

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 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 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 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 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

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

Ulrich Konrad

I.

Seit wann bewegte sich Richard Strauss auf dem künstlerischen Weg hin zum Musikdramatiker, oder mit etwas weniger Emphase gefragt: Wann und wie wurde Strauss Opernkomponist? Wer die einschlägigen biografischen Darstellungen und monografischen Abhandlungen konsultiert, erhält auf diese elementare Frage unterschiedlich differenzierte, im Kern jedoch einhellige Antworten. Diese laufen alle auf die Angabe hinaus, genauer formuliert, sie alle nehmen ihren Ausgang von einem Punkt, nämlich naheliegenderweise von *Guntram*, dem von 1887 bis 1893 konzipierten, gedichteten und komponierten Bühnenerstling.¹ Allerdings gab Strauss diesem Werk keinen Gattungstitel – erst die 1940 uraufgeführte Bearbeitung des Werks hieß, in Anlehnung wohl an Wagners *Tristan und Isolde*, vieldeutig »Handlung in drei Aufzügen« –, wie auch das »Singgedicht« *Feuersnot* op. 50 aus dem Jahre 1901 sich nicht in die konventionelle Gattungsnomenklatur einfügt. *Salome* op. 54, 1905 uraufgeführt und von Strauss als »Musik-Drama« bezeichnet, markiert schließlich die endgültige Ankunft des Komponisten in der Welt des großen Theaters.² In den gängigen Leben- und Werk-Erzählungen wird dieses in der Schaffensbiografie unbestritten herausragende Ereignis stets verknüpft mit dem Motiv des Abschieds von der programmatischen Instrumentalmusik, mehr noch: Die Reihe der Tondichtungen von *Don Juan* bis zur *Symphonia Domestica* erscheint nun als die *gradus ad parnassum*, als die notwendigerweise von Strauss zu bewältigende Leiter beim Aufstieg zum Gattungsgipfel der Oper und zur dort erreichten Synthese von Symphonie und Drama.

1 William Mann, *Richard Strauss. Das Opernwerk*, München 1967; Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013; *StraussHb.*

2 Gattungstitel zit. nach den Partiturausgaben der RSE 1–4.

Ohne die Absicht, dieses wohlabgerundete Narrativ grundsätzlich zur Disposition zu stellen, soll im Folgenden der Blick auf eine von Strauss' frühen Arbeiten geworfen werden, nämlich auf seine umfangreiche, die komplette Neudichtung des Textes und ein tiefgreifendes musikalisches Arrangement umfassende, für die »deutsche Bühne« vorgenommene Bearbeitung der »Tragédie opéra« *Iphigénie en Tauride* von Christoph Willibald Gluck.³ Angefertigt wurde sie 1890, als Strauss im ersten Jahr seines Engagements als Kapellmeister am Großherzoglichen Hoftheater Weimar stand – angefertigt aus freien Stücken, ist doch nirgends, soweit ersichtlich, etwas von einem Auftrag oder der Aussicht auf eine Produktion des Werks zu entdecken. Tatsächlich verging fast ein Jahrzehnt nach Abschluss der Partitur und verstrichen fünf Jahre, seit das komplette Material bei Fürstner in Herstellung gegangen war, ehe am 9. Juni 1900 die *Iphigenie auf Tauris* in Weimar erstmals über die Bühne ging.⁴ Erhofft hatte sich Strauss die Premiere freilich für 1891, und wäre es nach seinen Plänen gegangen, so wäre eben diese Opernbearbeitung das erste Werk gewesen, mit dem sich der Bühnenkomponist Strauss der Öffentlichkeit präsentiert hätte. Zwar spielt das Leben nicht im Konjunktiv und dem Wollen folgte seinerzeit kein Vollbringen, aber die starke Absicht des 26-jährigen Musikers, in Weimar mit einer Gluck-Bearbeitung musikdramatisch zu debütieren, verdient mehr Aufmerksamkeit und forschendes Bemühen, als ihr die Strauss-Publizistik bislang hat zuteilwerden lassen. Dass die Strauss'sche *Iphigenie* in der aktuellen Literatur nur vereinzelt Erwähnung findet,⁵ auch auf den Opernbühnen seit über einem halben Jahrhundert nicht mehr präsent

- 3 Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 3: Werke ohne Opuszahlen*, nach dem Tode des Verfassers vollendet und hrsg. von Alfons Ott und Franz Trenner, Wien und Wiesbaden 1974, S. 1363–1376 (AV 186); *TrennerV*, S. 131 f. (TrV 161).
- 4 Der Theaterzettel ist im Digitalen Archiv der Thüringischen Staatsarchive einsehbar: archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_archivesource_00014698 (abgerufen am 17.10.2016).
- 5 Mann, Lütteken und Werbeck (wie Anm. 1) übergehen die Bearbeitung gänzlich. Am ausführlichsten behandelt wurde sie in jüngerer Zeit von Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 2, London 1969 (ND 1986), S. 353–356. Eine knappe, aber treffende Charakterisierung bietet der Katalog-Beitrag zu: *Richard Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag*, bearb. von Franz Grasberger und Franz Hadamowsky, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1964, S. 215; lediglich erwähnt ist sie bei Klaus Hortschansky, Art. »Iphigénie en Tauride«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 2, München 1987, S. 457–465, hier S. 464. Der Beitrag von Vera Grund, »... durch die das schöne Werk wieder lebensfähig geworden ist ... Glucks *Iphigenie auf Tauris* in der Bearbeitung von Richard Strauss: Eine Heldin im 18. und 19. Jahrhundert«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67 (2012), H. 1, S. 43–51, liefert Gedankenanstöße zur Konzeption der Textrevision, enthält jedoch quellenbezogene und inhaltliche Versehen; dies., »Glucks Geist aus Wagners Händen? Zur Gluck-Rezeption Richard Strauss'«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2013, S. 33–43 (ohne näheren Bezug auf die Bearbeitung). Eine erste gründlichere Auseinandersetzung mit dem Gegenstand leistet die von mir angeregte und betreute Magisterarbeit von Barbara Gräb, *Christoph Willibald Glucks Iphigénie en Tauride (1779) in der Bearbeitung von Richard Strauss (1890)*, Würzburg 2001 (unveröffentlicht).

ist,⁶ entspricht jedenfalls nicht der Bedeutung des Werks im Entwicklungsgang des Komponisten, aber auch nicht seinem ästhetischen Anspruch.

II.

Worin besteht dieser? Um hier zu einer Antwort zu kommen, sind verschiedene biografische und musikgeschichtliche Fäden aufzunehmen, ist außerdem wenigstens ansatzweise die dichterische und kompositorische Faktur der Bearbeitung freizulegen. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Lebenssituation des jungen Strauss.⁷ Seit dem Frühjahr 1889 hatte sich der Plan konkretisiert, die unbefriedigende Stellung als Musikdirektor am Hof- und Nationaltheater in München zugunsten des Postens eines Großherzoglich-Sächsischen Kapellmeisters in Weimar zu verlassen. Nach der Teilnahme an den Bayreuther Festspielen dieses Jahres als Musikalischer Assistent nahm Strauss Anfang September seine Tätigkeit in der thüringischen Residenzstadt auf. Als Antrittsvorstellung dirigierte er Mozarts *Zauberflöte* und wandte sich anschließend in dezidiert programmatischer Absicht Wagners *Lohengrin* zu. Mit dessen Premiere am 6. Oktober setzte er sogleich einen entschiedenen Akzent als unbedingter Verfechter Bayreuther Kunstideen und -praxis, so wie er in den von ihm übernommenen Abonnementkonzerten der Saison durch Schwerpunkte auf den Werken der sogenannten Neudeutschen, allen voran Franz Liszts, und durch die Uraufführung seiner Tondichtung *Don Juan* am 11. November 1889 unmissverständlich zu erkennen gab, wo er sich als Dirigent und Komponist verortet sehen wollte. In der geistigen Nachfolge Liszts und dessen Weimarer Kunstprogramms sowie als Speerspitze im Einsatz für Wagners musikalische Dramen – im März 1890 brachte er *Tannhäuser* heraus, im Dezember *Rienzi*, schließlich im Januar 1892 *Tristan und Isolde*, dieses Werk erstmals völlig ohne Striche⁸ – demonstrierte Strauss am Ort selbstbewusst geistig-künstlerische Führer-

6 Nach der, soweit ersichtlich, zunächst letzten Inszenierung 1916 an der Metropolitan Opera New York kam Strauss' Bearbeitung 1956 konzertant in Wien beim Internationalen Mozartfest zur Aufführung, ehe am 3. Februar 1961 in Lissabon eine Bühnenproduktion geboten wurde. Von diesem Abend existiert ein Mitschnitt (Label Accord 150031; Besetzung: Iphigénie – Montserrat Caballé, Oreste – Raymond Wolansky, Pylade – Jean Cox, Thoas – Paul Schöffler, Chor und Orchester Teatro Nacional de San Carlos Lissabon, Antonio de Almeida – Leitung. 2009 erklang das Werk beim Festival della Valle d'Itria im Palazzo Ducale di Martina Franca. Die bislang jüngste und wiederum konzertante Darbietung war am 22. Juli 2016 im Stadttheater Fürth im Rahmen der Internationalen Gluck Opern-Festspiele 2016 zu erleben.

7 *Schuh*, bes. S. 181–378: »Die Weimarer Jahre 1889–1894«; *TrennerC*, bes. S. 70–101 (= September 1889 bis Oktober 1892). – In jüngerer Literatur werfen Streiflichter auf den Weimarer Kapellmeister: Bryan Gilliam, *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014; Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014.

8 Bernd Edelmann, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83.

schaft. Er flankierte diesen gelegentlich mit der Haltung fanatischer Unbedingtheit gegangenen Fortschrittsweg durch eine zwar häufig unterbrochene, gleichwohl intensive schöpferische Aktivität, als deren Früchte neben einer Reihe von Liedern immerhin die Tondichtungen *Tod und Verklärung* und *Macbeth* sowie der Text und das vollständige Particell des *Guntram* zu nennen sind.

Dass Strauss sich in Weimar als kämpferischer Anhänger der Kunst Wagners gebärdete – bereits wenige Wochen nach Dienstantritt wurde er im örtlichen Wagner-Verein aktiv⁹ –, hängt bekanntlich zum einen mit dem bedeutenden Einfluss zusammen, den Alexander Ritter seit Herbst 1885 als Mentor auf den Komponisten nahm, zum andern mit der Zugehörigkeit zum Bayreuther Kreis um Cosima Wagner.¹⁰ Wie bereits erwähnt, hatte er kurz vor der Umsiedelung nach Weimar bei der Einstudierung von Festspielaufführungen auf dem Grünen Hügel mitgewirkt. Bezeugt ist, neben der theoretischen Unterweisung durch Ritter, außerdem das eigene gründliche Studium der Schriften Wagners; diese besaß er seit Juni 1889 vollständig,¹¹ und in Briefen nach Bayreuth finden sich bald absichtsvoll eingestreute Lektüerereminszenzen.

Ruft man sich diese wenigen Stichworte zur Lebenssituation von Strauss um 1890 ins Bewusstsein – Weimar, die klassische Kulturstätte; Liszt, der ideelle Vorgänger am Ort; Bayreuth als der Fluchtpunkt aller künstlerischen Überzeugungen –, dann fügt sich die zunächst wie Zufall anmutende Beschäftigung des Komponisten mit Glucks *Iphigénie* passgenau in diese Zeit. Am Theater hatte Strauss es rasch dahingebraucht, so gut wie ausschließlich deutsches Repertoire zu dirigieren, was seinem Selbstverständnis als Vertreter der in allen Belangen gegenüber der Musik anderer Nationen überlegenen deutschen Musik entsprach. Im Zuge der Beschäftigung mit Wagners theoretischen Arbeiten festigte sich dieser Hegemonialanspruch, gewann darüber hinaus historische Tiefe. Strauss kannte schon in Meiningen Wagners Bearbeitung von Glucks *Iphigenie auf Aulis*; sie war erstmals 1847 in Dresden gegeben worden.¹² In der 1852 publizierte Zürcher Hauptschrift *Oper und Drama* konnte er

9 Schuh, S. 188, passim.

10 *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Franz Trenner (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 2), Tutzing 1978, S. VII–XI.

11 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig 1871–1883 (RSA). – Strauss las immer wieder in den Bänden; siehe etwa Brief an Wolfgang Golther, 05.04.1945: »Noch in den vergangenen Monaten habe ich viel in den ›Schriften‹ gelesen und mich besonders erbaut an den kleinen Artikeln des 9. und 10. Bandes: ›Über Dichten und Komponieren‹, ›Über die Anwendung der Musik auf das Drama‹, ›Über das Operndichten und Komponieren‹ etc. An jeder Universität, an jeder Musikschule müßte über diese, wie über Oper und Drama ein ständiges Kolleg gelesen werden. Aber wer ist dazu befähigt?« Zit. nach WB, S. 436.

12 Richard Wagner, *Iphigenia in Aulis. Bearbeitung der Tragédie Opéra en trois actes »Iphigénie en Aulide« von Christoph Willibald Gluck (WWV 77). Konzertschluß zur Ouvertüre (WWV 87) mit einer Dokumentation zu Wagners deutscher Übersetzung des Librettos und seiner weiteren Auseinandersetzung mit dem Werk*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 20.4), Mainz 2010;

über die »so berühmt gewordene Revolution Glucks« lesen, wie dieser Komponist das Verhältnis zwischen Sänger, Dichter und Komponist maßgeblich verändert habe. Er sei »wissentlich bemüht« gewesen, »im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen [...], die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben«. Als »Organ der Absicht des Komponisten« hatte der Sänger hinter dessen neu bestimmter Dominanz zurückzutreten.¹³ Für Wagner bedeutete das einen wichtigen Schritt in Richtung auf das wahre Drama. Mehr noch: In seiner Geschichtskonstruktion rückte Gluck an den Beginn des modernen Musiktheaters, eines Musiktheaters, das er, Wagner, zur zeitgenössischen Erfüllung führen wollte. Vor diesem Hintergrund sollte denn auch die Dresdner Fassung der aulischen *Iphigenie* verstanden werden, eben als ein Versuch, die geschichtliche Position Glucks für das Publikum in der Mitte des 19. Jahrhunderts herauszustellen und ihm erfahrbar zu machen.

Strauss folgte dieser Anschauung getreulich, hielt bis an sein Lebensende an ihr fest. Dass er schließlich in Weimar, wie Liszt schon 1850, die Wagner'sche Version der *Iphigenie* einstudierte und dirigierte, lag auf der Hand. Im Zuge all dieser gedanklichen und praktischen Erkundungen mag in Strauss der Wunsch gekeimt sein, es dem Bayreuther Vorbild nachzutun und Glucks 1779 vollendete zweite Iphigenien-Oper einer grundlegenden Umarbeitung zu unterziehen.¹⁴ Was lag in Weimar näher, rückte doch mit der tauridischen *Iphigenie* jener Teil der Atridensage in den Blick, den auch Johann Wolfgang von Goethe dramatisch gefasst und 1787 in Weimar¹⁵ vorgelegt hatte; dessen Schauspiel stand am Ort regelmäßig auf dem Programm (nebenbei erwähnt hatte schon Liszt 1850 bei Wagner angefragt, ob er auch die tauridische *Iphigenie* neu-fassen wolle; dazu war es aber nicht gekommen¹⁶). Strauss würde, so könnte das Kalkül gewesen sein, am Ort drei Kunstgöttern auf einmal huldigen sowie sich zugleich, und das noch ohne genuine Eigenschöpfung, unmissverständlich als fortschrittlicher

Christa Jost, »Iphigenia in Aulis« romantisch verklärt. Richard Wagner und Christoph Willibald Gluck«, in: *Literatur in Bayern* 27 (2011), Nr. 104, S. 18–26.

- 13 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, Zitate in der Reihenfolge S. 27, 85, 28.
- 14 Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I.9), Kassel u. a. 1973, ²1998; ders., *Iphigenie auf Tauris*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I.11), Kassel u. a. 1965, ²1996. Siehe dazu auch Klaus Hortschansky, »Christoph Willibald Gluck, Iphigénie en Tauride. Die Erfindung des musikalischen Klassizismus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkportraits*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 81–104.
- 15 Johann Wolfgang von Goethe, »Iphigenie auf Tauris«, in: *Dramatische Dichtungen* III, hrsg. von Erich Trunz (= Werke. Hamburger Ausgabe 5), 9., neubearbeitete Auflage München 1981, S. 7–67, Kommentar S. 403–474.
- 16 Zur Anfrage Liszts Mitte Juli 1850 siehe *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, hrsg. von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988, S. 114; darauf Wagners positive, aber folgenlose Reaktion vom 20.07.1850, ebd., S. 118.

Bühnenkünstler positionieren, indem er die historische französische Operntragödie in ein zeitgemäßes deutsches Musikdrama *avant la lettre* aus dem Geiste Wagners und gleichsam unter den Augen Goethes umformte.

III.

Konkretisierung erfuhren diese möglichen Gedanken im Sommer 1890. Nachdem Strauss im Juni des Jahres noch aktiv an der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Eisenach teilgenommen und anschließend Bayreuth einen Kurzbesuch abgestattet hatte, verbrachte er im Juli und August freie Wochen in München und Marquartstein.¹⁷ Am 29. Juli heißt es dann in einem Brief an Cosima Wagner, die über den angesprochenen Gegenstand bereits unterrichtet gewesen sein muss:

»Ich habe meine Übersetzung und Bearbeitung der Gluckschen ›Iphigenie auf Tauris‹ nunmehr fertig und bin nunmehr nur noch mit der Herstellung der endgültigen Partitur beschäftigt. An einigen kühnen Eingriffen in das Glucksche Original fehlt es allerdings nicht; ich habe den ganzen ersten Akt umgearbeitet und umgestellt, einen neuen Schluß zum letzten Akt komponiert, die ganze Oper in drei Akte zusammengezogen und im Gange der Handlung vieles anders motiviert. Im Ganzen ist die Arbeit, wie ich glaube, gelungen, der Stil ist festgehalten, und das ist doch das schwerste!«¹⁸

Im Weiteren betont Strauss, ihn habe diese Art der Auseinandersetzung dem Komponisten Gluck nähergebracht, er hoffe jetzt, die neue Fassung bald der Adressatin zur Beurteilung vorlegen zu dürfen. Dieser Bericht fand in Bayreuth wohlwollende Aufnahme. Cosima bekundete, sich mit dem Studium von Glucks Original auf die Strauss'sche Arbeit vorbereiten zu wollen, und sparte nicht mit dem Vorschusslob, dass die kurze Beschreibung ihr »ebenso geistvoll wie kühn«¹⁹ vorkomme.

Es verwundert, dass nach dieser ersten Erwähnung für längere Zeit weder im Briefwechsel mit Cosima noch auch sonst, soweit ersichtlich, von der Neufassung die

¹⁷ Daten nach *TrennerC*, S. 78–80.

¹⁸ *Wagner – Strauss. Briefwechsel*, S. 55–58, hier S. 56.

¹⁹ Brief Cosima Wagners an Strauss, 12.08.1890, ebd., S. 58–60, hier S. 59: »Heute abend endlich wollen wir ›Iphigenie auf Tauris‹ vornehmen. Ich will ganz gerüstet sein, wenn Sie mir die Freude machen, mir Ihre Arbeit mitzuteilen. Bereits das, was Sie mir davon gesagt haben, hat mich ungemein interessiert und scheint mir ebenso geistvoll wie kühn. Auch ich halte dafür, daß Sie kein besseres Studium für sich als wie gerade diese Arbeit vornehmen könnten. Und *wie* müssen wir es uns angelegen sein lassen, unsere großen Meister der vergangenen Zeit nicht zu verlieren und sie lebendig wirkend unter uns zu erhalten. Nachdem ich in der Jugend wirklich ganz unfähig war, Mozarts Genius zu würdigen, ist mir mit den Jahren eine immer größere Freude an demselben zuteil geworden und unseren Himmel können wir uns nicht sternhaltig genug ausbilden ...«.

Rede ist, zumal spätestens am 27. September 1890 mit Abschluss des selbstgefertigten Klavierauszugs das Vorhaben an sein Ende gelangt war.²⁰ Bis zum 18. April 1891 dauerte es, ehe die *Iphigenie* in einem Brief an den Verleger Adolph Fürstner erneut Thema wird, nun eines offiziellen Angebots. Ähnlich wie gegenüber Cosima Wagner charakterisiert Strauss die Grundzüge seiner Version, lediglich erweitert um die Angabe, die teilweise Neudichtung sei »mit Grundlegung einiger Motive aus Goethe« erfolgt. Er beabsichtige, das Werk »in der nächste[n] Saison hier zur Aufführung [zu] bringen«.²¹ Fürstner erklärte sich mit der In-Verlagnahme der *Iphigenie* einverstanden, aber Strauss scheint die Sache in den kommenden Monaten, vielleicht wegen seiner starken Beanspruchung durch andere Pflichten, zunächst nicht weitergetrieben zu haben. Erst am 3. November 1891 ging das Werk nach Bayreuth,²² wo Cosima Wagner es mit ihrem musikalischen Berater Julius Kniese gründlich durchging, anschließend eine, so Strauss, »herrliche Kritik« schrieb²³ (diese ist allem Anschein nach verlorengegangen) und darin »allerhöchste Anerkennung«²⁴ zollte. Zur gleichen Zeit legte er seinem Intendanten Hans Bronsart die Partitur vor, erfuhr jedoch auf seinen Produktionsantrag, wie er im Juni des Folgejahres klagte, keinen Bescheid. Die Aufführungspläne zerschlugen sich, ohne dass nach derzeitigem Kenntnisstand über die entsprechenden Vorgänge berichtet werden könnte – die Quellenlage erweist sich an diesem Punkt bislang insgesamt als äußerst dürftig.²⁵ So muss auch offen

20 *TrennerC*, S. 80.

21 Brief an Verlag Fürstner, 18.04.1891: »Ich habe nach dem Beispiel der Richard Wagnerschen Bearbeitung der Gluckschen ›Iphigenie in Aulis‹ nunmehr eine vollständige Neubearbeitung der ›Iphigenie auf Tauris‹ desselben Componisten vollendet, die ich in nächster Saison hier zur Aufführung bringen will. Meine Neubearbeitung besteht in einer vollständig neuen Übersetzung, zum Teil (mit Grundlegung einiger Motive aus Goethe) Neudichtung, die besonders den ersten Akt, dessen Szenenfolge vollständig verändert ist, und letzten Akt, zu dem ich einen neuen Schluß componiert habe, betrifft. Veränderungen der Instrumentation, um sie wenigstens einigermaßen den Bedürfnissen der heutigen Zeit anzupassen etc. etc. Ich wollte mir nur die ergebene Anfrage erlauben, ob Sie eventuell geneigt wären, die Herausgabe dieser Bearbeitung, durch die das schöne Werk wieder lebensfähig geworden ist, zu übernehmen? Über die Bedingungen würden wir uns sicher einigen und ich bin gerne bereit, Ihnen Partitur, Klavierauszug und Textbuch eventuell zur Ansicht zu übersenden.« In: *WB*, S. 63.

22 *Wagner – Strauss. Briefwechsel*, S. 107–109.

23 Strauss an Cosima Wagner, 20.12.1891, ebd., S. 109.

24 »Gestern erhielt ich einen wundervollen Brief von Frau Wagner, sie hat meine ›Iphigenie‹ mit Kniese nun durchgearbeitet und zollt mir dafür die allerhöchste Anerkennung. Sie hat mich zum Heiligen Abend nach Wahnfried eingeladen«, Brief an den Vater, 15.10.1891, zit. nach *ElternB*, S. 140 f. – Für Unterstützung meiner Recherchen danke ich Dr. Jürgen May.

25 Die Akte Strauss im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar Nr. 178, enthält keinerlei Hinweise auf Pläne die Iphigenien-Bearbeitung betreffend. Erhalten ist lediglich der Aufführungsvertrag; ebd. Nr. 1925. – Den Herren Prof. Dr. Detlef Altenburg (†) und Dirk Haas sowie Frau Archivdirektorin Dagmar Blaha danke ich für Hilfe bei meinen örtlichen Recherchen.

bleiben, ob es nur wegen äußerer Gründe wie der schweren Erkrankung von Strauss, seiner langen Rekonvaleszenz 1892/93, der dann in den Vordergrund rückenden Uraufführung des *Guntram* und zuletzt des Vertragsendes in Weimar zum Spielzeitende 1894 nicht zur Aufnahme der neuen *Iphigenie* in den Spielplan kam, oder ob es eine förmliche Ablehnung etwa wegen künstlerischer Bedenken gab. Im Druck erschienen Textbuch, Klavierauszug und sämtliche Materiale 1895.²⁶

Strauss verlor seine (und Wagners) Bearbeitung nicht aus den Augen, wie aus einem Brief an den Vater vom 22. November 1898 kurz nach dem Amtsantritt in Berlin im Zusammenhang mit Spielplanüberlegungen hervorgeht: »Auch die zwei ›Iphigenien‹ sollen drankommen: ›Tauris‹ in meiner Bearbeitung.«²⁷ Am 6. Dezember 1899 kam das Thema erneut zur Sprache: »Im Laufe des Winters soll hier meine ›Iphigenien‹-Bearbeitung drankommen, zugleich mit Wagners ›Aulis‹.«²⁸ Aber erst am 9. Juni 1900 hob sich im Weimarer Hoftheater erstmals der Vorhang für Glucks *Iphigenie auf Tauris* in der Bearbeitung von Strauss. Die festliche, durch Anwesenheit des Großherzogs ausgezeichnete Aufführung fand ohne Beteiligung des Komponisten statt, »bei Gelegenheit der Goethe-Versammlung«, wie der Theaterzettel meldet.²⁹ Zu den näheren Umständen dieser Premiere kann nichts gesagt werden, da auch hier einschlägige Zeugnisse fast völlig fehlen.³⁰ Die Aufführungskritik in der *Weimarer Zeitung* fiel insgesamt freundlich aus:

26 Textbuch: *Iphigenie auf Tauris, in drei Aufzügen, von Chr. von Gluck, neu übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet von Richard Strauss*, Berlin: Adolph Fürstner (A. 4179 F.) [1895]; Klavierauszug: *Iphigenie auf Tauris, in drei Aufzügen, von Chr. W. von Gluck. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Richard Strauss*, Berlin und Paris: Adolph Fürstner (A. 4400. F.) [1895]; Partitur und Orchestermaterialie sind nur leihweise verfügbar (Schott Music GmbH & Co. KG). – Die von Vera Grund, »Iphigenie«, S. 45, an den Zusatz »für die deutsche Bühne bearbeitet« anschließende Mutmaßung, dieser könne auf einen Zusammenhang mit dem Theaterverein »Deutsche Bühne« und dessen Ruf nach einer national geprägten Bühne schließen lassen, ist wenig überzeugend: Die Formulierung ist in der Theaterpraxis des ganzen 19. Jahrhunderts gang und gäbe.

27 *ElternB*, S. 214.

28 Ebd., S. 227.

29 Wie Anm. 4.

30 Vgl. archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_performance_00027815 (abgerufen am 17.10.2016). Erhalten geblieben ist das komplette Aufführungsmaterial aus dem Deutschen National-Theater. Es ist zugänglich im Thüringischen Landesmusikarchiv, D-WRha DNT 59 und 621; siehe opac.rism.info/search?id=280000111 (abgerufen am 17.10.2016), sowie Axel Schröter, *Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar. Katalog* (= Musik und Theater 6), Sinzig 2010, S. 159 f., 162 f. In dem Bestand mit der Signatur DNT 59b befindet sich ein Textbuch von Glucks *Iphigenie* (Berlin: S. Mode's Verlag) aus dem Gebrauch des Szenarie-Inspizienten Max Frederich mit genauen Eintragungen zur Aufführungsdauer (Uraufführung der Strauss-Fassung: 2 Stunden, 24 Minuten inkl. 29 Minuten Pause). Dem Leiter des Archivs, Herrn Dr. Christoph Meixner, danke ich für tatkräftige Unterstützung meiner Recherchen am Ort. – Ergebnislos geblieben sind bislang Nachforschungen in Beständen der Goethe-Gesellschaft; die Begleitumstände der Aufführung im Rahmen der »15. Goethe-Versammlung« liegen noch im Dunkeln.

»Richard Strauß gebührt das Verdienst, uns die Oper durch seine Bearbeitung nähergebracht zu haben. [...] Er hat durch engste Anlehnung an das Original den Text neugestaltet und damit dem Vermächtnis des großen Vorkämpfers für musikalische Wahrheit und Charakteristik einen vorzüglichen Dienst geleistet. Daß die beiden letzten Akte der Oper vom Bearbeiter zu EINEM vereinigt wurden, wodurch die natürliche Dreitheilung des Dramas entsteht, für die Strauß gleich Wagner eine Vorliebe zu haben scheint, ist eine Aeüßerlichkeit, möge aber nicht unerwähnt bleiben.«³¹

IV.

Was nun lässt sich in aller Kürze über die Vorgehensweise von Strauss und seine Eingriffe sagen? Als Grundlage für die Bearbeitung griff er auf die seinerzeit neueste, 1884 im Verlag Peters herausgekommene, von Alfred Dörffel betreute Partiturausgabe der französischen Fassung von *Iphigénie en Tauride* und den dazugehörigen Klavierauszug zurück. Dieser Edition war neben dem Originaltext die 1790 entstandene deutsche Übersetzung von Johann Daniel Sander unterlegt. Strauss wird die Musikalien in der seinerzeit geläufigen, nur lose gebundenen Form erworben haben, jedenfalls hat er die Partitur während des Arbeitsvorgangs zerlegt, einzelne Blätter und Lagen ausgesondert und vermutlich weggeworfen, neukomponierte, auf handelsüblichem Notenpapier zu 22 Systemen niedergeschriebene Partien an den passenden Stellen eingelegt, außerdem immer wieder durch Tekturen für bruchlose Anschlüsse gesorgt, und er hat nach Abschluss der Arbeit das Konvolut aus 170 gedruckten und autografen Partiturseiten nebst Zusätzen wie dem Titelblatt und der Besetzungsliste in grünes Leder binden lassen.³²

Auf fast jeder der Druckseiten finden sich mit Bleistift oder roter Tinte eingetragene Veränderungen. Sie betreffen alle Ebenen des Wort- und Notentextes. So eliminiert Strauss konsequent alle französischsprachigen Akt- und Szeneneinteilungen und die

31 *Weimarerische Zeitung*, 13.06.1900, S. 1 f.; zit. nach dem Eintrag im Digitalen Archiv der Thüringischen Staatsarchive (wie Anm. 30).

32 Der beschriebene Band wird im RSA aufbewahrt (RSQV q00298). Erhalten geblieben ist in diesem Archiv auch zum einen das Exemplar eines Klavierauszuges (Leipzig: C. F. Peters, Plattennummer: 6661, um 1882), in das Strauss alle seine textlichen und musikalischen Revisionen eingetragen hat und das als Stichvorlage für den Erstdruck des Auszugs (wie Anm. 26) diente; (RSQV q00299). Zum andern ist ein Exemplar des Klavierauszuges der Bearbeitung aus dem Besitz von Pauline Strauss überliefert (RSQV q13243); den Eintragungen zufolge hat sich die Sängerin intensiv mit dem Werk beschäftigt. Das autografe Textbuch läuft unter dem Identifikator RSQV q00300. Für Unterstützung meiner Recherchen danke ich Gabriele Strauss und Dr. Jürgen May.

Ziffern vor den einzelnen Nummern des Werks. Auf diese Weise entsteht der Eindruck dreier durchkomponierter Akte, in denen die Szenen und Einzelnummern einander bruchlos folgen. Die neu gefassten Gesangstexte hat Strauss konsequent über die jeweiligen Partien geschrieben, umformulierte Regieanweisungen präzise bei den betreffenden Vorgängen platziert. Großen Wert legt er darauf, die Handlung des Dramas in aristotelisch klassischer Strenge vom Morgen bis zum Abend eines einzigen Tages ablaufen zu lassen (bei Gluck finden sich dazu allenfalls vage Angaben). Zusätzliche Instrumente führt Strauss nicht ein – Glucks Orchester ist mit je paarig besetzten Holz- und Blechbläsern, drei Posaunen, Schlagwerk und Streichern ohnehin reich ausgestattet –, bereichert aber die Instrumentierung immer wieder vor allem durch vermehrten Einsatz der Hörner, Trompeten und Posaunen, sorgt darüber hinaus sowohl durch partielle Reduktionen als auch durch gezielte Zusätze für ein abwechslungsreicheres Klanggeschehen. Dazu gehört auch die Einführung einer eigenen Bühnenmusik aus Bläsern und Schlagwerk für die Begleitung etwa des ersten Skythen-Chors »Les Dieux apaisent leur courroux« / »Besänftigt ist der Götter Zorn«. Besonderes Augenmerk richtet Strauss auf die Dynamik; diese differenziert und nuanciert er, ganz im Sinne der Praxis seiner Zeit, ungleich reicher als Gluck. In die Agogik und Phrasierung des Originals greift er dagegen kaum ein. Für beinahe alle diese Maßnahmen fand Strauss Anregungen in Wagners *Iphigenien*-Bearbeitung – sie kann in ihrem Modellcharakter für den jungen Komponisten nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Hinsichtlich der Sprachform seiner Übersetzung hat Strauss in seinem bereits erwähnten Brief an Cosima Wagner vom 3. November 1891 selbst auf einen zentralen Punkt aufmerksam gemacht: Es sei ihm »als Textübersetzer in erster Linie die Beibehaltung des Gluckschen Rhythmus in den Singstimmen wesentlich erschien[en]«.³³ Das ist bemerkenswert, erfährt doch die melodisch-rhythmische Gestalt der Vokallinie, eine Gestalt, die sich bei Gluck aufs Engste an der sprachlich-metrisch korrekten Deklamation der französischen Dichtung ausrichtet, die Aufwertung zu einer autonomen musikalischen Größe, losgelöst von der diese bedingenden Sprachform. Damit geht er über Glucks eigene Praxis hinaus, hatte dieser doch für seine 1781 mit dem Wiener Dichter Johann Baptist von Alxinger erarbeitete deutsche Fassung der *Iphigenie auf Tauris* ganz selbstverständlich die Vokalparte an die veränderte sprachliche Grundlage angepasst. Doch auch schon Wagner hielt sich in seiner Bearbeitung der aulischen *Iphigenie* weitgehend genau ans Original, auch wenn dieses für ihn nicht sakrosankt war. So gab er etwa die Reimform der französischen Vorlage auf, worin ihm Strauss bei seinem Vorhaben folgte. Erkennbar ist weiterhin das Bemühen, im Original vorkommende Textwiederholungen zu umgehen. Freilich forderte die strikte »Beibehaltung des Gluckschen Rhythmus« ihren Preis, erzwang sie doch poetisch nicht immer befriedigende Formulierungen, was Strauss sowohl erkannt als

33 Wie Anm. 22.

aber auch um des Prinzips willen hingenommen hatte (schon im eben zitierten Brief an Cosima Wagner räumte er Mängel freimütig ein). Dieser Punkt ist vor allem in der älteren Strauss-Publizistik betont worden, was hier lediglich erwähnt sei,³⁴ doch nicht ohne den Hinweis, dass ein sorgfältiger analytischer Vergleich der Neufassung mit der Vorlage, und das in Verbindung mit der Musik, bislang aussteht. Immerhin dürfte es sich hier um den Wurzelgrund für Strauss' eigene Deklamatorik handeln, die aber ihrerseits auch noch nicht hinreichend gründlich erforscht ist.

Die »kühnen Eingriffe in das Glucksche Original«, zu denen sich der Bearbeiter angeregt und auch berechtigt fühlte – ob zu Recht oder nicht, kann an dieser Stelle unerörtert bleiben –, betrafen hauptsächlich die dramatische Exposition im ersten Akt und die finale Lösung des tragischen Konflikts in den letzten Szenen des dritten Akts. Hinsichtlich des Textes überschritten sie partienweise zwangsläufig die Grenze der bloßen Übersetzung hin zur inhaltlichen Neugestaltung, damit zur Umdichtung. Musikalisch folgte daraus notwendigerweise, ganze Abschnitte kompositorisch umarrangieren oder sogar neu komponieren zu müssen.

Am Beginn der Oper will Strauss den Aplomb, mit dem Gluck die Handlung in Gang setzt – hier vor allem mit der Imagination eines heftigen Gewitters und dem Wechselgesang zwischen Iphigenie und den Priesterinnen – über die erste Nummer hinweg fortwirken lassen, also der im Original sich anschließenden Verbreiterung durch berichtende und kontemplative Abschnitte entgegenarbeiten. Der auf Iphigenie konzentrierten Eröffnung lässt er daher sofort die Konfrontation mit den Skythen und deren König Thoas folgen, kontrastiert also die heilige Sphäre des Priesterinnenhains mit dem Auftritt des Barbarenführers und dessen wilder Gefolgschaft (siehe Abb. 2). Mehr noch: Strauss betont – anders als im Vorlagetext –, dass Iphigenie noch nie ihres priesterlichen Opferamtes gewaltet habe und auch nicht gewillt sei, das je zu tun. Damit bereitet er den Konflikt vor, der sich gleich mit Thoas' erstem Auftritt und der Nachricht, für das Brandopfer habe der Sturm Fremdlinge an den Strand geworfen, in aller Schärfe abzeichnet. Hohes Erzähltempo und musikalische Progression werden durch die Streichung von fünf aufeinanderfolgenden Nummern einerseits, die Kombination von Partien der Originalpartitur mit Um- und Neukompositionen andererseits erreicht.

34 Zu den frühen kritischen Stimmen gehört Max Steinitzer, *Richard Strauss. Biographie*, Berlin und Leipzig 1911, S. 154 f., 5.–8., vollständig umgearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig 1914, S. 110–113. Unter dem Eindruck einer Aufführung in Weimar am 18. Dezember 1904 schrieb der als Gluck-Forscher engagierte Musiker und Rechtsanwalt Max Arend eine kritische Stellungnahme. Neben textlichen und musikalischen Details missbilligte er grundsätzlich Wagners und Strauss' Bearbeitungen; Max Arend, *Zur Kunst Glucks. Gesammelte Aufsätze*, Regensburg [1914], S. 124–130. Weiter zu verfolgen wäre noch Arends Behauptung, Strauss habe bei seinen dramaturgischen Eingriffen »zum größten Teile unter dem Einflusse der trefflichen Analyse in Otto Neitzels Opernführer« (S. 125) gestanden.

a) Exposition

Scène I	1. Szene
<p>[1] Introduction, Air et Chœur (Iphigénie, Chœur des Prêtresses) <i>Grands Dieux! Soyez-nous secourables</i> T. 1-76 / 76-232</p>	<p>Iphigénie und die Priesterinnen <i>Ihr Götter, seid uns Armen hilfreich!</i> T. 1-76 / 76-232</p>
<p>[2] Récitatif (Iphigénie, première et deuxième Prêtresse) <i>Le calme reparait</i> T. 233-300</p>	<p>[Rezitativ] <i>Die Ruhe kehrt zurück</i> T. 233-236 / <u>237-243 neu</u> / 244 [= 247]- 289 [= 292] / <u>290-301 neu</u></p>
<p>[3] Chœur (Prêtresses) <i>Ô songe affreux!</i> T. 301-318</p>	<p>[Chor und Iphigénie] <i>O welche Nacht / O arme Pelopiden</i> Chor: T. 302 [= 301]-319 [= 318] + <u>Iphigénie neu</u> (mit Teil des Textes Récitatif <i>Ô race de Pélops!</i>)</p>
<p>[4] Récitatif (Iphigénie, deuxième Prêtresse) <i>Ô race de Pélops!</i> T. 319-348</p>	<p>[gestrichen]</p>
<p>[5] Air (Iphigénie) <i>Ô toi, qui prolongeas mes jours</i> T. 349-400</p>	<p>[hier gestrichen und verschoben auf 4. Szene]</p>
<p>[6] Chœur (Prêtresses) <i>Quand verrons-nous tarir nos pleurs?</i> T. 401-418</p>	<p>[gestrichen]</p>

Abb. 1: Vergleich der Eingangsszenen aus *Iphigénie en Tauride* (Original, linke Spalte) / *Iphigénie auf Tauris* (Bearbeitung, rechte Spalte)

Scène II	—
[7] Récitatif (Thoas, Iphigénie) <i>Dieux! Le malheur en tous lieux suit mes pas</i> T. 1–25	[gestrichen]
[8] Air (Thoas) <i>De noirs pressentiments</i> T. 26–107	[hier gestrichen und verschoben auf Ende 2. Szene]
Scène III	2. Szene
[9] Chœur (Scythes) <i>Les Dieux apaisent leur courroux</i> T. 1–34	Chor der Skythen (hinter der Szene) <i>Besänftigt ist der Götter Zorn</i> T. 1–26 (= [9] T. 8–34)
[10] Récitatif (Iphigénie, Thoas, un Scythe) <i>Malheureuse!</i> T. 34–51	Iphigenie, Thoas <i>O was hör ich! / Vernimm, Iphigenie</i> T. <u>27–38 neu</u>
[11] Chœur (Scythes) <i>Les Dieux apaisent leur courroux</i> T. 51–85	Chor der Skythen <i>Besänftigt ist der Götter Zorn</i> T. 39–72 (= [11] T. 52–85)
[12] Récitatif (Iphigénie, Thoas) <i>Dieux! Étouffez en moi le cri de la nature</i> T. 86–95	Rezitativ (Iphigenie, Thoas) <i>Nie, König, wird meine Hand</i> T. <u>72–84 neu</u> Arie (Thoas) <i>In banger Schreckensnacht</i> T. 85–167 (= [8] T. 26–107: nach T. 74 ein zusätzlicher Takt)

Zweite Scene.
Vorige dann Thoas.

Chor der Scythen (hinter der Scene).

Allegro.

Ten. I. II.

Be - säuf - tigt ist der Göt - ter Zorn, sie sen - den gnä - dig uns die

Allegro.

O - - pfer - bu - - säuf - tigt ist der Göt - - ter Zorn, sie

füh - ren gnä - dig uns die O - pfer zu, den Ver - bro - chen ge - rech - ten Rü -

chern brin - get dar die - ser Frem - den Blut, brin - get dar die - ser Frem - den Blut.

(Thoas tritt auf.)

A. 4400 F.

Abb. 2: Chr. W. Gluck, Iphigenie auf Tauris. Für die deutsche Bühne bearbeitet von R. Strauss, Klavierauszug, S. 19–22 (1. Akt, 2. Szene, T. 1–84)

Iphigenie, Recitativ.

O, was hör ich!
Thoas.

Ver-nimm, I-phi-ge-nie, wie uns gnü-dig die Göt-ter, sie

Recitativ.

sendende O-pferselbst, die ih-ren Zorn ver-söh-nen. Ein griechisch Schiff warf der Sturm an das

Land; hörst du nicht den Ge-sang: Triumph kün-det er laut. Nach heissem Kampf sind die Grie-chen ent-

floh, doch die Füh-rer sind in uns-rer Macht; sie seih die Opfer, sie sterben von deiner Hand.

Chor (hinter der Scene).

Allegro.

Ten. I. II.
Bass. Be-sänf-tigt ist der Göt-ter Zorn, sie sen-den gnü-dig uns die

Allegro.

O - - pfer, brin - get dar die-ser Frem - den Blut der Ver - bre - chen ge -

rech - ten Rü - - cher. Auf! schleppt sie zum Al - ta - re hin, dort

har - ret ih - rer der O - pfer - tod! der Ver - bre - chen ge - rech - ten Rü - - chern brin - get

dar die - ser Frem - den Blut, brin - get dar die - ser Frem - den Blut.

A. 4400 F.

Allegro.

**Recitativ.
Iphigenie.**

Nie, Kö-nig, wird die-se Hand ein Men-schen-o-pler voll-

(Thoas schreitet langsam und drohend

ziehn; nicht will die Göt-tin Blut von Bar-ba-ren ihr dar-ge-bracht.

fiero

auf Iphigenie zu.)

Thoas.

Der Göt-ter Wil-le kennst du schlecht. Un-heil nur schafft uns dein

pp

Wahn-vernimm durch mich der Er-zürn-ten Be-fehl.

pp

attacca

Arie.

Andante. Thoas.

In ban-ger Schreckens-nacht er-schei-nen mir die Göt-ter

b) Finale

Die bei Strauss in der Exposition des Dramas zutage tretende Absicht, die tragische Spannung rasch aufzubauen, sie also weniger sich steigern zu lassen als vielmehr effektiv zu setzen, lässt sich auch – nun in umgekehrter Richtung – am Ende beobachten.

Acte quatrième, Scène V	3. Akt, 7. Szene
<p>[1] Récitatif et Chœur (Pylade, Iphigénie, Oreste; Prêtresses, Grecs et Gardes du Roi) <i>C'est à toi de mourir!</i> T. 1–30</p>	<p>[Rezitativ und Chor] <i>Nein, Tyrann, nein, stirb du!</i> T. 120 [= 1]–149 [= 30], ab T. 144 [= 24] ohne Chor: »Kampf«</p>
<p>Scène VI</p>	—
<p>[2] Récitatif (Diane) <i>Arrêtez!</i> T. 1–22</p>	<p>[Rezitativ] <i>Haltet ein!</i> T. 150 [= 1]–171 [= 22]</p>
<p>Scène Dernière</p>	—
<p>[3] Récitatif (Pylade, Oreste) <i>Ta sœur! qu'ai-je entendu?</i> T. 1–3</p>	<p>gestrichen, stattdessen: [Terzett: Iphigénie, Pylades, Orest] <i>Iphigénie! Orest!</i> T. <u>172–195 neu</u></p>
<p>[4] Air (Oreste) <i>Dans cet objet touchant</i> T. 4–18</p>	gestrichen
<p>[5] Chœur <i>Les Dieux, longtemps en courroux</i> T. 19–77</p>	<p>Allgemeiner Chor <i>Der Götter Zorn ist versöhnt.</i> T. <u>196–202 neu</u> / 203 [= 19]–211 [= 26] / 212 [= 53]–223 [= 64] / 224 [= 71]–229 [= 77], <u>230–245 neu</u></p>

Abb. 3: Vergleich der Finalszenen aus *Iphigénie en Tauride* (Original, linke Spalte) / *Iphigénie auf Tauris* (Bearbeitung, rechte Spalte)

Freilich geht es nicht nur um einen theaterwirksamen Schluss, sondern um eine sich auch psychologisch glaubwürdig vollziehende Klärung des Konflikts, nachdem Diana, die *dea ex machina*, diesen mit einem Machtspruch zwar äußerlich aufgelöst hat,³⁵ aber dadurch nach modernem Verständnis nicht zwingend aus dem Innern der Protagonisten entfernt hat. Deshalb fügt der Komponist (siehe Abb. 4) nach dem befreienden Entscheid der Göttin – diese steigt gleich wieder in ihre himmlischen Gemäcker auf – ein Terzett Iphigeniens, Orests und Pylades' ein, ein Adagio-Stück, das bei einer »Beleuchtung, die allmählich in dunkle Abendröte übergeht« (so die Regieanweisung) erstmals bei Strauss den Charakter des von ihm später so bezeichneten »kontemplative[n] Ensemble[s]«³⁶ annimmt. Je aus ihrer eigenen Innenperspektive reflektieren die drei Personen die eingetretene Situation, so Orest die Erlösung vom Fluch und die Wiedervereinigung mit seiner Schwester, Pylades den hart errungenen Seelenfrieden des Freundes, Iphigenie die Aussicht, gemeinsam mit dem Bruder in die Heimat zurückzukehren. Erst mit dem Ruf »Auf nach Mycen!« kehren die drei wieder in die Außenwelt zurück, nimmt das abschließende Geschehen mit lautem Jubelgesang seinen Gang, werden Außen- und Innendimension des Dramas musikalisch vollständig zur Deckung gebracht.

V.

Den Plan, in Weimar seine *Iphigenien*-Bearbeitung als Gluck-, Goethe- und Wagner-Huldigung, darüber hinaus als Ausweis eigenen musikdramatischen Vermögens auf die Bühne zu bringen, konnte Strauss in den frühen 1890er-Jahren nicht verwirklichen. Zur Beantwortung unserer Eingangsfrage, seit wann er sich auf dem künstlerischen Weg hin zum Musikdramatiker bewegte, trägt das Werk gleichwohl manches bei. Strauss, der weder Historiker noch Historist war, für den aber die Bestände der Kulturgeschichte sowohl Anlässe als auch Anhalte für eine schöpferische Auseinandersetzung boten,³⁷

35 »Haltet ein! / Hört in Ehrfurcht der Göttin Befehl! / Ihr Scythen! / Gebt nun den Griechen mein Bildnis zurück! / Allzu lang' schon entweicht in diesem rauhen Lande / Wurde Dianas Altar von Eurer Hand. Dein Leiden, Orest, versöhnte die Götter, / Zieh' in Frieden heim, von mir beschützt! Mycene wartet dein, als König herrsche dort! / Dem Bruder neu vereint, / Kehr' Iphigenie zur Heimat zurück!«; Textbuch (wie Anm. 26), S. 44.

36 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 16.05.1909, in: *BHH*, S. 62. Dazu Carl Dahlhaus, »Über das »kontemplative Ensemble««, in: *Opernstudien. Anna Amalia Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 189–196.

37 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 63, sieht die *Iphigenien*-Bearbeitung bereits »im Zusammenhang seiner [Strauss'] Hinwendung zur Antike«; sie verdanke sich also nicht »einem historischen oder gar historistischen Interesse an der bloßen Wiederbelebung vergangener Kunstwerke.« Freilich spielt der antike Mythos für den Komponisten 1890 nur eine über Goethe und Wagners Gluck-

die-sem rau-ten Lan-de wur-de Di-a-nens Al-tar von eu-rer Hand.

Deine Lei-den, O- rest ver-söhnten die

Göt-ter, ziel in Frieden heim, von mir be-schützt.

My-ce-ne war-tet dein als Kö-nig-her-sche dort, dem Bru-der nun ver-

eint kehr I-phi-ge-nie zur Hei-mat zu-rück!

A. 4400 F.

Abb. 4: Chr. W. Gluck, Iphigenie auf Tauris. Für die deutsche Bühne bearbeitet von R. Strauss, Klavierauszug, S. 116–119 (3. Akt, 7. Szene, T. 144–245)

(Diana steigt wieder gen Himmel; die Priesterinnen gehen nach dem Tempel, um das Bild der Göttin zu holen, die Scythen rechts im Vordergrunde sehen in stummem Erstaunen den nächsten Vorgängen zu.)
 (Frühere Beleuchtung, die allmählich in dunkle Abendröte übergeht.)

Iphigenie. *rit.* **Adagio.**
 O - rest!

Pylades.
 I - phi - ge - nie. o weicht einhol - des Glück!

Orest.
 I - phi - ge - nie! Die Göt - ter sind ver -

Die Griechen.
 I - phi - ge - nie. was hör' ich!

rit. **Adagio.**
pp

Iphigenie.
 Di - a - na! Wie fass ich das Glück? Dank

Orest.
 söhnt, ge - lö - set ist mein Fluch, die Ru - he kehrt zu -

deiner gött - lichen Huld! Nachun - se - ligei Lei - den dem

Pylades.
 Ge - ret - tet sel' ich den

rück in mein gefol - tert Herz. Iphi - ge - nie,

Abb. 4 [Forts.]

Bru - der nun ver - eint, kehrt I - pli - ge - - nie
 Freund, der Frie - dekerthimzu - rück. O se - ligGeschick in
 du bist mir wie - der ge - ge - ben! Vereint aufs Neu' dem

(Iphigénie reicht Orest ihre rechte Hand u. deutet mit der Linken verheissungsvoll nach dem Meere)
 zur er - seln - - - ten Hei - mat zu - rückt
 un - - trembar - - sü - ssemVer - eint!
 Bru - der tei - lest du fortan sein Glück!

Nach My - cen!
 Nach My - cen!
 Auf! Nach My - cen!
 Die Griechen.
 Nach My - cen!

cresc.
p
espress.
cresc.

(Die Priesterinnen bringen in feierlichem Zuge die Statue der Diana aus dem Tempel dem Meere zu, auf welchem das
Maestoso, alla breve.

Sopran
 Alt
Allgemeiner Chor.
 Tenor
 Bass

Maestoso, alla breve.

von den Griechen wiedergewonnene Schiff des Orest erscheint. Strahlende Abendsonne.)

Der Göt-ter Zorn ist ver-söhnt, zu En-de sind nun uns-re
 Der Göt-ter Zorn ist ver-söhnt, zu En-de sind nun uns-re

Lei-den. Prei-set die Göt-tin, die gnä-dig uns war, die Heil uns ge-bracht!
 Lei-den. Prei-set die Göt-tin, die gnä-dig uns war, die Heil uns ge-bracht!

wollte mit der Umgestaltung einer damals über 100 Jahre alten Oper diese nicht nur für seine Zeit vergegenwärtigen, sondern über die Anverwandlung von Geschichte eine Legitimation für deren Überwindung, zumindest aber produktive Fortschreibung gewinnen. In seinem Verständnis waren Glucks Originale durch die Bearbeitungen Wagners und ihn selbst gleichsam aktualisierend überschrieben worden und boten somit die letztlich einzig mögliche Form, diese Werke in der Gegenwart noch ästhetisch erfahrbar zu machen.³⁸ Das mag im frühen 21. Jahrhundert, in Zeiten der weit fortgeschrittenen Historisierung einer musikalischen Traditionspflege und der Fixierung auf Ideologeme wie etwa des Urtextes, der Werktreue oder des Autorwillens befremdend anmuten, aber für Strauss bedeutete dieses Verständnis des Verhältnisses von Geschichte und Gegenwart eine der Lebensadern seiner Kunst. So betrachtet ist die *Iphigenien*-Bearbeitung doch etwas mehr als nur eine Fußnote der Strauss'schen Schaffensbiografie.

Deutung vermittelte, eher sekundäre Rolle, weniger substantiell als in der *Elektra*-Zeit und erst recht nicht von der aufgeladenen Bedeutung wie im Spätwerk; vgl. dazu insgesamt Walter Werbeck, »Der ›griechische Germane‹. Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss – eine vorläufige Bilanz«, in: *Richard Strauss. Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, N. F. 129/130), München 2005, S. 5–24; Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikedokumentation 30), Tutzing 2005.

- 38 Ungeachtet dieser Haltung trat Strauss dem Ausschuss bei, der eine 1911 von der Gluck-Gesellschaft angekündigte, unter der Leitung von Hermann Abert stehende »kritisch gesicherte Ausgabe der Werke Glucks« begleiten sollte; siehe Gerhard Croll, »Gründung einer ›Internationalen Gluck-Gesellschaft‹ in Wien«, in: ders., *Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002*, hrsg. von Irene Brandenburg und Elisabeth Richter (= Gluck-Studien 4), Kassel u. a. 2003, S. 343–345, hier S. 343. – An die motivisch wesentliche Rolle, welche die Reformoper Glucks viel später als Hintergrund von Strauss' letztem Bühnenwerk *Capriccio* spielt, sei nur beiläufig erinnert.