

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

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

Band 77

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

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

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

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

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

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

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

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

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

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

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

Albrecht Dümling

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

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

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

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

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

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

Richard Strauss und das Musiktheater

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

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

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

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner
Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

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

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

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

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert
Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

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

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

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

Richard Strauss und die Operette

Walter Werbeck

Als 1911 der *Rosenkavalier*, die erste wirkliche Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, über die Bühne ging und Sensation machte, lag das auch an einer Eigenschaft des Stückes, die manche Rezensenten überraschte, teils auch befremdete: die Nähe zur zeitgenössischen Operette. Von einer »Walzeroper«¹ war die Rede, man monierte den »starken Stich ins operettenhaft-populäre«², auch das Eindringen der »Unart der Wiener Operette«³, aber man lobte auch umgekehrt, wie geschickt Strauss durch »einige elektrisierende Walzer« einen Damm »gegen die immer höher steigende Operettenflut unserer Tage« errichtet und damit dem großen Publikum eine »goldene Brücke zu dem höheren Kunstwerk«⁴, eben der Oper, gebaut habe.

Tatsächlich erlebte die Operette in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen großen Aufschwung. Komponisten wie Franz Lehár oder Oscar Straus erzielten mit Stücken wie *Die lustige Witwe* von 1905 oder *Ein Walzertraum* von 1907 Welterfolge; von ähnlichen Bestsellern träumten ungezählte Nachahmer. Die Formulierung »Operettenflut« war also sicher nicht übertrieben. Freilich schwang dabei auch ein pejorativer Unterton mit. Denn die Operette gehörte nach landläufiger Einschätzung zur Unterhaltungsmusik, eben nicht, wie die Oper, zur hohen Kunst. Werke, die man zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Tonkunst rechnete – seien es Symphonien, Kammermusik oder Opern –, fungierten wie die großen Werke der Malerei, Architektur und Literatur als zentrale Bildungsgüter. Frei von jedem konkreten Zweck beförderten sie, so das bildungsbürgerliche Credo, Humanität und geistige Freiheit, transzendierten den tristen Alltag und verschafften ihrem Publikum eine nachgerade religiöse Erbauung, indem man sich ihnen in »ästhetischen Kirchen«⁵, d. h. in entsprechend gestalteten Theatern, Museen, Konzert- und Opernhäusern, hingab. Geschaffen wurden solche

1 Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss, hrsg. von Franzpeter Messmer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 11), Pfaffenhofen 1989, S. 78 (Felix Adler).

2 Ebd., S. 79 (Paul Schwerts).

3 Ebd., S. 83 (Rudolf Louis).

4 Ebd., S. 89 (Edgar Pierson).

5 Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945*, Frankfurt am Main 1999, S. 87.

Kunstwerke von großen Meistern: Sie allein bzw. die bürgerliche Elite, der sie entstammten, bestimmten über Art, Gegenstände und Inhalte ihrer Kunst, während der Staat nichts als die ökonomischen bzw. institutionellen Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs zu garantieren hatte.⁶

Einer derart verankerten Hochkultur traten allerdings schon im 19. Jahrhundert niedere Kunstformen gegenüber – vom Kolportageroman über die Salonpièce bis zum Boulevardtheater –, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert zu Massenkünsten entwickelten und eine bis dahin ungeahnte Suggestionskraft entfalteten. Dazu gehörte, neben der Revue und dem noch jungen Kino, auch die Operette. Die Provokation solcher Freizeitvergnügungen für das herkömmliche Verständnis von Kunst war nicht gering. Denn Operette, Revue und Kino ignorierten die bildungsbürgerlichen »Wertungs- und Ordnungsschemata«,⁷ weil sie nicht bildeten, sondern unterhalten wollten, weil sie nicht dem schönen Schein, sondern der Spannung und Rührung des Publikums verpflichtet waren. Außerdem hoben sie die Abgrenzung der hohen Künste von technisch-industriellen Verfahren auf, denn sie unterwarfen sich weniger dem Willen eines schöpferischen Individuums als den Gesetzen des Marktes. Kein Wunder, dass alle, die sich zur geistigen Elite in Deutschland zählten – und damit natürlich auch Richard Strauss –, sich immer wieder gegen solcherart Unkultur wandten und hier nur »Schmutz und Schund« am Werke sahen. Die Sorge steigerte sich noch nach dem Ersten Weltkrieg, als mit der alten Gesellschaft auch die alten Ideologien in Trümmern lagen. Bezeichnend für die wachsende Sorge, nun könne es auch mit der lieb gewordenen Vorherrschaft der hohen Kunst als Bildungsgut vorbei sein, war etwa ein *Aufruf an Deutschlands Musiker u. Musikfreunde*, der 1920 in der *Allgemeinen Musikzeitung* erschien⁸ und für die finanzielle Unterstützung eines »Hilfswerks zur Förderung deutscher Musik u. Musiker« warb; zu den Unterzeichnern gehörten unter anderem Leo Blech, Alfred Einstein, Wilhelm Furtwängler, Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner, Peter Raabe, Max von Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Karl Straube und Richard Strauss. Der Text des *Aufrufs* ist nicht nur aufschlussreich für die Rolle, die man der Musik unverändert und gerade jetzt zuschrieb. Er verrät außerdem, worin die Unterzeichner die Risiken für dieses »edelste Kulturgut« sahen: nicht nur in den knappen Kassen, sondern auch und nicht zuletzt in der »Geschmacksverderbnis« bzw. »Verflachung des Gefühlslebens weiter Volkskreise« durch »Kino und minderwertige Operette«.

Damit sind wir wieder bei den Stichworten angekommen, von denen eingangs die

6 Zu den vor allem bürgerlichen kulturellen Werten, die auch Strauss teilte, vgl. Walter Werbeck, »Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss«, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Schröter in Zusammenarbeit mit Daniel Ortuño-Stühling, Sinzig 2012, S. 176–195, hier vor allem S. 178–180.

7 Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion* (wie Anm. 5), S. 160.

8 *Allgemeine Musikzeitung* 47 (1920), S. 250 f.

Rede war: die »Unart der Wiener Operette« bzw. die »Operettenflut«. Aber hatte sich Strauss tatsächlich im *Rosenkavalier* in gefährliche Nähe zur Unkultur der Operette begeben? Verehrte er etwa insgeheim ausgerechnet diejenige Gattung des musikalischen Theaters, die er öffentlich regelmäßig zu verteufeln pflegte? Antworten auf diese Fragen fallen nicht so leicht, wie man meinen könnte. Denn das Verhältnis von Richard Strauss zur Operette war, so viel lässt sich schon vorab sagen, kein eindimensionales. Bloßes Schwarz-Weiß-Denken hat es bei ihm nicht gegeben.⁹

Zunächst: Strauss beobachtete die Operette seiner Zeit genau. Er kannte, so darf man vermuten, zumindest die Erfolgsstücke. Und deren berühmte Vorläufer von Jacques Offenbach in Paris oder Johann Strauß in Wien waren ihm nicht nur geläufig, sondern wurden von ihm auch geschätzt. Sie zählten, jedenfalls für Strauss, gewiss nicht zur »minderwertigen Operette«, vor der 1920 gewarnt wurde. Aber auch ein Zeitgenosse wie Franz Lehár, der aus seiner Bewunderung für die Oper nie einen Hehl machte, ließ Strauss nicht unbeeindruckt: Der Sensationserfolg der *Lustigen Witwe*, die Ende Dezember 1905 im Theater an der Wien aus der Taufe gehoben worden war, gab ihm, der seinerseits zu Beginn desselben Monats in Dresden die Premiere seiner *Salome* gefeiert hatte, fraglos zu denken. Nicht dass Strauss sich bei *Salome* über mangelnde Zugkraft beklagen konnte. So umstritten das Werk war, so rasch avancierte es zu einem Repertoirestück, das seinen Autor zu einem vermögenden Mann machte. Aber gerade weil Strauss um die Jahrhundertwende und mindestens bis in die 1920er-Jahre immer auch erfolgsorientiert zu komponieren pflegte, betrachtete er die Operettenkomponisten seiner Zeit, die kaum anders dachten, als Konkurrenten und beachtete genau, was sie taten und worin ihre Erfolgsrezepte lagen.

Strauss selbst hatte bereits in den frühen 1890er-Jahren den Kurs einer einseitigen Wagnernachfolge verlassen, sich freilich nicht dem von Lehár geschätzten italienischen Verismo angeschlossen, sondern einen ganz eigenen Weg gefunden (um Wagner herum, wie er später zu sagen pflegte): In den Tondichtungen, beginnend mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, arbeitete er mit wechselnden, teils hart kontrastierenden Stilen und scheute, zum Zwecke der Parodie, auch vor sentimentalem Kitsch nicht zurück.¹⁰ Seine demonstrative Distanz von der Erhabenheit der tradierten Hochkunst schlug ein. Sie ermutigte ihn, in seiner zweiten Oper *Feuersnot* ähnliche Rezepte zu erproben – was zur Integration eines Geschlechtsakts als Höhepunkt der Handlung und musikalisch zur Einbeziehung von Walzern wie von Münchener Kneipenliedern zur Schaffung einer durchaus grob geschnitzten *Couleur locale*

9 Zur Funktion der Operette für Strauss' Komponieren vgl. generell Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005, vor allem Teil II, die Kapitel 3 (»Operettenpläne à la Offenbach«) und 4 (»Reflexion der Wiener Operette – *Arabella*«).

10 Dazu jetzt Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 396–403.

führte.¹¹ Kein Wunder, dass ein derart vom übermächtigen Wagner abweichendes Konzept selbst einen Freund wie Max Schillings an Strauss zweifeln ließ.¹²

Wenn also 1911 am *Rosenkavalier* eine Nähe zur »Unnatur der Wiener Operette« bemerkt wurde, so war das auch schon deshalb nicht ganz falsch, weil Strauss gegenüber Erfolgsmitteln der Konkurrenz – hier der ausgiebigen Verwendung von Walzern als Wiener Couleur locale – schon länger keinerlei Berührungsängste hatte. Triviales wie überhaupt die Einbeziehung divergierender Stile gefährdete die Oper nicht, bereicherte sie vielmehr und sicherte ihr, so jedenfalls seine Überzeugung, auch im 20. Jahrhundert ihren festen Platz als Gipfelpunkt des Musiktheaters wie der Musik überhaupt. Mochte die Oper dabei gelegentlich die Grenzen zur Operette streifen, so blieb für Strauss die Distanz zwischen hoher Kunst und Unterhaltung doch strikt gewahrt; zwischen einer »Nähe« zur Operette (wie im *Rosenkavalier*) und einer Operette (die der *Rosenkavalier* natürlich nicht war) wusste er wohl zu unterscheiden.

Schon während der Arbeit am *Rosenkavalier*, dokumentiert durch die Korrespondenz mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal, lässt sich erkennen, dass beide, Dichter wie Komponist, die Zielgruppe des »Durchschnittshörers«,¹³ der Publikumsmasse fest im Blick hatten; große Teile des Schlussaktes waren als vulgäre, »freche«¹⁴ Szenen, kurz: auf Popularität zielende Unterhaltung konzipiert. Freilich musste das Grobe durchs Feine kompensiert werden¹⁵ – im Schlussterzett dominiert denn auch wieder der große Opernton. Hofmannsthal versuchte, das Nebeneinander von hohem Anspruch und Massenwirksamkeit im *Rosenkavalier* durch den Untertitel »Burleske Oper« auf den Begriff zu bringen: ein Vorschlag, den Strauss freilich harsch zurückwies, weil er ihn zu sehr an Operetten erinnerte, wobei er Jacques Offenbach und das englische Duo Gilbert und Sullivan ins Feld führte,¹⁶ während Hofmannsthal sich zunächst weder mit Strauss' Vorschlag »Komödie für Musik« noch mit

11 Vgl. Bryan Gilliam, »Strauss and the sexual body: the erotics of humor, philosophy, and ego-assertion«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 269–279, hier S. 270–274.

12 Am 29.11.1901 schrieb Schillings an Hermann Behn: »Ich war in Dresden zur Taufe der »Feuersnot«. Das Werk hat mir Not ins Herz gesenkt. Ich glaube, ich habe sogar geheult, denn ich glaubte gezwungen zu sein, Strauß aus meiner persönlichen Liste der Künstler, die ihren Beruf um »seiner selbst willen« treiben müssen zu streichen. Es kam mir vor, als wohnte ich einem unheimlich Schabernackspiel bei! Vielleicht fasse ich alles »nervös und hypertrophiert« auf, weil ich immer noch das Herz für mehr als einen bloßen Fleischklumpen halte, ich altmodisches Überbleibsel aus der überwundenen Wagnerzeit.« Zit. nach Wilhelm Raupp, *Max von Schillings. Der Kampf eines deutschen Künstlers*, Hamburg 1935, S. 78 f.

13 *BHH*, S. 139 (Hofmannsthal an Strauss, 23.07.1911).

14 Ebd., S. 60 (Hofmannsthal an Strauss, 12.05.1909).

15 Ebd. Der »wirkliche und andauernde Erfolg«, so Hofmannsthal, setze sich »zusammen aus der Wirkung auf die groben und feinen Elemente des Publikums, und die letzteren schaffen das Prestige, ohne das man ebenso verloren ist, wie ohne Populärwirkung.«

16 Ebd., S. 102 (Strauss an Hofmannsthal, 07.09.1910).

Untertiteln wie »musikalische Komödie« oder »musikalisches Lustspiel« anfreunden konnte, weil ihn vor allem letztere Formulierung an zeitgenössische Komponisten vom Schlage eines Franz Lehár, Oscar Straus und Ermanno Wolf-Ferrari erinnerten, die er als »Herrschaften dritten Ranges« abqualifizierte.¹⁷

Doch es sollte gar nicht mehr lange dauern, bis Strauss seinerseits sich der Operette näherte. Auslöser war Hermann Bahrs Kritik am Textbuch des *Rosenkavaliers*,¹⁸ die zwar vor allem Hofmannsthal traf, aber auch Strauss nicht gleichgültig sein konnte, hatte er doch Angst, seinen sensiblen Librettisten zu verlieren. Eine Pressemeldung, er beabsichtige, für seine nächste Oper den Text wieder selbst zu schreiben, goss weiteres Öl ins Feuer.¹⁹ Strauss reagierte Hofmannsthal gegenüber mit der Aufforderung, in der Molière-Bearbeitung, die als Rahmenhandlung zur nächsten Oper *Ariadne auf Naxos* fungieren sollte, satirische Ausfälle gegen die Musikkritik unterzubringen. Sollte Hofmannsthal nicht genug Bosheiten im Köcher haben, möge er sich doch von einem Mitarbeiter helfen lassen – der offenbar die gewünschten satirisch-witzigen Dialoge verfassen sollte:²⁰ ein Vorschlag, der ins Leere lief und Hofmannsthal auch schon deshalb kränken musste, weil Strauss unverhohlen auf die Praxis der zeitgenössischen Operette anspielte, in der in aller Regel zwei Textautoren am Werke waren: der eine für die gedichteten Strophen von Couplets oder Liedern, der andere für die Prosaanteile.²¹

Strauss' Ärger über die Kritik nahm in der Folgezeit noch zu; sie fiel zusammen mit seiner eigenen Unzufriedenheit über die aktuellen Projekte. Dem Plot von *Ariadne auf Naxos* hatte er wenig abgewinnen können, und auch für ein biblisch gefärbtes

17 Ebd., S. 102 f. (Hofmannsthal an Strauss, 10.09.1910).

18 Hermann Bahr hatte in einer Tagebuchnotiz vom 08.04.1911 geschrieben: »Wenn einem kein Stück einfällt, macht man daraus einen Operntext. Aber es zeigt sich, daß auch dieses bewährte Prinzip [...] einmal versagen kann. [...] Vom Orchester unten steigt eine Welt der geistigsten Lust empor, aber nun blickt man unversehens auch einmal zur Bühne hin und dort oben geht es doch zu betäublich zu. Dieses Mißverhältnis zwischen der wirbelnden Laune der Musik und dem lahmdenden Text, der nicht von der Stelle kommt, stört einen.« Vgl. »Hermann Bahr / Tagebuch«, in: *Der Strom* 1 (1911), S. 80 (www.univie.ac.at/bahr/sites/all/txt/strom/der-strom_1911.pdf, abgerufen am 17.10.2016). Strauss erwähnte Bahrs »ablehnende Kritik des Rosenkavaliertextes« in seinem Brief an Hofmannsthal vom 24.07.1911 (*BHH*, S. 141).

19 *Neues Wiener Journal* Nr. 6311, 19.05.1911, S. 9: »Richard Strauß [...] wird eine neue Dichtung, die ihm von Hofmannsthal überreicht wurde [...] nicht erledigen, sondern wahrscheinlich für seine nächste Oper den Text selbst schreiben.«

20 *BHH*, S. 141 (an Hofmannsthal vom 24.07.1911): »[K]ühlen Sie Ihr Mütchen an Kritik und Publikum, lassen Sie auch einige Bosheiten über den »Komponisten« einfließen, das amüsiert das Publikum am meisten, und jede Selbstpersiflage nimmt der Kritik die stärksten Waffen aus der Hand. [...] Haben Sie Bosheit genug? Sonst nehmen Sie sich bitte noch einen Mitarbeiter; solche Sachen gehen zu zweit am besten.«

21 Vgl. Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien und Köln 1989, S. 54–56.

Ballett wie *Josephs Legende* vermochte er sich nur schwer zu begeistern. Beide Stücke waren überdies wenig erfolgreich, und die Arbeit an der *Frau ohne Schatten*, von Hofmannsthal als Hauptwerk ausgegeben, erwies sich mit zunehmender Dauer als ein eher zähes Geschäft. Zu derartigen künstlerischen Frustrationen hinzu kam noch ein ganz anderes Motiv: seine Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen und dem dafür verantwortlichen Personal im Ersten Weltkrieg, der keineswegs so ruhmreich verlief, wie allgemein – und auch von Strauss – erhofft worden war, und der die Stabilität der Kulturinstitution Deutschland zu gefährden drohte. All diese wenig erfreulichen Ereignisse führten in Strauss den Entschluss herbei für eine radikale Wende nach der *Frau ohne Schatten*: Als neue Projekte wünschte er, wie es im Frühjahr 1916 heißt, von Hofmannsthal eine realistische »Charakter- und Nervenkomödie«²² – ein Plan, den der Dichter gleich ablehnte und an seinen Kollegen Hermann Bahr weitergab –, und zum anderen eine politische Satire, die Strauss sich nur nach dem Muster von Operetten wie *Orpheus in der Unterwelt* oder *Die schöne Helena* vorstellen konnte, also in der Nachfolge eines Musiktheaters, mit dem Jacques Offenbach seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die antike Mythologie und damit zugleich die sozialen und politischen Verhältnisse im Second Empire Napoleons III. lächerlich gemacht oder, wie Strauss gerne formulierte, »ad absurdum geführt« hatte.

In diesem Zusammenhang nun kommt es zu Strauss' berühmtem Ausspruch, er fühle sich zum »Offenbach des 20. Jahrhunderts« berufen, sei er doch der einzige Komponist, der wie sein Vorbild »wirklich Humor und Witz und ein ausgesprochen parodistisches Talent« besitze und es im *Rosenkavalier* auch bereits realisiert habe. Zur großen Überraschung Hofmannsthals befand sich plötzlich die Operette offiziell auf der poetischen Agenda des Duos Strauss-Hofmannsthal, und es war der Komponist, der dafür sorgte, dass sie dort noch einige Zeit verblieb.²³

Hofmannsthal wies den Vorschlag einer Offenbachiade mit einem zeitkritischen Text entschieden zurück, und zwar nicht nur deshalb, weil er sich zu einer solchen Dichtung außerstande sah, sondern auch, weil er an Strauss' Fähigkeit zweifelte, überhaupt im Geiste Offenbachs eine Operette komponieren zu können. Schließlich habe der Komponist, wie Hofmannsthal in einem nicht abgeschickten Brief formulierte, schon im *Rosenkavalier* den vom Autor intendierten burlesken Stil oft genug

22 BHH, S. 342 (Strauss an Hofmannsthal, 25.05.1916).

23 Ebd., S. 343f. (Strauss an Hofmannsthal, 05.06.1916): Wenn Hofmannsthal das neue Vorspiel zu *Ariadne* gehört habe, werde er einsehen, so Strauss, »daß ich ein großes Talent zur Operette habe [...]. Ja, ich fühle mich geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts, und Sie werden und müssen mein Dichter sein. Offenbachs ›Helena‹ und ›Orpheus‹ haben die Lächerlichkeiten der ›grand opéra‹ ad absurdum geführt. [...] Vom ›Rosenkavalier‹ weg geht unser Weg; sein Erfolg beweist es, und ich habe für diese Art [...] nun mal die meiste Schneid.« Ganz offenbar betrachtete Strauss den *Rosenkavalier* gleichsam als die »Ur-Operette«, die den Weg in die Zukunft weise.

gerade nicht getroffen, sondern regelrecht verfehlt. Der »Chor der Faninalschen Dienerschaft« etwa im zweiten Akt, dazu bestimmt, »im durchsichtigen Offenbachschen Stil heruntergeschnattert zu werden«, sei von Strauss mit viel zu viel Musik zuge- deckt worden; damit habe er das vom Dichter gewollte »Operettenhafte« der Pas- sage gänzlich »zunichte gemacht«. ²⁴ In der Tat hat Strauss Hofmannsthals Text mit seinen wechselnden Zeilenlängen und simplen Reimen wenig plakativ komponiert: ²⁵ Zum einen werden die Stimmen imitierend behandelt und können erst zuletzt weit- gehend gemeinsam singen, zum zweiten fehlt jede eingängige Melodie, zum dritten nimmt das Orchester keinerlei Rücksicht auf den Chor – es fungiert tatsächlich (um ein anderes bekanntes Bonmot des Dichters zu zitieren) ganz wie eine symphonische Sauce, die über einen Braten geschüttet wurde ²⁶ –, und zum vierten liegen über wei- te Strecken die Stimmen von Annina, Sophie, der Duenna und Octavian über dem Chor, der auf diese Weise eher zu einer lärmenden Zutat degradiert wird. Strauss zielt in der Tat nicht auf operettenhafte Couplets, sondern auf ein turbulentes Ensemble, in dem die Details im Durcheinander der beteiligten Personen untergehen.

Lediglich mit der Bühnenmusik zu seiner Molière-Bearbeitung in der ersten Fas- sung von *Ariadne auf Naxos*, so attestierte Hofmannsthal seinem Komponisten, habe Strauss den Willen zum operettenähnlichen Stil bewiesen. ²⁷ Tatsächlich gibt es hier geschlossene Nummern, und wie die Ariette der Sängerin oder das kurze Couplet des Jourdain zeigen, hat Strauss einen kleinen Klangkörper ganz in den Dienst des Gesangs gestellt. Abwechselnd besetzt, stützen die Instrumente die Sänger, ohne doch, wie die Ariette zeigt, auf eigene Akzente zu verzichten. Vermutlich ist Strauss dem Ideal von Musik für eine Operette, wie Hofmannsthal sie sich vorstellte, nie so nahe gekommen wie mit diesen Beispielen. ²⁸

Doch so einfach war Strauss' Drang zur Operette nicht zu befriedigen; wenige Nummern einer Bühnenmusik allein konnten seinen Wunsch nach einem Satire- stück nicht stillen. Etwas ganz anderes musste her. Deshalb blieb die Operette à la Offenbach vorerst auf seiner poetischen Agenda und provozierte eine neue Strategie des Dichters: Hofmannsthal versuchte, Strauss seine nunmehr separate Neubearbei-

24 Ebd., S. 345 (11.06.1906).

25 Zum Folgenden vgl. *RSE* 5, S. 280–288, Ziff. 166–176.

26 An Harry Graf Kessler schrieb Hofmannsthal am 30.05.1909, Strauss habe über seine *Elektra* eine »entbehrliche – Symphonie« geschüttet »wie sauce über den Braten«. Vgl. *Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*, hrsg. von Hilde Burger, Frankfurt am Main 1968, S. 234.

27 *BHH*, S. 346 (11.06.1916).

28 Vgl. *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss Op. 60. Zu spielen nach dem »Bürger als Edelmann« des Molière*. Arrangement von Otto Singer. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem Text, Berlin W. und Paris 1912, S. 14 (Ariette) und S. 15 (Couplet des Jourdain). Letztere Nummer wurde später auch in die Musik zum *Bürger als Edelmann* übernommen; vgl. *RSE* 7, S. 9.

tung von Molières *Le Bourgeois gentilhomme* zum *Bürger als Edelmann* als Operette bzw. als operettennahes Singspiel schmackhaft zu machen. Hier könne Strauss seine schon vorliegenden Bühnenstücke verwerten, außerdem hoffe er, für diese Verbindung von »Charakterkomödie und Liebesintrigue«²⁹ noch eine »zarte und musikable zweite Handlung [...] zu finden und das Ganze, mit einer burlesken Zeremonie am Schluß [...] zu einem richtigen phantastisch-realen Singspiel zu gestalten«.³⁰ Auch im Weiteren versteift sich der Dichter geradezu darauf, sein Molière biete alles, was sich Strauss wünsche: Burleskes und Sentimentales, Lyrisches und Phantastisches, Ballett und Dialog sowie eine operettenhafte und satirische türkische Zeremonie.³¹

Strauss brachte seinerseits, vermutlich um Hofmannsthal entgegenzukommen, eine politische Satire in antikem Gewande ins Spiel, nach Mustern etwa von Plautus, Lukian oder Wielands *Peregrinus Proteus*.³² Doch der dringend gewünschte Text ließ weiter auf sich warten, und die Arbeit am Molière gestaltete sich angesichts der divergierenden Vorstellungen beider Partner über das anzustrebende Ziel, das der Begriff Operette offenbar eher vernebelt als geklärt hatte, zunehmend zum Fiasko. Strauss wollte mehr Musik, große Finali und schöne Schlager, während Hofmannsthal die musikalische Überladung seines Stückes und damit dessen Umformung zu einer Operette, wie Strauss sie sich wünschte, strikt ablehnte.³³

Das vom Dichter so hoch gelobte Werk scheiterte allerdings gründlich. Hofmannsthal, der dafür nicht zuletzt die Musik verantwortlich machte, war mit seinem Latein am Ende, und auch die Zusammenarbeit mit Strauss schien an ihr Ende gekommen zu sein.³⁴ Erst wenige Jahre später, nach Kriegsende und nachdem auch das Haupt-

29 BHH, S. 379 (Hofmannsthal an Strauss, 21.07.1917).

30 Ebd., S. 351 (Hofmannsthal an Strauss, 24.07.1916).

31 Ebd., S. 370 (Hofmannsthal an Strauss, 05.07.1917).

32 Ebd., S. 361 (09.11.1916: *Peregrinus Proteus*), S. 364 (07.02.1917: Lukian), S. 367 (28.06.1917: Plautus).

33 Ebd., S. 373 (10.07.1917). Strauss beschwört Hofmannsthal, für den Schlussakt des Molière ein richtiges Finale zu schreiben, nötig sei »ein Schlager, ein wirkungsvolles Musikstück, in dem alle Mitwirkenden gleichzeitig beschäftigt sind.« Aber der Dichter bleibt fest: »Es handelt sich um ein einmaliges Genre, weder Singspiel noch Operette, sondern eben ein Genre für sich [...]. Dieses Genre lasse ich mir nicht verwirren, es nicht zur Operette hinüberbiegen, und alle Ihre Vorschläge gehen auf Verwirrung und Vermischung der Genres aus.« Hofmannsthal will keinesfalls »dem Geschmack der Masse« nachgeben, und mit Strauss' Finalidee kann er schon gar nichts beginnen: »Operettenensembles als Aktschlüsse herbeizuführen, plötzlich die Sprechschauspieler alle singen zu lassen, das ist eine abscheuliche Mischform, ein vollkommenes Mondkalb.« (Ebd., S. 375 f., Hofmannsthal an Strauss, 16.07.1917).

34 Vgl. etwa ebd., S. 414, Hofmannsthals Brief vom 08.07.1918, wo es in einem regelrechten Abschiedston heißt: »Meines bleibenden guten Willens in Bezug auf alles Weitere zwischen uns seien Sie sicher. Ihre wirkliche, energische Person – noch mehr aber die ideale Person, die ich mir aus Ihrer Musik herausdestilliere – haben meine wirkliche Freundschaft, mehr kann ich nicht sagen, mehr habe ich nicht zu vergeben. [...] Also nehmen Sie mich, wie ich bin, und bleiben mir gut.«

werk, die *Frau ohne Schatten*, trotz glanzvoller Premiere nicht die erhoffte Wirkung entfaltet hatte, erhielt Strauss doch noch einen »leichten [...], der Operette verwandten und der Welt des Lukian sehr nahen Entwurf«,³⁵ betitelt *Danae oder die Vernunft-heirat*. Von einer positiven Reaktion des Komponisten ist allerdings nichts bekannt.

Der hatte sich längst entschlossen, sein Heil bei einem anderen Autor zu versuchen, und sich an Alfred Kerr gewandt, den bekannten Theaterkritiker, der Strauss gerade erst mit den Spottgedichten des *Krämerspiegels* als begabter Satiriker aufgefallen war. Doch auch diese Kollaboration kam über wenige Anfänge nicht hinaus – wohl auch deshalb, weil Strauss erstens mit der Komposition seines Balletts *Schlagobers* begonnen hatte, in dem er die politische Satire versteckte,³⁶ und weil er zweitens selbst nicht sicher war, wie weit eine solche Satire gehen könne. Denn einerseits schlug er Kerr konkrete Personen als Zielscheiben vor – den verhassten Zentrumsolitiker Matthias Erzberger ebenso wie den ungeliebten Komponistenkollegen Hans Pfitzner –, andererseits aber bat er Kerr, einen allzu forschen Operettenton zu vermeiden, niemand solle bloßgestellt werden.³⁷ Kein Wunder, dass dieses Projekt scheiterte. Als schließlich im Frühjahr 1924 auch *Schlagobers* gehörig unter die Räder der Kritik geriet, war für Strauss der Traum von einer Karriere als »Offenbach des 20. Jahrhunderts« definitiv vorbei.

An dieser Stelle ein erstes Resümee:

1. Es sind künstlerische ebenso wie kunst- bzw. tagespolitisch grundierte Motive, die Strauss seit 1916 dazu veranlassen, für weitere Projekte auf die Operette als stilistisches Muster zu setzen. Bis dahin spielte das unterhaltende Genre für ihn kaum eine Rolle, hatte doch die Trias *Salome*, *Elektra* und *Rosenkavalier* gezeigt,

35 Ebd., S. 453 (Hofmannsthal an Strauss, 02.02.1920).

36 Vgl. dazu Walter Werbeck, »Schlagobers«: Musik zwischen Kaffeehaus und Revolution«, in: *RSB, N. F.* 42 (1999), S. 106–120.

37 Vgl. Strauss' Briefe an Kerr vom 01.07.1920 (»Peregrinus Proteus in der Maske Erzbergers will mir nicht aus dem Kopf.«) und vom 13.07.1921, wo er Pfitzner als Modell für die Gestaltung des Peregrinus empfiehlt. Hatte Strauss zunächst auf eine »hübsche Operette« zusammen mit Kerr gehofft (Brief vom 01.07.1920) und noch gut ein Jahr darauf dessen Entwürfe als »ganz ausgezeichnet« gelobt (Brief vom 13.07.1921), so hieß es nur eine knappe Woche später (18.07.1921): »Beim näheren Studium Ihres Entwurfes komme ich immer mehr auf den Wunsch der tunlichsten Vermeidung des Operettentons: so ganz eindeutig möchte ich meinen früheren Chef u. gewesenen Rittmeister nicht auf die Bühne stellen –«. Die Briefe wurden publiziert durch Marc Konhäuser, »Der Briefwechsel zwischen Alfred Kerr und Richard Strauss. Erstveröffentlichung«, in: *RSB, N. F.* 39 (1998), S. 34–49, hier S. 39–40 u. 44–46.

dass sensationelle Erfolge im Musiktheater noch immer auch mit Opern erzielt werden konnten, zumal wenn man, wie im *Rosenkavalier* besonders ohrenfällig, Elemente der Operette erfolgreich in sie integrierte. Weil Strauss im Laufe des Krieges die Verhältnisse in Politik und Musikkritik zunehmend ärgerten, zielte er mit seinen Librettowünschen an Hofmannsthal von Anfang an auf eine Operette im Geiste Jacques Offenbachs – gleich, ob das Sujet in der aktuellen Realität oder, worauf er sich zuletzt immer wieder kaprizierte, in der Antike spielte. Denkbar wäre, dass Strauss auch an erfolgreiche Muster aus seinen Tondichtungen anzuknüpfen dachte: Erinnerung sei an die Auseinandersetzung des Helden mit seinen Widersachern in *Ein Heldenleben* oder an dessen Satyrspiel *Don Quixote*, mit dessen Musik Strauss die tradierte Variationsform parodistisch »ad absurdum« geführt hatte.³⁸ Wie auch immer: Er glaubte, klar zu wissen, wie eine moderne Offenbachiade funktionieren müsse. Deshalb insistierte er unverdrossen, und deshalb fungierte die Operette seit 1916 nolens volens auch für Hofmannsthal bei der gemeinsamen Arbeit als »konstanter stilistischer Orientierungspunkt«.³⁹

2. Bei aller Skepsis aufseiten Hofmannsthals waren sich Dichter und Komponist zumindest einig in der Ablehnung der zeitgenössischen Operette vor allem Wiener Fassung, die sie, wie viele andere, als minderwertige Unterhaltungsware kritisierten. Ansonsten differierten ihre Vorstellungen von Operette erheblich. Strauss zielte auf einen satirischen Text ebenso wie auf vielfältige Einsätze von Musik, und zwar in Nummern wie Arien, Duetten, Ensembles, Liedern, Couplets, Balletten. Auch Hofmannsthal hatte gegen Nummern nichts einzuwenden, plädierte ansonsten für musikalische Bescheidenheit, sei es in Gestalt eines reduzierten Orchesters (wie in *Ariadne*), sei es in Gestalt eines den Text stützenden und nicht zudeckenden Orchestersatzes. Und während Hofmannsthal den Publikumsgeschmack nicht über alles zu stellen gewillt war, schielte Strauss unverhohlen auch deshalb auf die Operette, um wieder in die nach dem *Rosenkavalier* verlassene Erfolgsspur hineinzufinden und dort möglichst auch zu verbleiben.
3. Letzten Endes galt die Operette beiden Autoren als Metapher für das ganz Andere, ja als Idealtypus dessen, was sie bislang am jeweiligen Partner vermisst hatten und hier zu finden glaubten. Strauss wünschte sich nicht mehr den hohen Ton wie bei der *Frau ohne Schatten*, er wollte endlich wieder Texte komponieren, die unmittelbar verständlich, weil der Realität abgewonnen waren und die nicht zahlloser erklärender Vorträge und Episteln seines Librettisten bedurften.

38 Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 348 und 454.

39 Erich Wolfgang Partsch, »Die ›missglückte‹ Operette. Zur stilistischen Position des ›Rosenkavalier‹«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38 (1983), S. 389–394, hier S. 389.

Hofmannsthal umgekehrt wünschte sich mehr Rücksicht auf seine Dichtungen und deren Verständlichkeit, und er sah in der Operettendiskussion die Chance, sich als Wächter stilistischer Reinheit gegenüber dem robusten Praktiker Strauss zu profilieren. Deshalb pochte er auf die hohe Stillage der Oper und verstand die Operette eher im Sinne von Singspiel, Spieloper oder Komödie. Hier konnte ihm Strauss gerne folgen; auch Hofmannsthals Maxime, nie lediglich Typen, sondern richtige Menschen auf die Bühne zu stellen, hatte er sich längst zu eigen gemacht. Auch in der gemeinsamen Sehnsucht nach dem Leichten, dem Feinen, Spielerischen, auch Komischen – wie auch immer das nach *Rosenkavalier* und *Ariadne* aussehen mochte – waren sich beide einig, über den Weg dorthin allerdings kaum. Und die Differenzen wurden nicht geringer durch Unsicherheiten, die Strauss' wie Hofmannsthals Suche nach dem Anderen begleiteten. Den Dichter plagte die Sorge, zum Boulevard hinabsteigen zu müssen, während Strauss angesichts großer Schwierigkeiten bei der Arbeit an seiner Ehekomödie, der späteren Oper *Intermezzo*,⁴⁰ erkennen musste, dass ihm das realistische Genre keineswegs so gut lag, wie er Hofmannsthal gegenüber immer wieder behauptete.

Angesichts derartiger durchaus ernsthafter künstlerischer Differenzen erstaunt es, dass Ende 1922 bzw. Anfang 1923, als Strauss und Hofmannsthal ihre Zusammenarbeit wieder aufnehmen, die Idee einer neuen Operette – der Dichter spricht vorerst von einem Lustspiel oder einer komischen Oper – unvermindert im Raum steht.⁴¹ Allerdings haben sich die Vorzeichen verschoben: Es ist nun Hofmannsthal, der auf das leichte Genre drängt. Dahinter stehen keineswegs nur künstlerische Motive, sondern handfeste ökonomische: Anders als Strauss, der den wirtschaftlichen Kollaps am Ende des Krieges mit der folgenden galoppierenden Geldentwertung gut überstand, fürchtete der Dichter, zu verarmen, sah sich zum Verkauf von Kunstgegenständen

40 Zunächst war Strauss das Stück »ausgezeichnet von der Hand« gegangen (BHH, S. 409; 06.06.1918); die Arbeit am ersten Akt konnte er Anfang Oktober 1918 abschließen. Für den zweiten Akt benötigte Strauss allerdings weit mehr Zeit. Einer ersten im Februar 1919 beendeten Skizze sollten nicht weniger als drei weitere Entwürfe folgen; erst der vierte, der mehr als dreieinhalb Jahre später, am 31.10.1922, abgeschlossen war, genügte den Ansprüchen des Komponisten.

41 Auf Strauss' Bemerkung von Mitte September 1922, er habe »gerade jetzt Lust auf einen zweiten ›Rosenkavalier‹«, reagierte Hofmannsthal positiv: Er wolle versuchen, »ein Szenar für eine komische Oper« zu gewinnen. Allerdings – und hier greift der Dichter umstandslos die frühere Diskussion erneut auf – schwebte ihm für ein solche Projekt eine »viel dünnere Musik« als für den *Rosenkavalier* vor: durchaus »lustspielmäßig«, aber im Sinne komischer Opern etwa von Auber oder Donizetti. Vgl. BHH, S. 484 f.

gezwungen, um seinen Lebensstandard halten zu können, und hoffte ganz offensichtlich auf die finanzielle Sanierung durch ein operettennahes Zugstück.⁴²

Strauss hingegen zeigte sich distanziert.⁴³ Über die Gründe, die den Komponisten zur Ablehnung des Genres bewegten, kann man nur spekulieren. Gewiss beobachtete Strauss mit großem Missbehagen das Auseinanderdriften zwischen den wenig geliebten, aber zugkräftigen Massenkünsten wie Operette, Kino und Revue und einer musikalischen Avantgarde, mit deren Weg er ebenfalls nichts anfangen konnte, der sich große Teile des Publikums verweigerten, die sich aber gerade durch die Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* öffentlichkeitswirksam positioniert hatte.⁴⁴ Hier war ein eigener Ort zu finden, und Strauss glaubte wohl, in seiner Oper *Intermezzo* – ungeachtet aller Probleme mit dem Werk – diesen Ort vorerst gefunden zu haben. Darüber hinaus hatte er angesichts der deprimierenden Erfahrungen von Kriegs- und Nachkriegszeit damit begonnen, intensiv über sein Œuvre in der Musik- bzw. Kulturgeschichte des Abendlandes nachzudenken; er sah diese große Menschheitsepoche an ihr Ende gekommen und fühlte sich selbst dazu berufen, dieses Ende angemessen zu gestalten.⁴⁵

In der Summe führten derartige Reflexionen dazu, dass die Operette für Strauss als ästhetischer Fixpunkt ihre Strahlkraft verlor. Im Gespräch mit Hofmannsthal betonte er den »unüberbrückbaren Abgrund« zwischen seinen Opern und der »landläufigen Operette« und machte dem Dichter klar, auch zukünftig nicht ohne das große Symphonieorchester auskommen zu können: der Gedanke an ein »dürftiges und gemeines Orchester« ersticke in ihm »alle Lust« zum Komponieren. Das waren Argumente, die Hofmannsthal akzeptierte, nicht jedoch ohne seinerseits zu bemerken, er ziehe den Operettenstar Fritzzy Massary auf der Bühne den landläufigen Opernsängern, bei denen ihm eher schlecht werde, allemal vor.⁴⁶

Auch die neue Oper, *Die Ägyptische Helena*, wurde nicht von Strauss, wohl aber von Hofmannsthal konsequent in die Nähe der Operette gerückt (merkwürdigerwei-

42 Es genügt, auf Hofmannsthals Briefe an Strauss vom März 1920 zu verweisen (ebd., S. 457 f. sowie 489); auch der Einsatz des Dichters für den *Rosenkavalier*-Film 1923 ist wesentlich vor diesem Hintergrund zu sehen (vgl. seinen Brief an Strauss vom 02.10.1923; ebd., S. 497). Aufschlussreich ist überdies eine Notiz des Dichters aus dem Jahr 1928, in der es heißt: »In den Jahren 1920–23 habe ich successive alles Ersparte, Ererbte, die Mitgift meiner Frau, kurz alles was ich hatte bis nahezu auf den letzten Kreuzer (im Ganzen circa 750-800.000 Friedenskronen) verloren – wie hunderttausend Andere.« (Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*, Wien 2005, S. 84.)

43 Offenbar nach längerer Pause war es im Frühjahr 1923 zu einem Gespräch zwischen Hofmannsthal und Strauss gekommen, in dem der Komponist dem Dichter seine Probleme mit der Operette erläutert hatte. Hofmannsthal reagierte mit einem Brief vom 01.04.1923 (*BHH*, S. 490).

44 Vgl. Rudolph Réti, »Die Entstehung der IGMN«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 12 (1957), S. 113–117.

45 Dazu Katharina Hottmann, »Kulturgeschichte und Oper«, in: *StraussHb*, S. 96–111.

46 *BHH*, S. 490.

se ohne dass der Dichter Offenbachs *La belle Hélène* in diesem Zusammenhang je erwähnt hätte). Immer wieder ist von der Leichtigkeit, vom Konversationston ähnlich wie in *Ariadne* und *Rosenkavalier*, von Nummern wie Liedchen, Tänzen und Chören die Rede. Hofmannsthal appelliert an den Komponisten, er möge den Text nur im Gedanken an eine Operette komponieren, dann werde es schon ein echter Strauss werden, und er schwört ihn darauf ein, auch »für die Ohren der gewöhnlichen Menschen« zu schreiben.⁴⁷ Strauss erläuterte Hofmannsthal Ende September 1923 bei einem Treffen in Bad Ischl seine »Kunstabsichten« in der *Frau ohne Schatten* sowie in *Intermezzo*,⁴⁸ und man wird kaum fehlgehen in der Vermutung, dass seine Überlegungen auf Stilgattungen der Oper fokussiert waren, nicht aber auf die Operette. Im Übrigen dürfte er recht bald gewusst haben, dass der leichte Ton auch für *Helena* kaum zu erzielen war⁴⁹ – was ihn wenig zu stören schien, glaubte er doch allen Ernstes, wie er seinem Verleger Fürstner 1927 schrieb, mit dieser Oper könnten »Musik u. Melodie wie der Phönix aus der Asche der Atonalen« aufsteigen; es sei zu hoffen, dass das Werk zumindest die Saison 1928–29 ganz allein »beherrschen« werde.⁵⁰

Bekanntlich erfüllte sich auch diese Prognose nicht, sodass sich alle Hoffnung beider Protagonisten auf die nächste Oper, *Arabella*, richtete. Mit einem verbesserten zweiten *Rosenkavalier* sollte endlich ein Durchbruch gelingen. Da der Stoff erneut in Wien angesiedelt war, fungierte nun nicht mehr Offenbach, sondern der zweite Klassiker der Operette, Johann Strauß und mit ihm sein Zugstück *Die Fledermaus*, als Referenzpunkt – jedenfalls für Hofmannsthal.⁵¹ Strauss hielt sich eher zurück, klagte über das ihn wenig inspirierende »verfaulte Milieu des Wien von 1866«,⁵² pochte

47 Vgl. vor allem Hofmannsthals Briefe vom 22.09. sowie vom 16.10.1923 (BHH, S. 495 f. u. 499 f.).

48 Ebd., S. 496 (Hofmannsthals Brief vom 02.10.1923).

49 Schon Ende Oktober 1923 bereitete er Hofmannsthal darauf vor, »Stücke wie das erste Duett zwischen Helena und Menelas« könnten »nicht leichten Charakters behandelt werden« und gingen deshalb »über das ›Singspiel‹ weit« hinaus (BHH, S. 502). Hofmannsthal scheint in der Folgezeit vor allem die – nicht unberechtigte – Sorge umgetrieben zu haben, Strauss werde wieder mit einem zu starken Orchester operieren und damit die Verständlichkeit seines Textes erschweren. Vgl. seine Briefe vom 09.08. und vom 08.11.1924, in: BHH, S. 522 f. und 526.

50 Vgl. Strauss' Brief an Fürstner vom 10.08.27 (D-GPrsa). Eine Premiere von *Helena* schon im kommenden Winter in Dresden, so Strauss, sei »inopportun«; auch sei es für das Stück gut, »wenn diesen Winter die Atonalen sich gründlich austoben u. sich möglichst definitiv erledigen. Wenn Publikum u. Presse den dekadenten Jazz gründlich satt haben (diesen Winter wird Kreneks Jonny noch das Feld behaupten, Strawinsky's Ödipus begraben werden, Korngolds Oper ist noch neu) – ich glaube, bis zum 1. Juli 28 wird es gerade der richtige Zeitpunkt sein, daß mit Helena Musik u. Melodie wie der Phönix aus der Asche der Atonalen aufsteigt. [...] alle Direktoren, die dann das Werk geben wollen, können für den Herbst noch alle Vorbereitungen treffen u. Helena wird, so Gott will, allein die Saison 28–29 beherrschen!«

51 Vgl. seinen Brief an Strauss vom 13.11.1927 (BHH, S. 601).

52 Brief an Hofmannsthal vom 20.07.1928 (ebd., S. 640).

auf ein höheres Niveau,⁵³ warf dem Dichter gelegentlich mangelnden Ernst bei der Handlungsführung vor⁵⁴ und monierte sogar »stark prosaische Redensarten«, die sich »nicht ganz auf der Höhe Hofmannsthalscher Diktion« befänden.⁵⁵

Eine Operette konnte unter diesen Umständen natürlich auch *Arabella* nicht werden; immerhin erstaunt es, dass Strauss seinem Dichter, wohl um ihm einen Gefallen zu tun, en passant ein Satyrspiel zu *Helena* vorschlug, mit Fritzy Massary als Operettenstar in der Hauptrolle, der man »ein paar hübsche Couplets« in den Mund legen könne.⁵⁶ Doch das war im Juni 1929, nicht einmal vier Wochen vor Hofmannsthals Tod.⁵⁷

Schließen wir diesen Durchgang durch die Werkstattbriefe ab mit einem kurzen Schwenk auf die Zusammenarbeit von Strauss mit Joseph Gregor. Bei der ihr vorausgegangenen Komposition der *Schweigsamen Frau*, für die Stefan Zweig den Text geliefert hatte, spielte die Orientierung an der Operette keine Rolle; zu eindeutig verstand Strauss das neue Werk von Anfang an als seinen Beitrag zur Gattung der Opera buffa in der großen Tradition der beiden Figaro-Stücke von Mozart und Rossini.⁵⁸ Erst angesichts der erzwungenen Kollaboration mit Gregor, einem wenig geliebten Amateurlibrettisten, den Strauss meilenweit entfernt von Hofmannsthal wie von Zweig verortete und der zu jenem pathetischen Ton neigte, der dem Komponisten nur allzu leicht auf die Nerven ging, beschwor Strauss wieder das Ideal der Operette, um von Gregor die richtigen Stoffe und Verse zu bekommen.⁵⁹ Und es überrascht wenig, dass Strauss begeistert auf das seinerzeit missachtete *Danae*-Szenarium Hofmannsthals zurückgriff, als Willi Schuh es ihm in Erinnerung brachte, und Gregor

53 Ebd., S. 605 (Brief vom 18.12.1927).

54 Ebd., S. 625 (Brief vom 03.05.1928).

55 Ebd., S. 630 (Brief vom 13.05.1928).

56 Ebd., S. 690 (Brief vom 15.06.1929).

57 Zu den differierenden Vorstellungen Hofmannsthals und Strauss' über die Operette vgl. auch Reinhold Schlötterer, »Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, S. 13–29, hier S. 26.

58 Vgl. 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: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hrsg. von Julia Liebscher (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 19), Berlin 2005, S. 71–83.

59 Vgl. Strauss' Briefe vom 27.07.1936 (»im Styl einer feineren Operette«) oder vom 15.02.1937 (»leichte mythologische Operette«), in: *BJG*, S. 72 u. 79. Stets geht es um die spätere *Liebe der Danae*.

befahl, es zu einem Opernbuch auszuarbeiten.⁶⁰ Es folgten die bekannten Mahnungen (Strauss hätte sie aus der inzwischen publizierten Korrespondenz mit Hofmannsthal abschreiben können) an seinen Autoren, den Operettenstil nicht aus den Augen zu verlieren, und hübsche gereimte Couplets, niedliche Tänzchen, Erzählungen im Balladenton und überhaupt »Operette in feinsten Form« zu liefern.⁶¹ Doch erneut ließen sich die Wünsche nicht erfüllen. Erstens wusste Strauss, wieder einmal, selbst nicht recht, wie die Operette konkret aussehen könnte und verunsicherte Gregor, indem er ihm erst Verse, dann aber, um »leeres Wortgeklingel« zu vermeiden, »präziseste Prosa« verordnete.⁶² Außerdem reicherte er den Plot mit der Figur des Jupiter und sentimentalischen Rückblenden auf Wagners *Meistersinger* und *Götterdämmerung* an.⁶³ Und schließlich sparte auch Gregor nicht mit Kritik an dem aus seiner Sicht viel zu dünnen Entwurf Hofmannsthals, den er an der »unteren Grenze der Operette« ansiedelte.⁶⁴ Von diesem Genre ist die *Liebe der Danae*, natürlich, denn auch weit entfernt.

Ein kurzes zweites Resümee:

Eine Operette konnte Strauss schon deshalb nicht komponieren, weil er sich nicht zum Verzicht auf die hohe Stillage der Oper, und das hieß zum Verzicht auf eine prinzipiell durchkomponierte Partitur durchringen konnte und wollte. Zudem entwickelte er im neu komponierten Vorspiel der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* sein Ideal eines flexibel besetzten, zwischen motivischer Dichte und einfacher Begleitung pendelnden Orchesters, das die lebhaften Konversationen der verschiedenen Personen trägt, ohne sein Eigenleben aufzugeben. Angesichts der Bedeutung, die Strauss diesem neuen Konversationsstil beimaß, und angesichts der Konsequenz, mit der er ihn weniger in der *Frau ohne Schatten* als vielmehr in *Intermezzo* nun auch innerhalb des großen Apparates realisierte, war klar, dass sein Weg von jeglicher Operette klassischen Stils mit ihrem dem Singspiel entlehnten Wechsel zwischen gesprochenen Dialogen und Liedern bzw. Couplets, Ensembles, Balletten etc. fort führen musste. Aber auch seine Dichter taten sich schwer. Hofmannsthal verweigerte sich bzw.

60 Ebd., S. 66f. (Brief an Gregor vom 23.06.1936). Damals dachte Strauss noch daran, auch Zweig könne sich an der Arbeit beteiligen.

61 Ebd., S. 81 (Brief vom 24.02.1937).

62 In seinem Brief vom 24.02.1937 (ebd., S. 80) hatte Strauss Gregor noch den »Coupletstyl« empfohlen: »Kurze, scharf poinierte Gstanzerln – womöglich gereimt.« 14 Monate später hingegen heißt es, Gregor solle doch bitte »den Dialog in präzisester Prosa« ausarbeiten, »keine Poesie, keine Verse, die so leicht zu leerem Wortgeklingel verführen.« (Ebd., S. 102).

63 Ebd., S. 90 (Brief vom 30.01.1938).

64 Ebd., S. 112 (Brief an Strauss vom 11.05.1938).

forderte insgesamt weniger Musik, während Gregor sich immer neuen kulturhistorisch getränkten Wünschen des so hoch verehrten Komponisten ausgesetzt sah, die den *Danae*-Plot zusätzlich befrachteten. Das Schlagwort Operette diene zuletzt im Grunde nur noch als eine Art Warnungsakzidens: Wer es verwendete, wünschte vom jeweils anderen die Revision bisheriger Positionen.

Es drängt sich der Eindruck auf, die Operette habe für Strauss und seine Textdichter immer nur als positiv wie negativ verstandener Referenzpunkt fungiert, sei jedoch konkret nie realisiert worden. Ulrich Konrad sprach jüngst von der Operette als einem »Modell«, von dem sich letztlich nicht klar sagen lasse, welche »praktische und ästhetische Bedeutung« ihm für die Bühnenwerke von Strauss tatsächlich zukomme.⁶⁵ Dass die Operette als das jeweils Andere allerdings als ästhetische Bezugsgröße durchaus die Konzeptionen von Hofmannsthal wie Strauss beeinflusste – sei es, dass man die Klassiker von Offenbach und Johann Strauß beachtete, sei es, dass man die zeitgenössische Produktion verachtete und sich von ihr zu separieren suchte –, scheint mir unstrittig zu sein. Darüber hinaus gibt es zumindest eine Oper, die seit jeher, sogar vom Komponisten selbst, ganz konkret mit der Operette in Verbindung gebracht worden ist. Ich meine die lyrische Komödie *Arabella*, das letzte Produkt der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal. Roland Tenschert wurde von Strauss 1943 über die künstlerischen Absichten dieses Stückes dahingehend informiert, hier hätten Hofmannsthal und er einen »zärtlichen Nachklang von Johann Strauß' klassischer Operette« und eine »opernmäßige« Überhöhung der *Fledermaus* zu realisieren versucht. »Den Angelpunkt des Ganzen«, so Tenschert, »bildet in ›Arabella‹ wie in der ›Fledermaus‹ das Ballfest im Mittelakt. Wie hier das ›fidele Gefängnis‹, bringt dort das verschlafene Hotelfoyer des Schlußaufzugs zunächst die Ernüchterung und darauf die Entwirrung des Konflikts.«⁶⁶ Katharina Hottmann bezeichnete *Arabella* sogar, Stephan Kohler folgend, als »Operette über die Operette«,⁶⁷ während wiederum Ulrich Konrad meinte, es ginge zu weit, »die Reflexion der Gattung Wiener Operette als zentrale Werkidee« des Stückes anzusehen.⁶⁸

Die zahlreichen Operettenmotive des Stückes sind in der Forschung schon ausführlich diskutiert worden.⁶⁹ Sie konzentrieren sich insbesondere im zweiten Akt, der in großen Teilen auf einem Ball spielt; hier konnte Hofmannsthal außer an die *Fle-*

65 Ulrich Konrad, »Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella«, in: *StraussHb*, S. 214–241, hier S. 235.

66 Roland Tenschert, »Erinnerungen an Strauss«, hier zit. nach Hottmann, »*Die andern komponieren*«, S. 461. Vgl. auch Tenschert, »Aus meinen Erinnerungen an Richard Strauss«, in: ders., *Straussiana aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 18), Tutzing 1994, S. 187–201, hier S. 189.

67 Hottmann, »*Die andern komponieren*« (wie Anm. 9), S. 470.

68 Konrad, »Intermezzo«, S. 236.

69 Vgl. erneut Hottmann, »*Die andern komponieren*« (wie Anm. 9), S. 471–476.

dermaus an einen weiteren Klassiker der Wiener Operette, Richard Heuberger's *Der Opernball* von 1876, anknüpfen, deren Dekorationen man übrigens bei der Wiener Erstaufführung von *Arabella* für den zweiten Akt verwendete.⁷⁰

Der Ball in *Arabella* beginnt mit dem von der Fiakermilli gesungenen Lied »Die Wiener Herrn verstehn sich«,⁷¹ einem für die Operette typischen Einlagestück in Gestalt einer für das Genre ebenso obligatorischen Polka mit punktiertem Auftakt-rhythmus, den Strauss genauso auch in der *Fledermaus* finden konnte.⁷² Im Lied preist Milli die Ballkönigin als neuen Stern am Himmel der Wiener Herren, zielt damit auf die Hauptfigur Arabella, die sich kurz vorher mit Mandryka, der aus den kroatischen Wäldern in die ihm eher fremde Großstadt Wien gekommen ist, verlobt hat und sich auf dem Ball von ihrer Mädchenzeit und den dazu gehörigen Verehrern verabschieden möchte. Doch der Ball hat es in sich: Mandryka, der von derlei Festivitäten wenig versteht, fühlt sich trotz seiner Hochstimmung nicht recht wohl in seiner Haut, Arabella ist ungehalten, weil sie die Anwesenheit des Verlobten, den sie gebeten hatte, sie ein letztes Mal allein zu lassen, als Eifersucht deutet, und ihre Freunde sind entsetzt ob ihrer Ankündigung, dies sei ihr letzter Ball.

Strauss reagiert mit einer gleichsam verfremdeten Polka. Eine deutliche Gesangsmelodie schreibt er lediglich in der 5. und 6. Zeile,⁷³ unterbricht Millis Textvortrag ansonsten durch Koloraturen. Auch gerät die Koordination zwischen Gesang und Orchester gelegentlich durcheinander, und schon vor dem Refrain scheint das Lied mit der Polka zu Ende zu sein, wird jedoch in einem metrisch (durch Hemiolen) und harmonisch komplizierten Walzer, den auch der Chor aufnimmt, zu Ende gebracht. Zwar besitzt das Lied einen festen tonalen Rahmen (G-Dur), und sowohl in der Polka wie im Walzer dominieren die für Strauss so typischen quadratischen Taktgruppen. Doch soll das Publikum gewissermaßen mit den Ohren Mandrykas hören, dem selbst ein einfaches Lied fremdartig daherkommt, weil er sich fremd und unbehaglich fühlt – ganz im Gegenteil zur vorausgegangenen Verlobung, in der Mandryka und Arabella, wie die ungetrübte Musik verrät, ganz mit sich im Reinen sind.⁷⁴

Nimmt man das Lied der Fiakermilli als *pars pro toto*, so kann man Strauss' Deutung von *Arabella* als opernhafte Überhöhung der Operette nachvollziehen: Es ging darum, die Ingredienzien der leichten Muse einerseits zu zitieren und sie andererseits zu psychologisieren bzw. gleichsam psychologisch zu inszenieren: Sie sind da, aber sie bilden nicht lediglich einen musikalischen Fundus, sondern sie werden mit allen verfügbaren modernen Mitteln auf die Befindlichkeiten der handelnden Perso-

70 Ebd., S. 475.

71 RSE 13, S. 233–237.

72 Etwa bei »O je, o je, wie rührt mich dies« im Terzett Rosalinde, Adele, Eisenstein aus dem ersten Akt.

73 Zum Text: »Sie finden einen neuen Stern / gar schnell heraus, die Wiener Herr'n«.

74 Etwa in »Und du wirst mein Geliebter sein«, RSE 13, S. 225–229.

nen zugeschnitten – und dies mit einer Konsequenz, die jede vorschnelle Identifizierung auch mit der zeitgenössischen Operette verbietet. *Arabella* ist sicher nicht eine Operette über die Operette, vielleicht aber doch eine Oper über die Operette, und damit Reverenz an eine Gattung, die Strauss so lange wie kaum ein anderes Genre des Musiktheaters beschäftigt hat.