

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 Reprisenproblem	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext	167
Bernd Edelmann	
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 Trojahns <i>Orest</i>	353

Arne Stollberg	
»Übergang zum Geiste der Musik«. Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' <i>Daphne</i>	381
Ulrich Konrad	
Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen. Die Bearbeitung der Tragédie opéra <i>Iphigénie en Tauride</i>	399
 Richard Strauss als Liedkomponist	
Andreas Pernpeintner	
Der späte Strauss und seine frühen Lieder	425
Birgit Lodes	
»Rot« versus »tot«: <i>Blindenklage</i> von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . .	439
Matthew Werley	
»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«. Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss' <i>Blick vom oberen Belvedere</i>	469
Reinhold Schlotterer	
Musikalisch-Elementares bei <i>Im Abendrot</i> 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 Pernpeintner 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 Zwielicht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Bünings Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

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

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

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegs-Jahrzehnten 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 bereichern. 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 Münchener 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

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

Arne Stollberg

I.

Richard Strauss' *Daphne* genießt einen ambivalenten Ruf. Einerseits – hier von Willi Schuh – zur »reinste[n] und edelste[n] Blüte« des »Spätstiles« geadelt,¹ steht bei der zwischen 1935 und 1937 entstandenen Oper immer auch die Frage zur Debatte, ob es sich bloß um »bukolischen Eskapismus« handelt,² also um eine Flucht in das mit Griechenland assoziierte Arkadien der Kunst, oder ob dieses Zurückweichen vor den Bedrängnissen der Gegenwart im Stück selbst zum Thema ästhetischer Reflexion gemacht wird. Im letzteren Sinne wäre *Daphne*, mit Kenneth Birkin gesprochen, »a mirror, through which Strauss reflected himself, his world and his art«.³ Dass sich für diese Lesart Anhaltspunkte bieten, steht außer Zweifel, selbst wenn man von der kurzschlüssigen Pointe absieht, Daphne umstandslos mit dem Komponisten gleichzusetzen: Schließlich flüchtet sich die Nymphe vor den Nachstellungen der Umwelt in einen Zustand, den Strauss selbst als »Symbol des ewigen Kunstwerks« gedeutet hat⁴ – die Parallele zu seiner eigenen Situation Mitte der 1930er-Jahre ist gleichsam mit Händen zu greifen.⁵ Doch die symbolische, oder besser: allegorische Dimension

1 Willi Schuh, *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich 1947, S. 87.

2 Bryan Gilliam, »Frieden im Innern: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935«, 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. 93–111, hier S. 102.

3 Kenneth Birkin, *Friedenstag and Daphne. An Interpretive Study of the Literary and Dramatic Sources of Two Operas by Richard Strauss* (= Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York und London 1989, S. 270.

4 Richard Strauss an Joseph Gregor, 08.03.1936, in: *BJG*, S. 55.

5 Zur Deutung von Strauss' *Daphne* als Reaktion auf die Zeitumstände siehe beispielsweise Gerd Rienäcker, »Momentaufnahmen. Zur Oper *Daphne* von Richard Strauss«, in: ders., *Musiktheater*

der Oper, wie sie Strauss hier anzudeuten scheint, prägt sich nicht mit letzter Konsequenz aus, was vor allem der komplizierten Genese des Librettos zuzuschreiben sein dürfte.⁶ Ohne an dieser Stelle erneut die vielen Umarbeitungen und grundlegenden Revisionen nachvollziehen zu wollen, die Strauss seinem bedauernswerten Textautor Joseph Gregor abverlangte, ohne auch den Einfluss von Stefan Zweig, Lothar Walzerstein und Clemens Krauss auf die endgültige Gestalt des Werkes noch einmal zu gewichten, sei lediglich gesagt, dass sich der Komponist vor allem im März 1936 darum bemühte, aus Gregors Entwurf eine stimmige Interpretation herauszuholen, um für seine eigene Arbeit den notwendigen Leitfaden an die Hand zu bekommen, und dies sowohl in psychologischer als auch – wenn man so will – in hermeneutischer Hinsicht. Dass er die ursprünglichen Intentionen Gregors dabei verfehlte, dürfte offenkundig sein, vor allem mit Blick auf die Eliminierung des Schlusschores, die den geplanten (und für Gregor essentiellen) Bezug zum Schwesterwerk *Friedenstag* weitgehend auslöschte. Gregor selbst lässt in seiner Strauss-Monografie von 1939 durch die Blume erkennen, dass die Ausgangsideen des *Daphne*-Projektes mit dem »Eingreifen des Meisters«⁷ mehr oder weniger stark verzerrt, wenn nicht gar unkenntlich gemacht wurden: Strauss' Wunsch, die in *Daphne* verhandelte Thematik »seiner Gegenwart und seiner Musik«, vor allem aber »sich selbst [...] näher[zu]bringen«,⁸ floss mit Gregors Konzeption zu einer durchaus problematischen Melange zusammen, die den Inhalt der Oper eher verunklarte als verdeutlichte.

Im Folgenden soll es zunächst darum gehen, die von Strauss an den *Daphne*-Mythos herangetragene Deutung sowie seine daraus resultierenden Forderungen gegenüber Gregor kurz Revue passieren zu lassen, und zwar unter einem doppelten Aspekt: einmal, was das immer wieder geäußerte Stichwort »Kleist« betrifft, zum anderen mit Blick auf die Konfiguration von Dionysischem und Apollinischem. Abschließend gilt es dann, die letztgenannte Facette, das »Ineinanderspielen von Apollinischem

im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze, Berlin 2004, S. 127–130; Rebekka Sandmeier, »*Daphne* – Symbol des ewigen Kunstwerks«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129 / 130), München 2005, S. 103–120.

6 Vgl. hierzu grundlegend Birkin, *Friedenstag and Daphne* sowie die folgenden Aufsätze desselben Autors: »Strauss, Zweig and Gregor: Unpublished Letters«, in: *Music & Letters* 56 (1975), S. 180–195; »Collaboration out of Crisis«, in: *RSB*, N. F. 9 (1983), S. 50–73; »Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. An Evaluatory Assessment of Zweig's Influence upon the Strauss / Gregor Operas. Part Two: *Daphne*«, in: *RSB*, N. F. 12 (1984), S. 5–30. Außerdem: Bryan Randolph Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne«: Opera and Symphonic Continuity*, Diss. Harvard University, Cambridge, MA 1984, S. 98–153; Ulrike Aringer-Grau, »Musikalische Dramaturgie in *Daphne*. Entwicklung eines ›brauchbaren Operntextes‹, dargestellt an den Briefwechseln zwischen Richard Strauss, Joseph Gregor und Stefan Zweig«, 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. 85–102.

7 Joseph Gregor, *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, 1.–5. Tausend, München 1939, S. 257.

8 Ebd.

und Dionysischem«,⁹ musikanalytisch zu vertiefen und mit der Opernästhetik sowie der Geschichtsauffassung des selbsternannten »griechische[n] Germane[n]« in Beziehung zu setzen, um daraus eine Perspektive für das Spätwerk zu gewinnen.¹⁰

II.

Ende Januar 1934 bringt Stefan Zweig als mögliches neues Opernsujet für Strauss »Kleistens *Amphitryon*« ins Spiel, mit der interessanten Begründung, dass »die Musik motivisch klarmachen« könne, »[w]as im Drama [...] oft verwirrend wirkt – nämlich [...] ob Zeus, ob der betrogene Gatte« hinter der »Maske« des thebanischen Feldherrn steckte.¹¹ Strauss reagiert auf den Vorschlag nur knapp: »Kleists *Amphitryon* kenne ich gut, das läge mir aber garnicht.«¹² Und dem hartnäckigen Insistieren Zweigs, der nicht müde wird, für *Amphitryon* zu werben,¹³ erteilt er am 22. Mai 1935 eine regelrecht derbe, nicht eben taktvolle Absage:

»[Ich] muß mich bescheidenlich wundern, daß Sie mir dieses kalte, unsympathische Stück [...] empfehlen. [...] Die große Scene, wo Jupiter sich Alkmene zu erkennen gibt, ist gekünstelte Gedankenarbeit, mutet an wie das Plädoyer eines jüdischen Rechtsanwalts. Glauben Sie mir: Kleist ist unkomponierbar.«¹⁴

Die Idee scheint damit erledigt – und hat dennoch bei Strauss offenbar tiefe Wurzeln geschlagen. Als es nämlich später um die Gestaltung der *Daphne* geht, ermahnt er Gregor immer wieder, sich das Zusammentreffen von Apollo, Leukippos und Daphne als »Kleistsche Scene« vorzustellen, »dunkel und geheimniß-schwül«.¹⁵ Auch für den Dialog zwischen Daphne und Apollo bringt der Komponist seinem Textdichter das gleiche Vorbild vor Augen:

⁹ Schuh, *Über Opern von Richard Strauss*, S. 93.

¹⁰ BE, S. 182.

¹¹ Stefan Zweig an Richard Strauss, undatiert (ca. 31.01.1934), in: *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 58f.

¹² Richard Strauss an Stefan Zweig, 02.02.1934, in: ebd., S. 59.

¹³ Vgl. Stefan Zweig an Richard Strauss, 19.05.1935, in: ebd., S. 131f.

¹⁴ Ebd., S. 134.

¹⁵ Richard Strauss an Joseph Gregor, 25.09.1935, in: *BIG*, S. 34; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original. Siehe auch Strauss an Gregor, 15.10.1935 (ebd., S. 39): »Es fehlt der dramatische Brennpunkt, der in einer Kleistschen Scene zwischen Daphne [...], Apollo und Leukippos gegeben ist.« Gegenüber Stefan Zweig äußert Strauss in einem Brief vom 31.10.1935: »Daphne [...], Apollo und Leukippos müßten in einer Kleistschen Scene aufeinanderplatzen« (*Strauss – Zweig. Briefwechsel*, S. 148).

»Wenn sie [Daphne und Apollo] sich darin finden, daß sie das Licht anbetet und „er selbst ist das Licht“, so muß dies schon in der ersten Scene zwischen Apollo und Daphne erklingen und hereinspielen. Sie sehen, es muß psychologisch alles viel subtiler und verwickelter werden! Ich kann nur immer sagen: Kleist!«¹⁶

Zuletzt schließlich, als die Oper bereits fertig und uraufgeführt ist, produziert Strauss gegenüber Gregor am 8. Dezember 1938 einen aufschlussreichen »Freud'schen Ver- schreiber«, wenn er mit Blick auf die Schlussszene der *Liebe der Danae* anmerkt: »Ich habe jetzt wieder den Kleist gelesen! Im zweiten Akt in der großen Scene mit Alkmene, was für schöne Dinge Jupiter da sagt! So was hätte ich halt auch gerne im letzten Dialog mit Daphne!«¹⁷ Gemeint ist hier natürlich Danae, nicht Daphne. Aber der irr- tümlich hergestellte Rückbezug auf das längst abgeschlossene Stück zeigt besonders deutlich, wie sehr gerade die »Bukolische Tragödie« für Strauss mit dem abgründigen »Lustspiel« Heinrich von Kleists verknüpft war.

Tatsächlich liegen die Parallelen so klar zutage, dass es beinahe den Anschein hat, als sei Kleists *Amphitryon* der geheime rote Faden für die Überarbeitungen gewesen, die Strauss seinem Librettisten in mehreren Stufen zumutete (ohne dass es ihm freilich gelungen wäre, aus Gregor einen Kleist zu machen). Die Situation der von einem Gott in Menschengestalt begehrten Alkmene, die in der Szene mit dem als Amphitryon maskierten Jupiter aufgrund der rätselvollen Andeutungen ihres Gegenübers dessen Identität zu ahnen beginnt¹⁸ – diese Situation ähnelt unverkennbar derjenigen Daphnes, die sich dem Kuss und der Umarmung des geheimnisvollen Rinderhirten hingibt, obwohl sie spürt, dass unter der Verkleidung etwas Gewaltiges, Über- menschliches verborgen ist. Wenn der als Amphitryon auftretende Jupiter Alkmene zu deren Schrecken offenbart, er wisse genau, dass sie sich den Gott insgeheim stets mit dem Aussehen ihres Ehemannes vorgestellt habe, um nicht die »weiße Wand des Marmors« anbeten zu müssen,¹⁹ so entspricht dies genau der Passage, in der Apollo den einsamen Abschied Daphnes von der Sonne, gewissermaßen ein Gebet an das Licht, Wort für Wort wiederholt.²⁰ Der Schluss von Kleists Schauspiel, der den echten, menschlichen und den falschen, göttlichen Amphitryon sowie Alkmene

¹⁶ Richard Strauss an Joseph Gregor, 04.03.1936, in: *BIG*, S. 52.

¹⁷ Ebd., S. 150 f. (siehe auch Anm. 1 auf S. 151).

¹⁸ »Wie ist mir denn? / Wenn du mir dieser Gott wärst / – Ich weiß nicht, soll ich vor dir niedergefallen, / Soll ich es nicht? / Bist du's mir? Bist du's mir?« – Heinrich von Kleist, »Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière« [1806], in: ders., *Dramen 1802–1807*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba (= Sämtliche Werke und Briefe 1), Frankfurt am Main 1991, S. 377–461, hier S. 432.

¹⁹ Ebd., S. 430.

²⁰ Vgl. T. 5 ff. nach Ziff. 123. Ziffer- und Taktangaben beziehen sich auf: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss op. 82. Klavierauszug mit Text von Ernst Gernot Klussmann*, Mainz und London 1938; Studien-Partitur: RSE 16.

ne in einer dramatischen Konfrontation zusammenführt, wäre demnach der Szene mit Apollo, Leukippos und Daphne analog zu setzen; und der bei Kleist unter »Blitz und Donnerschlag« geradezu opernhaft inszenierte Moment, in dem sich Jupiter zu erkennen gibt,²¹ hätte sein Pendant in Apollos großem Es-Dur-Gesang »Jeden heiligen Morgen« (ab T. 5 nach Ziff. 183) sowie der direkt daran anschließenden Tötung des Leukippos, ebenfalls von »Blitz und Donnerschlag« begleitet (S. 145).²² Jupiter freilich tötet Amphitryon bekanntermaßen nicht, sondern erfüllt ihm stattdessen den Wunsch, dass Alkmene »einen Sohn« gebären möge, »[g]roß wie die Tyndariden«, nämlich Herkules.²³ Das durch Betrug erkaufte Liebesgastspiel des Gottes auf Erden hinterlässt als Resultat sozusagen seine eigene Verherrlichung in mythischer Gestalt, nicht anders, als es bei *Daphne* mit der Verwandlung der Nymphe in den »ewig grünende[n]« Lorbeerbaum der Fall ist (S. 171). Ob allerdings Daphnes Schlussgesang dem rätselhaften letzten Wort Alkmenes zu vergleichen ist, jenem »Ach!«, das ihre einzige Reaktion auf das Geschehen bildet,²⁴ nachdem sie vorher darum gefleht hatte, lieber im »Irrtum« bleiben zu wollen, anstatt das »Licht« des Gottes ihre »Seele [...] umnachten« zu lassen²⁵ – dies bleibe hier dahingestellt.

III.

Bei allen Parallelen zwischen *Amphitryon* und *Daphne* gibt es freilich einen entscheidenden Unterschied: Jupiter erschleicht sich Alkmenes Vertrauen und Hingabe, indem er die Gestalt Amphitryons annimmt, weshalb Alkmene davon überzeugt ist, mit ihrem Ehemann beisammen zu sein. Apollo hingegen nähert sich Daphne so, dass sie glaubt, in ihm einen Bruder gefunden zu haben. Dass gerade diese Konstellation direkt in eine geschwisterliche Liebesumarmung mündet, lässt unmittelbar an Richard Wagners *Walküre* und die inzestuöse Beziehung zwischen Siegmund und Sieglinde denken – ein Rekurs, der bis in die Details der Text- und Szenengestaltung reicht.²⁶ So wird Daphne von Peneios, einem Bass wie Hunding, aufgefordert, den unbekannten »späten Gast« zu »pflege[n]« (S. 81), und als sie daraufhin eine Schale

²¹ Kleist, »Amphitryon«, S. 459.

²² Das *Daphne*-Libretto wird unter Angabe der Seiten nach dem Klavierauszug zitiert (Anm. 20). Die Versgliederung orientiert sich dabei am Textbuch: *Daphne. Bakolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss op. 82*, Mainz und London 1938.

²³ Kleist, »Amphitryon«, S. 460.

²⁴ Ebd., S. 461.

²⁵ Ebd., S. 459.

²⁶ Vgl. Sascha Kiefer, »Apollinisch und dionysisch. Der psychologisierte Mythos in *Daphne* von Joseph Gregor und Richard Strauss«, in: RSB, N. F. 38 (1997), S. 103–112, hier S. 108f.

116

2 Hob. cresc.

Engl. Kr. cresc.

C Clar.

2 A Clar.

Basseth.

I. Fag.

II. III.

I. II.

4 Hörner(F)

III. IV. pp cresc.

I. Trp.(B)

II. III.

I. II.

3 Pos.

Daphne

Apollo (aufspringend) Sei mir denn Schwe - ster in die - ser Stun - - del

I. Viol. cresc.

II. Viol. cresc.

Br. cresc.

Celli (alle get.) pp cresc.

116

Abb. 1: R. Strauss, Daphne, T. 1 vor Ziff. 116 bis T. 3 nach Ziff. 116

mit Wasser bringt, ruft Apollo ihr in bester Wagner'scher Diktion entgegen: »Sei mir denn Schwester / In dieser Stunde! / Von den Tagen des Sommers / Längster Fahrt / Labe du mich!« (S. 87f.). Genau zu den Worten »Sei mir denn Schwester« erklingt in den Bläsern sowie in der Gesangslinie das fanfarenaartige Motiv des Apollo, in seiner angestammten Tonart Es-Dur (T. 1f. nach Ziff. 116; Abb. 1), allerdings auf beziehungsreiche Weise durchsetzt mit einer von Bassethorn, Bratschen und Celli gespielten Wendung, die für Dionysos und sein ekstatisches »Fest der blühenden Rebe« steht (S. 11),²⁷ hier ausformuliert in Sextolen, was wiederum das spätere Lorbeer-Motiv²⁸ als »Symbol des ewigen Kunstwerks« vorwegnimmt.²⁹ Auf diese ästhetisch umgemünzte Konstellation von Apollinischem und Dionysischem wird am Ende zurückzukommen sein: im Sinne von Joseph Gregors Aussage, dass Dionysos neben Daphne, Leukippus und Apollo der »vierte« Protagonist des Dramas sei, wenngleich unsichtbar, »ganz in der Musik beschlossen«.³⁰ Vorläufig ist die Verbindung des Apollo-Motivs mit dem Wort »Schwester« entscheidend, bringt sie doch auf den Begriff, dass sich das fragliche Fanfare-Emblem tatsächlich wie eine Variante des allgegenwärtigen Daphne-Motivs ausnimmt, und zwar sowohl in rhythmischer als auch in diastematischer Hinsicht (Abb. 2 und 3).³¹



Abb. 2: R. Strauss, *Daphne*, T. 1–3 (Oboe 1)



Abb. 3: R. Strauss, *Daphne*, T. 1f. nach Ziff. 116 (Oboe 1)

²⁷ Das betreffende Motiv erscheint erstmals in T. 1 nach Ziff. 12 (Bassethorn, Bassklarinette, Fagott 1, Bratschen).

²⁸ Vgl. T. 1 nach Ziff. 231 (Bassethorn, Fagott 1 + 2, Horn 1, Celli); siehe auch unten, Abb. 12.

²⁹ Siehe Anm. 4.

³⁰ Gregor, *Richard Strauss*, S. 269.

³¹ Vgl. auch Eva-Maria Axt, »Strauss' Differenzierungskunst in seinem Spätwerk. Das bukolische Musikdrama *Daphne*«, in: »Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann«, hrsg. von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder, Berlin 2005, S. 91–98, hier S. 93.

Abb. 4: R. Strauss, *Daphne*, T. 1–6

Nimmt man diese deutlich hörbare Motivbeziehung ernst,³² mag es auch statthaft sein, die im Kontext der reinen G-Dur-Harmonik durchaus irritierende Ausweichung nach B-Dur ganz am Beginn der Oper, in den allerersten Takten des Orchestervorspiels, als Vorzeichen der Nähe zwischen Daphne und Apollo zu werten (Abb. 4): Der übermäßige Quintsextakkord auf der letzten Zählzeit des fünften Taktes könnte, wenn man das *gis* enharmonisch zu *as* umdeutet, ebenso gut als Dominantseptakkord nach Es-Dur zielen, zur Tonart Apollos; die stattdessen eintretende chromatische Verschiebung, von der aus über h-Moll und D-Dur wieder der Bogen zu G-Dur geschlagen wird, erscheint demgegenüber fast gewaltsam, wirft jedenfalls schon am Anfang der Oper einen Schatten auf die bukolische Idylle.

Dass Daphne in der Oper mehrfach, auch von Apollo selbst, mit dessen göttlicher Schwester Artemis beziehungsweise Diana assoziiert wird,³³ fügt sich in den Aspekt der Geschwisterliebe ein, wobei nicht genug betont werden kann, dass diese Geschwisterliebe – gemäß dem von Strauss eingeflochtenen Motiv (siehe Abb. 1) – dionysisch konnotiert ist, also Rausch, Ekstase und sexuelles Begehrten einschließt. Die Nähe zu Wagners *Walküre* entging Strauss natürlich nicht, und zumindest an einer Stelle legt er sie auch musikalisch offen: Als Apollo auf die irritierte Bemerkung Daphnes nach dem für sie verstörenden Kuss, er sei der »Fremdeste aller«, mit den Worten »Wie sehr du irrst« antwortet (T. 1f. nach Ziff. 146; Abb. 5), erklingt

³² Bemerkenswert ist, dass die Quintole am Beginn des anderen der beiden Apollo-Motive (erstmals erklingend in T. 3 nach Ziff. 28, Celli und Kontrabässe) laut einer Skizze zunächst als Kombination zweier Triolen geplant war, was auch diese Wendung rhythmisch mit dem Daphne-Motiv verbunden hätte; vgl. Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne»*, S. 198. Zu Recht hält Anna Amalie Abert fest, dass »Dreiklangsbrechung und Triolenbildung« die »Grundelemente der gesamten ›Daphne-Motivik‹ bilden (*Richard Strauss. Die Opern*, Velber 1972, S. 107).

³³ Vgl. im Klavierauszug (Anm. 20) S. 43, 44, 85–87; siehe auch Werner Schubert, »Musik und Dichtung – Richard Strauss / Joseph Gregor: ›Daphne‹«, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 23), Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 409–441, hier S. 427, 429.

unverkennbar das sogenannte Schicksalsmotiv aus dem *Ring des Nibelungen*,³⁴ und zwar in einer Ausprägung, die den letzten orchesterlen Takten des dritten Aufzugs der *Walküre* entstammt (Abb. 6, T. 1723 f. und T. 1725 f.). Die Oberstimmenführung, bei Wagner der Basstrompete sowie der Posaune 1 anvertraut (*a-gis-h*), ist identisch, ebenso, dass Strauss die Formel nach E-Dur auflöst: zum Dreiklang jener Tonart, mit der die *Walküre* schließt und die in *Daphne* konsequent als Merkzeichen des Dionysos erscheint.³⁵

Abb. 5: R. Strauss, *Daphne*, T. 1 vor Ziff. 146 bis T. 3 nach Ziff. 146

³⁴ Vgl. Hans von Wolzogen, *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel »Der Ring des Nibelungen«. Ein thematischer Leitfaden* [1876], Neue wohlfeile Ausgabe, Leipzig o. J., S. 47.

³⁵ Siehe beispielsweise T. 5 ff. nach Ziff. 10 sowie T. 5 ff. nach Ziff. 142 (weitere Beispiele werden unten im Text genannt; vgl. auch Gilliam, *Richard Strauss's »Daphne«*, S. 243). Wie etwa das Orchestervorspiel zum ersten Aufzug des *Rosenkavalier* zeigt, war E-Dur für Strauss generell mit Erotik, Sexualität und – in diesem Sinne – dionysischen Exaltationen assoziiert.

(Er wendet sich nochmals mit dem Haupt und blickt zurück.)

dim.

Btrp. Pos.

Hr. Bkl.

Btrp. Pos.

(Er verschwindet durch das Feuer.)

Trp.

Abb. 6: R. Wagner, Die Walküre, 3. Aufzug, T. 1722–1727

Die Assoziation der Musik Wagners mit Dionysos über den emblematischen E-Dur-Dreiklang ist Programm. Deutlich zeigen dies die letzten Worte des sterbenden Leukippos, nachdem Apollo ihn niedergestreckt hat (T. 1–13 nach Ziff. 195; Abb. 7). Dem abschließenden Solo des Dionysos-»Jünger[s]« (S. 164), der – wie er selbst sagt (S. 43) – »den Gott« in sich fühlt und auf der Handlungsebene gleichsam als dessen Repräsentant auftritt, geht, klar genug, ein feierlich von den Bläsern angestimmter E-Dur-Dreiklang voraus, in den die Celli das Dionysos-Motiv einflechten (T. 6–4 vor Ziff. 195; siehe Abb. 7). Als Leukippos das Wort »Gespielin« haucht, geschieht dies mit einer Wendung, die das letzte »Isolde« des sterbenden Tristan im dritten Aufzug von *Tristan und Isolde* anklingen lässt, und zwar tonhöhengenau auf derselben harmonischen Grundlage eines D-Dur-Septakkordes (Abb. 8).

195

Leukippos (schwach)

Lento



Leuk.

Ge - spie - - lin - dich zu lie - - ben

Leuk.

wagt ich - und ward er-schlagen von ei-nem Got-te -- (stirbt)

Abb. 7: R. Strauss, Daphne, T. 6 vor Ziff. 195 bis T. 14 nach Ziff. 195

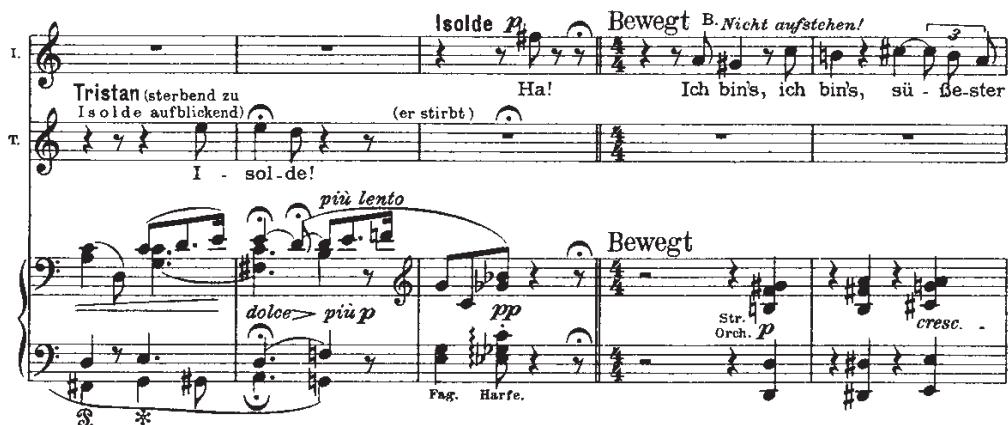


Abb. 8: R. Wagner, Tristan und Isolde, 3. Aufzug, T. 1322–1326

Dass Strauss den darauffolgenden Klagegesang Daphnes um den toten Leukippos »eine Art ›Liebestod‹« nannte,³⁶ darf also beim Wort genommen werden; und es zeigt zugleich, dass ihm die gegenseitige Hingabe von Tristan und Isolde, wie Wagner sie gestaltet hatte, im Sinne Nietzsches als Ausfluss dionysischer Gewalt erschien. Der Liebestrank bei Wagner wäre dann dem »Blut« des Dionysos äquivalent (S. 110), also dem rauschgebenden Wein, den der als Mädchen verkleidete Leukippos Daphne kredenzt, bevor sie tatsächlich einwilligt, mit ihm in einen »hieratische[n] Tanz« einzutreten (S. 122), zu Ehren des Gottes der Rebe und der »Paarung« (S. 14). »Trinke, du Tochter! / Aus Erde kam es, / Die Erde segnets«: So fordert Gaea die keusche Daphne in der entsprechenden Szene auf, das Aphrodisiakum des Weines zu kosten (T. 3 ff. nach Ziff. 161; Abb. 9), und dazu bringt das Orchester eine Harmoniefolge, die erstmals während der Umarmung Daphnes und Apollos (T. 9 ff. nach Ziff. 139) sowie beim Chorgesang am Beginn des Dionysos-Festes zu hören gewesen war (»Gib, Dionysos, / Neu erstandener«, T. 5 ff. nach Ziff. 142; Abb. 10), beide Male in der signifikanten Tonart E-Dur. Es handelt sich um den Wechsel des jeweiligen Tonika-Dreiklangs (siehe Abb. 10: e / gis / h) mit einem chromatisch benachbarten Nebentonakkord (f / b / es / g), zu dem ein weiterer, nicht durch chromatische Verschiebung erreichter Ton hinzutritt (*cis*). Wichtiger als solche technischen Details ist freilich, dass Apollo – nicht nur Bruder, sondern auch Gegenpart des Dionysos – die gleiche Akkordverbindung (in D-Dur) für sich in Anspruch nimmt, als er mit aller Offenheit singt: »Ich liebe dich, Daphne!« (T. 1 f. nach Ziff. 141; Abb. 11).

(Lenkippos nähert sich mit lockenden Gebärden Daphne)

Andante con moto

Gaea

Vor - züg - lich

Trin - ke, du Toch - ter! Aus Er - - de kam es, die

Andante con moto

Abb. 9: R. Strauss, Daphne, T. 3-7 nach Ziff. 161

Der Mond hat sich verborgen. Es ist ganz dunkel. Nur die beiden Gestalten sind zu erkennen.

2 Halbchöre (unsichtbar)

Moderato

(links)

Gib, Di - o - ny-sos, neu er - stan-de-ner,

Daphne (etwas stärker)

Du bann-test mich an die-se Stel - le,

Apollo

bring ich!

Moderato

dim. pp

espr.

Abb. 10: R. Strauss, Daphne, T. 4-8 nach Ziff. 142



Abb. 11: R. Strauss, Daphne, T. 2 vor Ziff. 141 bis T. 2 nach Ziff. 141

Strauss gestaltet hier – sowie an anderer Stelle³⁷ – musikalisch, was er in einem Brief an Gregor folgendermaßen formuliert hat:

»Apollo vergeht sich gegen seine Gottheit, indem er mit dionysischen Gefühlen sich Daphne naht [...]. Apollo muß also nach diesem Abenteuer, bevor er wieder in seinen Sonnenwagen zurückkehrt, auch in sich eine Läuterung vollziehn, die darin ihren dramatischen Gipfel hat, daß er in Leukippos das dionysische Element *in sich selbst tötet*. Das Symbol für diese eigene Läuterung wäre die Erlösung der Daphne durch Verwandlung in den Lorbeer!«³⁸

Die in den Lorbeer verwandelte Daphne ist jedoch gemäß Strauss, wie bereits zitiert, nicht nur Symbol für Apollos »Läuterung«, sondern auch »Symbol des ewigen Kunstwerks«.³⁹ Dass dabei nichts anderes im Hintergrund steht als die Philosophie des frühen Nietzsche, also die Idee der »Geburt« des griechischen Dramas – sowie des Wagner'schen Musikdramas – aus dem Ineinandergreifen von Dionysischem und Apollinischem, liegt auf der Hand.⁴⁰ Ist das Dionysische im Kunstwerk einerseits hinter dem »Schönheitsschleier« des Apollinischen zu verbergen, so muss es doch andererseits immer als »Fundament« und »Untergrund« aus den »Illusionen

³⁷ Vgl. T. 6f. nach Ziff. 108: Apollos an sich selbst gestellte Frage »Was führt dich her / Im niedern Gewande, / Das ehrliche Volk / Mit Lügenwort / Dreist zu betrügen?« wird vom Orchester durch einen E-Dur-Quartsextakkord und das Dionysos-Motiv im Bassethorn geradezu überdeutlich beantwortet.

³⁸ Richard Strauss an Joseph Gregor, 09.03.1936, in: BJG, S. 55.

³⁹ Siehe Anm. 4.

⁴⁰ Vgl. auch die Erörterungen zur Entstehung der griechischen Tragödie in Joseph Gregors *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933, S. 90–95.

des schönen Scheins« hervorleuchten.⁴¹ Genau dies geschieht in Strauss' *Daphne*, und zwar buchstäblich: Das Motiv des Lorbeers (T. 1 nach Ziff. 231; Abb. 12), melodisch eine Abfolge von reinem (*es/g/b*) und vermindertem Dreiklang (*fis/a/c*), ist so gestaltet, dass es sich harmonisch genau in den Dionysos-Ruf fügen würde (siehe Abb. 10). Strauss lässt den Es-Dur-Dreiklang beim Lorbeer-Motiv zwar mit dem verminderten Septakkord *fis/a/c/es* alternieren, doch sind es lediglich der Ton *es* (statt *e*) sowie das fehlende *d*, die den Unterschied zum Nebentonakkord des Dionysos-Rufes ausmachen. Gerade in der irisierenden Fis-Dur-Klangfläche am Schluss der Oper (T. 5 ff. nach Ziff. 256) kann man dort, wo das Lorbeer-Motiv ertönt, durchaus die Parole »Gib, Dionysos« heraushören – nur eben, mit einer Formulierung von Strauss gesprochen, zu »schöner, edler Wirkung« apollinisch gebändigt.⁴² Der »im Künstler produzierende Eros«, den Strauss am 24. Januar 1933 in einem Brief an Stefan Zweig namhaft gemacht hatte,⁴³ erscheint hier sublimiert, geläutert, aber als innere Triebkraft zur Schaffung des »ewigen Kunstwerks« nach wie vor untergründig präsent.



Abb. 12: R. Strauss, *Daphne*, T. 1 vor Ziff. 231 bis T. 3 nach Ziff. 231

41 Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie« [1872], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1), Neuausgabe München 1999, S. 9–156, hier S. 155.

42 Richard Strauss an Joseph Gregor, 12.10.1938, in: *BIG*, S. 134.

43 Strauss – Zweig, *Briefwechsel*, S. 42.

IV.

Als »Übergang zum Geiste der Musik«⁴⁴ – so charakterisiert Joseph Gregor mit einer bemerkenswerten Formulierung den rein instrumentalen Schluss der *Daphne*, der die Gesangsstimme ins Orchester versinken und schließlich nur noch wortlose Vokalisen von sich geben lässt.⁴⁵ Nietzsches Philosophie wird hier zugleich aufgerufen und in ihr Gegenteil verkehrt. Das aus Musik geborene Drama wäre dann nicht, nach Richard Wagners Vorstellung, der irreversible Ziel-, End- und Höhepunkt, sondern kehrte sozusagen wieder dorthin zurück, von wo es kam. Man fühlt sich an das Bild des Regenbogens erinnert, das der späte Strauss bekanntlich nutzte, um seine Positionierung innerhalb der Musikgeschichte zu beschreiben,⁴⁶ »am Ende des ›Regenbogens‹ stehend,⁴⁷ also dort, wo dieser wieder die Erde berührt, nachdem er mit Richard Wagner seinen Scheitelpunkt erreicht hat, einen Scheitelpunkt, auf den man nur noch zurückblicken, den man aber weder überbieten noch eigentlich fortsetzen könne: »Unnachahmlich, unerreichbar, anbetungswürdig – der letzte Gipfel 3000jähriger Kunstentwicklung.«⁴⁸ Was Strauss bei Wagner »anbetete« (um seinen eigenen Ausdruck zu verwenden) und wo er dem Idol erkennbar nacheiferte, das waren die als »letzte Erfüllung und Enthüllung des Mythos« apostrophierten »Klangsymbole« der orchestralen Textur sowie deren symphonische und kontrapunktische Durchgestaltung im Dienste des Ausdrucks aller psychologischen Feinheiten über die Begrifflichkeiten der Wortsprache hinaus.⁴⁹ Nicht zuletzt die *Daphne*-Partitur legt davon Zeugnis ab. Was Strauss aber bei Wagner kritisierte, das war die in dessen theoretischen Schriften – angeblich – verfochtene oder allzu sehr betonte Determinierung

⁴⁴ Gregor, *Richard Strauss*, S. 270.

⁴⁵ Zum *Daphne*-Schluss vgl. Bryan Gilliam, »Daphne's Transformation«, in: *Richard Strauss and His World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton, NJ 1992, S. 33–66; ders., »Ariadne, Daphne and the Problem of Verwandlung«, in: *Cambridge Opera Journal* 15 (2003), S. 67–81; Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995, S. 163–180.

⁴⁶ Vgl. hierzu grundlegend 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.

⁴⁷ BE, S. 176.

⁴⁸ Ebd., S. 175.

⁴⁹ Tagebucheintrag von Richard Strauss, 25.02.1944, zit. nach Hottmann, »Die andern komponieren«, S. 88.

der »Mystik des [...] Orchesters« durch die Dichtung.⁵⁰ In *Oper und Drama* vermisste Strauss »die volle Würdigung der reinen Melodie Mozarts, Beethovens, Schuberts«, jener »höchste[n] Symbole der Offenbarungen der menschlichen Seele [...], die an Schönheit der Gestalt, Reinheit der Linienführung, tiefstem Gefühlsinhalt Gebilde von einer Schönheit darstellen, wie sie wenige aus dem Worte geborene Melodien aufweisen«.⁵¹ Mit der wiederholt geäußerten Metapher der »Platonsche[n] Idee«, produktiv missverstanden als Manifestation einer irrationalen Erkenntnis, die »dem Auge« und »dem Verstande« entzogen sei, jedoch über das »Ohr« den Weg zum »Göttlichste[n]«, zum »Reich der ›Urbilder‹« eröffne,⁵² versuchte Strauss ein Ideal zu fassen, das für ihn hauptsächlich in der vom Wort unabhängigen Melodik Mozarts gegeben war.⁵³

Nun wäre es vielleicht zu viel gesagt, wenn man behaupten würde, dass Strauss mit dem Schluss der *Daphne* seine persönliche Fahrt ins »Reich der Urbilder« antreten und den »Übergang zum Geiste der Musik« vollziehen wollte, gleichsam hinter Wagner zurück, also den Übergang zu Mozart und zu einer Melodie, deren Verabsolutierung kein Mangel ist, sondern Ausweis ihrer göttlichen »Reinheit« und »Schönheit«. Zwar schrieb Joseph Gregor euphorisch, die »Schlußszene« könne »den reinsten, verklärtesten Visionen Mozarts« an die Seite gestellt werden,⁵⁴ doch hätte sich Strauss, der laut Stefan Zweig »die Grenzen seines eigenen Könnens« stets objektiv einschätzte,⁵⁵ in diesem Punkt wohl kaum mit Mozart verglichen. Er selbst äußerte (wiederum nach dem Zeugnis Zweigs): »Mir fallen keine langen Melodien ein wie dem Mozart. Ich bringe es immer nur zu kurzen Themen. Aber was ich verstehe, ist dann so ein Thema zu wenden, zu paraphrasieren, aus ihm alles herauszuholen, was drinnen steckt, und ich glaube, das macht mir heute keiner nach.«⁵⁶ Gerade dieses Verfahren, gewissermaßen Strauss' bescheidene und zugleich selbstbewusste Annäherung an das Mozart'sche Melos, findet sich par excellence vorgeführt in dem kurzen Orchestervorspiel zu *Daphne*, noch schlichter und – wenn man so will – didak-

50 Richard Strauss an Willi Schuh, 22.12.1943, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1969, S. 56.

51 BE, S. 96.

52 Ebd., S. 107; vgl. Hottmann, »Die andern komponieren«, S. 267–273.

53 Vgl. zusammenfassend Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), Laaber 1990, S. 141–193.

54 Joseph Gregor an Richard Strauss, 06.11.1938, in: BJG, S. 141.

55 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* [1942], Frankfurt am Main ³⁴2003, S. 418.

56 Ebd., S. 418 f. Aus dem Korpus von Strauss' Selbstinterpretationen vgl. dazu auch: »Vom melodischen Einfall« [um 1940], in: BE, S. 161–167; »Melodienbildung« [Gespräch mit Max Marschalk, 1918], in: ders., *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 62–64.

tisch klarer in einem bezeichnenden Instrumentalepilog zur »Bukolischen Tragödie«: der am 27. Februar 1945 »meinem lieben Geigenschüler Christian zum 13. Geburtstag« gewidmeten *Daphne-Etude* für Violine solo (TrV 272b).⁵⁷ Gewiss wäre es fehl am Platz, dieser bewusst kindlich gehaltenen Miniatur, die das dreitaktige Daphne-Motiv in einfachster Art und Weise zur Entfaltung bringt, allzu großes ästhetisches Gewicht aufzubürden. Aber es bleibt bemerkenswert, dass Strauss mit der triolisch gelockerten und durch die Wechselnote e pentatonisch kolorierten Dreiklangsbrechung explizit die Möglichkeit rein instrumentaler Melodienbildung verband, und zwar im Sinne einer selbstgenügsam ausschwingenden Arabeske.⁵⁸

Wenn sich die Entstehung des »ewigen Kunstwerks« am Ende von *Daphne* aus der Synthese des Dionysischen und des Apollinischen ergibt, aber nicht als Drama in der Verbindung mit dem Wort, sondern als »Übergang zum Geiste der Musik«, so wären die »Handgelenksübung[en]«⁵⁹ der späten Instrumentalstücke aus dieser Perspektive neu zu bewerten, nicht nur die *Metamorphosen*, sondern etwa auch die Bläser-Sonatinen, deren zweite bekanntlich »den Manen des unsterblichen Mozart« gewidmet wurde, sowie das assoziativ auf die *Daphne*-Klangwelt zurückbezogene Oboenkonzert.⁶⁰ In solchen Partituren sah der »griechische Germane« offenbar keineswegs einen belanglosen Zeitvertreib, auch wenn er es selbst so dargestellt haben mag, sondern eine probate Option, »am Ende des Regenbogens« sinnvoll zu komponieren. Was ihm den Weg dorthin aber entscheidend zu bahnen half, auf verschlungenen, in der komplizierten Entstehung des Werkes durchaus labyrinthisch zu nennenden Pfaden über Mozart und Wagner, Kleist und Nietzsche, das war gerade die »Bukolische Tragödie« *Daphne*.

-
- 57 Vgl. Richard Strauss, *Zwei späte Violinstudien. Daphne-Etude. Etude G-Dur nach einem Motiv aus »Daphne«* für Violine solo o. Op. AV 141 / *Allegretto E-Dur* für Violine und Klavier o. Op. AV 149, im Faksimile und im Erstdruck hrsg. von Alfons Ott (= Varie Musiche di Baviera 3), Giebing/Oberbayern 1969.
- 58 Eine große Ähnlichkeit verbindet das Daphne-Motiv auch mit dem Beginn von *Die Göttin im Putzzimmer* für gemischten achtstimmigen Chor a cappella, komponiert 1935 auf einen Text Friedrich Rückerts (TrV 267).
- 59 Richard Strauss an Willi Schuh, 08.10.1943, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 50f.
- 60 Vgl. in diesem Sinne Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 251. Zumindest ein Fragezeichen darf hinter das Urteil Stefan Kunzes gesetzt werden, dass die Instrumentalkompositionen der letzten Lebensjahre keine »exemplarische Bedeutung für das Verhältnis von Strauss zu Mozart« gehabt hätten (»Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart«, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser [= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2], Laaber 1992, S. 11–30, hier S. 12f., Anm. 2).