihrer hochverschuldeten Familie als „Zdenko“ ausgegeben wird, um nicht zwei Töchter teuer für die Wiener Gesellschaft ausstatten zu müssen, macht sich Sorgen, Matteo, in den sie insgeheim verliebt ist, nicht mehr wiederzusehen, wenn ihre Familie vor den Gläubigern aus Wien flüchten müsste. Sie drängt ihre Schwester Arabella einmal mehr dazu, Matteos Antrag

anzunehmen, da dann die finanziellen Sorgen gemildert würden. Arabella allerdings hat noch in keinem ihrer zahlreichen Verehrer den Richtigen gefunden, gewährt aber Graf Elemer die Begleitung auf den abendlichen Fiakerball, wo sie endlich die Wahl ihres Bräutigams treffen wird. Waldner und seine Frau unterhalten sich besorgt über ihre wirtschaftliche Existenz, als ein Gast eintritt: Der Neffe eines ehemaligen Regimentskameraden, der reiche Ländereien in Kroatien besitzt und dem Waldner ein Bild seiner Tochter Arabella geschickt hat. Dieser Mandryka hat sich in das Angesicht der jungen Frau verliebt und hält bei Waldner um ihre Hand an. Dieser gewährt sie ihm erfreut, am Fiakerball soll Mandryka seiner zukünftigen Braut vorgestellt werden.

### 2. Aufzug:

Auf dem Ball treffen die beiden aufeinander, Arabella ist sofort fasziniert von Mandryka und erkennt in ihm den „Richtigen“. Um sich von ihrem Junggesellinnendasein zu verabschieden, bittet sie ihn, sie für den Ballabend freizugeben. Mandryka beobachtet, wie der vermeintliche Zdenko Matteo den Schlüssel zur Tür neben Arabellas Hotelzimmer zusteckt und meint, einem Verrat seiner Zukünftigen auf die Schliche gekommen zu sein. Arabella hat unterdessen den Ball verlassen und sich ins Hotel zurückbegeben, was Mandryka als Beweis für ihre Untreue wertet. Er wird darüber äußerst zornig und verhält sich der Fiakermilli, Adelaide und der Gesellschaft gegenüber ungebührlich. Waldner weist ihn zurecht und verlangt, dass sie gemeinsam ins Hotel fahren, um die Situation aufzuklären.

### 3. Aufzug:

Matteo und Arabella begegnen sich in der Vorhalle des Hotels, der junge Offizier meint, sich zuvor mit ihr in ihrem Zimmer getroffen zu haben. Die ahnungslose Arabella streitet dies ab, die eintreffenden Waldner und Mandryka meinen, die beiden gerade in flagranti erwischt zu haben. Arabella ist ihrerseits enttäuscht über die Vorwürfe ihres Verlobten. Waldner, Matteo und Mandryka wollen im Duell vom jeweils anderen Satisfaktion erwiesen haben, als Zdenka in Frauenkleidern hereinstürmt und ihr Stelldichein mit Matteo beichtet, sie hatte sich als ihre ältere Schwester ausgegeben und Matteo so überlistet. Arabella verzeiht ihrem tief beschämten Verlobten und Mandryka hält bei Waldner als Brautwerber Matteos um Zdenkas Hand an. Arabella reicht schließlich Mandryka – einem alten Brauch seiner kroatischen Heimat entsprechend – ein Glas mit Wasser, ihre Verlobung ist damit endgültig besiegelt.

## ***Die schweigsame Frau op. 80 (Komische Oper in drei Aufzügen)***

Sir Morosus	Bass
Seine Haushälterin	Alt
Der Barbier	hoher Bariton
Henry Morosus, Komödiant	hoher Tenor
Aminta/Timida, seine Frau	Koloratursopran
Isotta,	Koloratursopran
Carlotta,	Mezzosopran
Morbio,	Bariton
Vanuzzi,	tiefer Bass
Farfallo, alle Komödianten	tiefer Bass

sowie weitere Komödianten und Nachbarn

Die gesamte Handlung spielt sich im Zimmer des Sir Morosus in einem Haus eines Vororts von London um 1780 ab.

### 1. Aufzug:

Der alte Morosus, Admiral im Ruhestand, leidet seit einer Schießpulverexplosion an einem Ohrenleiden und kann daher Lärm nicht ausstehen. Als sein Neffe Henry erscheint und erklärt, Mitglied einer Operntruppe und Ehemann einer Sängerin geworden zu sein, enterbt der reiche Onkel ihn entrüstet und schickt ihn mitsamt seiner Künstlertruppe fort. Den Barbier beauftragt er, ihm bis zum nächsten Tag eine schweigsame Ehefrau zu suchen, dieser geht zum Schein darauf ein und verbündet sich mit den Komödianten, um Morosus einen Denkkzettel zu verpassen.

### 2. Aufzug:

Der Barbier führt Morosus am nächsten Tag die drei Damen der Operntruppe darunter Aminta unter falschem Namen als mögliche Bräute vor. Der alte Kapitän entscheidet sich für die scheinbar stille und zurückhaltende Timida alias Aminta, zwei weitere Komödianten nehmen als Notar und Pfarrer verkleidet die Trauung vor. Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten entpuppt sich Timida sogleich als lärmende Furie, Henry erscheint wie zufällig und schlägt dem entsetzten Onkel die sofortige Ehescheidung vor, Neffe und Onkel versöhnen sich wieder.

### 3. Aufzug:

Möbelpacker, die geräuschvoll Umbauarbeiten erledigen und eine Gesangsstunde, die Timida mit dem verkleideten Henry abhält, reizen Morosus bis aufs Äußerste. Der Barbier verkündet schließlich die Ankunft des hohen Gerichts, das fingierte Verfahren verweigert dem gequälten Ehemann aber die Scheidung. Die Maskerade der Komödianten wird schließlich aufgedeckt, Morosus kann über den mit ihm getriebenen Spaß lachen und nimmt Henry und Aminta in sein Haus auf.

---

## ***Friedenstag op. 81 (Oper in einem Aufzug)***

Kommandant der belagerten Stadt	Bariton
Maria, seine Frau	Sopran
Wachtmeister	Bass
Schütze	Tenor
Konstabel	Bariton
Musketier	Bass
Ein Piemonteser	Tenor
Holsteiner, Kommandant der Belagerungsarmee	Bass
Bürgermeister der Stadt	Tenor
Prälat der Stadt	Bariton

sowie weitere Soldaten beider Seiten, Frauen und Männer aus der Stadt

Die Ereignisse der Oper finden in der Zitadelle der belagerten Stadt am 24. Oktober 1648, einen Tag vor der Verkündung des Westfälischen Friedens, statt.

Nach dem schon 30 Jahre andauernden Krieg sind die Bewohner und Soldaten der belagerten Stadt am Ende ihrer Kräfte und ohne Hoffnung, die Lebensmittel sind bereits sehr knapp. Der Kommandant will die Stadt dennoch mit allen Mitteln halten, die Belagerer hingegen weigern sich aufzugeben. Auch eine Abordnung des Stadtvolkes kann den Kommandanten nicht zur Aufgabe bewegen, er fasst sogar den Beschluss, die Festung mit sämtlicher noch vorhandener Munition in die Luft zu sprengen. Seinen Soldaten stellt er frei, sich ihm anzuschließen. Maria, seine Frau, sehnt sich nach Frieden und einem glücklichen Eheleben, will aber – nachdem er ihr seinen selbstzerstörerischen Plan geschildert hat – mit ihm sterben. Als der Wachtmeister bereits die Lunte für die Sprengung angezündet hat, ertönen Kanonenschüsse, die allerdings nicht den erwarteten Angriff der Belagerer sondern die Verkündung des Friedens signalisieren. Der Kommandant löscht die Lunte, vermutet aber eine Kriegslist des Holsteiners, dieser zieht unter Jubel und Glockengeläut mit seinen Soldaten in die Stadt ein. Misstrauisch zieht der Kommandant vor dem feindlichen Anführer das Schwert, Maria kann ihn aber von der Wahrhaftigkeit der Friedensbotschaft überzeugen und die Feinde umarmen sich.

---

### ***Daphne* op. 82 (Bukolische Tragödie in einem Aufzug)**

Peneios	Bass
Gaea	Alt
Daphne, deren Tochter	Sopran
Leukippos	Tenor
Apollo	Tenor

sowie Schäfer, Mägde und Maskierte des dionysischen Aufzugs

Handlungsort ist die Gegend um die Hütte des Peneios am gleichnamigen Fluss in der Nähe des Olymp.

Während der Vorbereitungen des Dionysosfestes wird die in Gedanken versunkene Daphne von ihrem Jugendfreund Leukippos überrascht, der sie hartnäckig umwirbt. Daphne ist jedoch nicht an Liebesbeziehungen interessiert, ihre Mutter Gaea schmückt sie für das Dionysosfest in der Hoffnung, Daphne würde ihre Einstellung ändern. Die Mägde raten Leukippos, sich als Frau verkleidet Daphne zu nähern. Peneios und Gaea schreiten mit den Hirten zum Fest, Peneios sieht in einer Vision die Ankunft eines Gottes voraus. Tatsächlich erscheint ein Gast, der sich aber als Rinderhirt vorstellt. Daphne wird gebeten, sich um den Unbekannten zu kümmern. Der Gast ist jedoch niemand anderer als Apollo, der Daphne ebenfalls für sich gewinnen will und deshalb am Fest teilnimmt. Als er sie küsst, flüchtet sich Daphne verwirrt zur Festgesellschaft. Der verkleidete Leukippos gibt ihr den Dionysostrank und fordert sie zum wilden Tanz auf. Apollo erkennt den Betrug, beschwört wütend ein Gewitter herauf und lässt Leukippos sich demaskieren. Daphne fühlt sich nun doppelt betrogen und will von keinem der beiden etwas wissen, Leukippos verflucht den Gott und wird von ihm mit einem Pfeil getötet. Daphne betrauert daraufhin den Tod ihres Freundes und Apollo erkennt seine Schuld, Daphnes Natur verkannt zu haben. Er bittet Dionysos um Verzeihung und seinen Vater Zeus, er möge Daphne zu ihrer eigenen Erfüllung bringen, worauf diese sich in einen Lorbeerbaum verwandelt und eins mit der Natur wird.

---

### **Capriccio op. 85 (Konversationsstück für Musik in einem Aufzug)**

Die Gräfin Madeleine	Sopran
Der Graf, ihr Bruder	Bariton
Flamand, ein Musiker	Tenor
Olivier, ein Dichter	Bariton
La Roche, Theaterdirektor	Bass
Die Schauspielerin Clairon	Alt
Monsieur Taupe, Souffleur	Tenor
Eine italienische Sängerin	Sopran
Ein italienischer Tenor	Tenor

sowie eine Tänzerin, der Haushofmeister und acht Diener

Die Oper spielt in einem Schloss in der Nähe von Paris um 1775.

Die Gräfin hört aufmerksam der Aufführung eines Streichsextetts zu, das Flamand zu Ehren ihres Geburtstags komponiert hat. Flamand und Olivier unterhalten sich über die Gräfin und ihre Rivalität um deren Liebe. Verbunden damit entspinnt sich eine Diskussion über die Vorherrschaft von Dichtkunst oder Musik, auch der Theaterdirektor La Roche mischt sich ein. Die drei Herren gehen ab zu einer Probe für die Geburtstagsfeierlichkeiten und die Gräfin und ihr Bruder unterhalten sich nun über ihre Liebeleien mit den verschiedenen Künstlern. Die Schauspielerin Clairon, für die der Graf schwärmt, tritt auf, sie gibt gemeinsam mit dem Grafen eine Szene des von Olivier zu Ehren der Gräfin erdichteten Schauspiels zum Besten, in dem auch ein Sonett vorkommt. Olivier rezitiert dieses Sonett noch einmal vor der Gräfin, Flamand vertont es sogleich und trägt es in gesungener Form ebenfalls vor, beide erklären so ihre Liebe und die Gräfin ist hin- und hergerissen.

Alle gemeinsam erfreuen sich schließlich an Schokolade und den Vorführungen einer Tänzerin und eines italienischen Sängerpaars. Sogleich führt die Konversation wieder zum Gegensatz zwischen Wort und Ton, die Kunstform der Oper wird dabei besonders heftig diskutiert. Der Streit über ein passendes Sujet für eine Oper zu Ehren der Gräfin wird schließlich mit dem Vorschlag des Grafen gelöst, ein Werk über die Ereignisse des Tages zu schreiben. Man beratschlagt begeistert über die Ausführung dieses Plans, schließlich bricht die Gesellschaft zur Rückfahrt nach Paris auf. Die Diener diskutieren über die Geschehnisse und der Haushofmeister meldet der Gräfin, die allein zurückgeblieben ist, für den nächsten Tag den Besuch des Dichters Olivier an – zur gleichen Stunde will sich auch der Musiker Flamand mit der Gräfin treffen. Sie betrachtet ihre eigenen Liebeswirren als genauso verstrickt wie die Frage um die Vorherrschaft von Dichtung oder Musik und schreitet dennoch in heiterster Stimmung zum Souper.

## ANHANG: Verzeichnis der Notenbeispiele

- Abb. 1: *Ganzer Refrain des Kinderchores (Richard Strauss, Feuersnot. Op. 50, ab Ziffer 6)*<sup>462</sup>
- Abb. 2: *Walzermotiv zu Beginn des Walzerliedes des Baron Ochs in den ersten und zweiten Violinen (Richard Strauss, Der Rosenkavalier. Op. 59. ab Ziffer 90)*
- Abb. 3: *Motiv des ersten Walzers nach der Einleitung in den ersten Violinen bei Josef Strauß (Josef Strauß, Dynamiden. Geheime Anziehungskräfte. Walzer op. 173. Kritische Neuausgabe. Hg. v. Michael Rot. Wien: Strauss Edition Wien 1994, S. 6)*
- Abb. 4: *Liedbeginn der Einlage des Harlekin (Richard Strauss, Ariadne auf Naxos. Op. 60(II), Ziffer 54)*
- Abb. 5: *Anfangsmotiv (T.1 u. 2) der Klaviersonate in A-Dur KV 331 von Wolfgang Amadeus Mozart (Ders.: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hg. v. d. Intern. Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie IX: Klaviermusik. Werkgr. 25: Klaviersonaten Bd 2. vorgelegt v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. Kassel, Basel: Bärenreiter 1986 (= BA 4601), S. 14)*
- Abb. 6: *Anfangsmotiv des Refrains(Pripjev) von Vanjkušac (Volkslied aus der Sammlung von Franjo Kuhač, in: Schlötterer: Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. S. 369)*
- Abb. 7: *Motiv aus Vanjkušac in der ersten Trompete (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, Ziffer 123)*
- Abb. 8: *Wiederholung des Motivs von Mandryka (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, 3 Takte nach Ziffer 123)*
- Abb. 9: *Wiederholung des Motivs von der Fiakermilli (Richard Strauss, Arabella. Op. 79. 2. Aufzug, 3 Takte vor Ziffer 124)*
- Abb. 10: *Anfangsmotiv von Ein feste Burg ist unser Gott in der dritten Hornstimme (Richard Strauss, Friedenstag Op. 81, zwei Takte nach Ziffer 26)*
- Abb. 11: *Anfangsmotiv von Ein feste Burg ist unser Gott in den Fagotten (Richard Strauss, Friedenstag, Op. 81, vier Takte vor Ziffer 27)*

---

<sup>462</sup> Die Notenbeispiele aus den Opern Richard Strauss' stammen ausschließlich aus der für diese Arbeit verwendeten *Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke. Complete Stage Works*. Wien: Vlg Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG 1996.

## **ANHANG: Abstract**

Diese Masterarbeit stellt die verschiedenen vokalen diegetischen Passagen im Opernwerk von Richard Strauss vor. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der musikalischen Analyse der einzelnen Szenen und dem dramaturgischen Kontext, in den sie eingebettet sind. Ebenso wird auf vorhandene Vorlagen und Zeugnisse aus dem Entstehungsprozess der Opern – häufig im Briefwechsel Strauss' mit seinen Textdichtern dokumentiert – eingegangen. Dem Hauptteil der Arbeit ist ein theoretisches Kapitel über den Begriff der Diegese bzw. der diegetischen Musik in den verschiedenen Kontexten und Definitionen vorangestellt. Zur besseren Orientierung wird auch ein historisch-kritischer Überblick über die Opernkompositionen von Richard Strauss gegeben, der unterschiedliche Aspekte dieses Werkschaffens beleuchtet. Als Ergebnis der Analyse kann festgehalten werden, dass der Komponist diegetische Vokalmusik auf vielfältige Art und Weise im Großteil seiner Opern einsetzt, ein durchgehend eingehaltenes Schema ist dabei allerdings nicht zu erkennen. Strauss und seine Textdichter spielen mit verschiedenen dramaturgischen Möglichkeiten, diegetische Musik zur Geltung zu bringen, dabei variiert der Komponist auch verschiedene musikalische Formen und Stile. Die unterschiedlichen dramaturgisch-inhaltlichen Funktionen der diegetischen Einlagen werden in einem abschließenden Resümee noch einmal miteinander verglichen.

## **ANHANG: Curriculum Vitae**

### **Ausbildung**

- 1995 – 1999: Besuch der Volksschule Mariapfarr, Salzburg  
1999 – 2007: Besuch des Bundesgymnasiums Tamsweg, Salzburg  
2007 – 2014: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien  
2009 – 2014: Bachelorstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien  
seit 2014: Masterstudium Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages an der  
Universität Wien

### **Fachbezogene Berufserfahrung**

- 2011 – 2013: Freie Mitarbeit als Museumspädagogin für Kinder und Erwachsene  
auf Burg Mauterndorf  
Sommer 2011: Musikwissenschaftliches Praktikum bei der Lungauer  
Kulturvereinigung  
2014: verschiedene Tätigkeiten im Verkauf der *Jeunesse – Musikalische  
Jugend Österreichs*, Geschäftsstelle Wien  
Sommer 2014: Betreuerin am *Jeunesse KindermusikCamp* in Mariazell  
ab Jänner 2015: Mitarbeiterin der *Jeunesse* Wien