

MUSIKTHEATER NÜRNBERG



RICHARD STRAUSS
Capriccio

MUSIKTHEATER NÜRNBERG

Neuinszenierung

Richard Strauss

Capriccio

Musikalische Leitung	Hans Gierster
Inszenierung	Wolfgang Weber
Ausstattung	Peter Heyduck

Premiere: 17. Mai 1985

Capriccio

Konversationsstück für Musik in einem Aufzug

Text von Clemens Krauss

Musik von Richard Strauss

Musikalische Leitung Hans Gierster

Inszenierung Wolfgang Weber

Ausstattung Peter Heyduck

Choreographie Horst Müller

Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg

Abendspielleitung Marion Graeber

Bühneninspielenz Lothar Braun

Technische Leitung Max Grünwald

Beleuchtung Rudolf Tischer

Tontechnik Werner Lautner

Maske und Perücke Hans Tegelbekkers

Ausführung der Kostüme Hilde Goldschmidt und Paul Klein

Souffleuse Terézia Filzi

Ausführung der Dekorationen Horst Kernstock / Sepp Schick

Bühnentechnik Franz Heigemeier

Verlagsrechte: B. Schott's Söhne, Mainz

Impressum

Städtische Bühnen Nürnberg

Musiktheater

Redaktion: Anja Weigmann

Titelbild: Peter Heyduck / Claus Felix

Herstellung, Druck und Verlag

3W Druck und Verlag J. Schoierer KG,

Sperberstr. 77 · 8500 Nürnberg 40

Telefon 0911 / 44 99 95

Text- und Bildnachweis

William Mann, Richard Strauss, Das Opernwerk, München 1964

Klaus Adam, Mein lieber Taktstock, in: Oper und Konzert München 1984

Götz Klaus Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, in: Schweizerische Musikzeitschrift 1957/2

Romain Goldron, Der musikgeschichtliche Hintergrund, in: Illustrierte Geschichte der Musik, Band »Von Bach bis Beethoven« Lausanne 1966

Pierre de Ronsard, Sonette der Liebe, Mainz 1948

Walter Deppisch, Richard Strauss, rororo Bildmonographien Reinbek bei Hamburg 1968

Clemens Krauss' Skizzen zum Huldigungsquartett und das Particell der La Roche-Ansprache stellte uns (in Kopie) freundlicherweise das Richard Strauss-Institut in München zur Verfügung.

Archivmaterial

Personen

Die Gräfin	Maria de Francesca-Cavazza a. G.
Der Graf, ihr Bruder	Barry Hanner
Flamand, ein Musiker	Günter Neubert
Olivier, ein Dichter	Andreas Förster
La Roche, der Theaterdirektor	Heinz-Klaus Ecker
Die Schauspielerin Clairon	Inghild Horysa
Monsieur Taupe	Cesare Curzi
Eine italienische Sängerin	Gudrun Ebel
Ein italienischer Tenor	Zachos Terzakis
Eine junge Tänzerin	Claudia Page-Robinson
Der Haushofmeister	Fabio Giongo
Diener	Richard Kindley
	Michael Halliwell
	Karlheinz Gäbler
	Andreas Camillo Agrelli
	Albert Vogler
	Albert P. Stephan
	Werner Gleich
	Karl-Heinz Bäcker
Drei Musiker	Werner Jahns - Violine
	Erik Oehl - Violoncello
	Petra Cortbus - Cembalo

Ort der Handlung: Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit,
als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann. Etwa um 1775.

Keine Pause

Capriccio

DIE HANDLUNG

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erregte in Paris die machtvolle künstlerische Persönlichkeit Glucks durch die grundlegenden Reformen des bis dahin vorherrschenden Opernstils den heftigen Widerstreit der Meinungen aller interessierten Kreise.

1775

Auch im Salon der Gräfin Madeleine erwächst das aktuelle Streitthema »Wort oder Ton« zum bedeutsamen Erörterungsgegenstand der versammelten Gesellschaft. Für den bevorstehenden Geburtstag der Hausherrin plant ihr Bruder verschiedene künstlerische Darbietungen. Der heutige Nachmittag dient der Beratung und der Prüfung der eingegangenen Vorschläge. Zwei bevorzugte Freunde des Hauses, der Musiker Flamand und der Dichter Olivier, wollen mit eigenen Werken den festlichen Tag umrahmen.

Soeben erklingt im Musiksalon zum erstenmal ein von Flamand komponiertes Streichsextett. Die beiden befreundeten Künstler beobachten verliebt die dem musikalischen Genuß hingeebene Gräfin und erkennen sich gegenseitig als Nebenbuhler um die Gunst der hochgebildeten schönen Frau. Der ebenfalls anwesende Theaterdirektor La Roche verschláft das Sextett und gerátt nach seinem Erwachen in ein plánkeln-des Gespräch mit den beiden Freunden, bei dem schon die Grundtöne der späteren Meinungsverschiedenheiten aufklingen. Mit ihrem Bruder kommt die Gräfin aus dem Musiksalon. Ihre fühlbare Erregung gibt dem Grafen Anlaß zu liebenswürdig-spöttischen Belehrungen, »den Autor vom Werk zu trennen« und die Sympathie für den hübschen Flamand

nicht allzu deutlich erkennbar werden zu lassen. Die heitere Entgegnung der Gräfin enthüllt die Abneigung ihres Bruders gegen die Musik, seine Vorliebe für das gesprochene Wort und vor allem aber sein lebhaftes Interesse für die schöne Schauspielerin Clairon.

Aus dem Theatersaal zurückkehrend, erläutert La Roche der Gräfin das von ihm geplante Festprogramm, wobei er besonders sein eigenes Werk, eine große »azione teatrale der gesamten Truppe« ankündigt. Die vom Grafen mit Ungeduld erwartete Ankunft der Schauspielerin Clairon unterbricht die beginnende Auseinandersetzung. Mit deutlichem Hinweis auf die Person der Gräfin erkundigte sich Clairon bei ihrem früheren Freund, dem Dichter, nach dem noch fehlenden Schluß seines Stückes. Eine neu-geschaffene Szene wird von ihr und dem Grafen in improvisierter Rezitation vorgetragen. Zum erstenmal erklingen die Worte eines der Gräfin gewidmeten Sonetts.

Olivier und Flamand bleiben mit der Gräfin allein. Der Dichter wiederholt den Vortrag seines Sonetts mit leidenschaftlicher Huldigung für die verehrte Frau. Flamands schöpferische Kraft entzündet sich an den Worten des Gedichtes, mit dem er in den Musiksalon verschwindet. Mit einiger Mühe erwehrt sich die Gräfin der leidenschaftlichen Liebesbeteuerungen Oliviers und atmet auf, als der triumphierende Flamand mit dem fertigkomponierten Sonett zurückkehrt.

Nach seinem Vortrag ist die Gräfin stark beeindruckt, insbesondere aber jetzt von den Worten des Sonetts, deren Schönheit durch die Musik stärkeres Leben gewonnen hat. Flamand gesteht seine Liebe und erbittet ihre Antwort. Sie verspricht, am nächsten Vormittag um 11 Uhr in die Bibliothek zu kommen und ihm ihre Entscheidung:



Olivier oder Flamand – »Wort oder Ton« – mitzuteilen.

Die Gräfin bevorzugt unbewußt durch ihre Neigung zur Musik den Komponisten Flamand. Dessen Liebe zu ihr wirkt sich zunächst in seinem künstlerischen Schaffen aus, die Beziehung zu ihrer Person ist eine hierdurch bedingte, sekundäre Erscheinung.

Oliviers Gedanken hingegen gelten der Frau. Durch seine Männlichkeit wirkt er verwirrend und erregend auf die Gräfin. Sein starker, überlegener Geist stellt das dichterische Schaffen bewußt in den Dienst seiner erotischen Liebeswerbung.

In übertragenem Sinn bedeutet dies, daß dem Wort vor seiner Formulierung stets der Gedanke vorgehen muß, während in der Musik, als der unmittelbarsten aller Künste, der aus unfäßbarer Unendlichkeit entsprungene Klang gleichzeitig erster Gedanke und Ausdruck ist.

In heiterster Laune kommt der Graf zurück und spricht begeistert von der schönen Clairon, welche seine „theatralische Begabung“ lobend gewürdigt habe. Seine Schwester spottet liebenswürdig über seine flammende Verliebtheit, gesteht aber dann die Verwirrung, in welche sie Flamand und Olivier versetzt haben.

Die Gesellschaft kehrt aus dem Theatersaal zurück. Als überraschende Kostprobe seines Festprogramms läßt der Theaterdirektor eine junge Tänzerin auftreten. Nach dem Tanz entspinnt sich, von Olivier begonnen, eine lebhafte Diskussion über Dichtkunst und Musik, Wort und Ton, wobei sich Olivier und der Graf in ihrer Ablehnung der Oper als Kunstform völlig einig sind. Mit beweglicher Klage bejammert La Roche den „betäubenden Lärm des Orchesters“ in den „modernen“ Opern und das bevorstehende Ende des kunstvollen italienischen Ziergesangs. Das Auftreten zweier italienischer Sän-

ger, welche ein Duett in der von La Roche so hochgeschätzten „klassischen Manier“ zum besten geben, beendet die Erörterung. Der Graf verabredet mit Clairon eine gemeinsame abendliche Fahrt nach Paris und sieht sich beglückt am Ziel seiner verliebten Wünsche.

Der allgemeinen Aufforderung Folge leistend, entwickelt La Roche sein bisher geheim gehaltenes Festprogramm, zunächst den ersten Teil des »Huldigungsfestspiels«, die Darstellung einer erhabenen Allegorie: »die Geburt der Pallas Athene«. Mit seinem Vorschlag erregt er die unbezwingliche Lachlust seiner Widersacher Flamand und Olivier. La Roche ist durch das Gelächter gekränkt. Die Gräfin versöhnt ihn durch ihre interessierte Frage nach dem zweiten Teil des Huldigungsfestspiels. Nunmehr entwickelt er die mit allen Bühneneffekten ausgestattete Inszenierung »Der Untergang Karthagos«. Die bisherige Heiterkeit Oliviers und Flamands schlägt in hellen Zorn um.

Überraschend beendet La Roche den Zwist durch den kraftvollen Einsatz einer breit ausholenden Rede. Mit dem Wissen des erfahrenen Praktikers begegnet er allen Einwänden und läßt durch das üppig wuchernde Unkraut seiner Theaterphantasie den Kern echter Kunstbegeisterung erkennen. Als guter Direktor vergißt er nicht, seine Verdienste hell ins Rampenlicht zu stellen und erringt mit der Improvisation der eigenen Grabschrift einen durchschlagenden Erfolg. Einer neuen Eingebung folgend, erteilt die Gräfin, zum Entsetzen ihres Bruders, dem Dichter und dem Komponisten den Auftrag für ein gemeinsames Werk. Mit boshafem Einfall schlägt der Graf vor, die Ereignisse des heutigen Tages mit allen anwesenden Personen zu schildern, diese Konflikte zu dichten und zu komponieren. Sein Gedanke löst zunächst große Verblüf-

fung, dann aber Zustimmung aus. Die Bedenken des Theaterdirektors werden übertönt. Olivier ist bereit, sofort mit dem Szenarium zu beginnen, ein Entschluß, der nicht zuletzt von dem Gedanken bewegt wird, daß ihm die Gräfin nunmehr auch den Schluß der Oper, also ihre Entscheidung für ihn oder für Flamand, mitteilen müsse.

Unbeantwortet bleibt die offene Frage: Wort oder Ton, deren Entscheidung der Gräfin in doppeltem Sinn – als Schlußpunkt unter die theoretischen Erörterungen und zur Klärung der persönlich-symbolischen Beziehungen – in die Hände gelegt ist.

Von dem Haushofmeister erfährt sie, daß Olivier sich für den nächsten Morgen um 11 Uhr angemeldet habe, um den Schluß der Oper zu erfahren. Die Gräfin ist verblüfft, daß, wie durch ein Verhängnis, die beiden Nebenbuhler wiederum unzertrennlich aneinandergekettet sind. Um sich selbst einer Entscheidung nahezubringen, wiederholt sie noch einmal das von Flamand komponierte Sonett, jedoch ohne Ergebnis. „Vergebliches Müh’n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde – eine Kunst durch die andere erlöst!“

Rudolf Hartmann

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

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

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

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

Pierre de Ronsard
(Übersetzung Hans Swarowsky)

William Mann

»Capriccio«

Die Entstehungsgeschichte

Die Entstehung der letzten Oper von Strauss war verwickelter und faszinierender als die aller seiner anderen Opern. An ihr waren beteiligt: Mozart, Da Ponte, Giovanni Battista de Casti ebenso sehr wie Stefan Zweig, Joseph Gregor, Hans Swarowsky, Rudolf Hartmann und die beiden offiziell als Autoren Verantwortlichen Clemens Krauss und Richard Strauss. Es ist ein Wunder, daß so viele Köche die 'Kraftbrühe' nicht verdarben.

Am 7. Februar 1786 wurden in der Orangerie von Schloß Schönbrunn bei Wien während des Karnevals auf Befehl von Kaiser Josef II. dem Generalgouverneur der Niederlande zwei Opern vorgeführt. Der Inhalt beider Werke befaßte sich mit der Entstehung von Opern. Das erste war Mozarts »Der Schauspieldirektor«: es handelt von den Schwierigkeiten, die ein Direktor mit zwei Primadonnen hat; das zweite war Salieris »Prima la musica e poi le parole«, nach einem Libretto von Abbé Giovanni Battista de Casti (1724–1803). Unter den Gestalten von Salieris heiterer Oper war ein Dichter, der als Parodie auf de Castis Rivalen Lorenzo da Ponte gedacht war. Diese Oper fand weiterhin keine Verbreitung, während Mozarts Einakter häufig zur Eröffnung eines Opernabends gegeben wird. Die Tatsache, daß das Werk sich hauptsächlich mit den Schwierigkeiten eines Operndirektors befaßt, war für den Inhalt von »Capriccio« nicht ganz ohne Bedeutung.

Strauss begann sich mit dem Thema im Jahre 1933 zu befassen, als er während der Vorbereitungsarbeiten für die Premiere von »Arabella« mit Clemens Krauss (1893–1954), dem Dirigenten der Premiere, einige theoretische Diskussionen über das Wesen der Oper und über die wechselseitige Bedeutung von Wort und Musik führte. Es war kein zufälliges, bloß zum Zeitvertreib geführtes Gespräch. Strauss hatte sein Leben in Opernhäusern verbracht, er hatte mit Hofmannsthal tief sinnigen Gedankenaustausch über sein Schaffen gepflogen, und nun war er sehr von der Sorge erfüllt, wie er, nach dem Tode des einzigen genialen Librettisten des Jahrhunderts, sein Opernschaffen fortsetzen könnte. Krauss war wahrscheinlich der scharfsinnigste Theatermusiker des Jahrhunderts. Weit über seine Begabung als Operndirigent und Stimpfpädagoge hinaus, verfügte er über ein tiefes und sorgfältig gepflegtes Wissen vom Theater in allen seinen Erscheinungsformen. Er besaß einen Adlerblick für Szenerie, Beleuchtung, Regie und Darstellung (es hieß, das Kostüm eines Choristen sei ihm nicht weniger wichtig gewesen als die Partitur, die er zu dirigieren hatte). Vor allem trat er leidenschaftlich für die Logik der Bühnenvorgänge und für die Verbannung alles Unglaublichen ein; das ging so weit, daß ihm der Gedanken an unzureichende Aufführungen Qualen bereitete und daß er neue Übersetzungen schreiben ließ, wenn ihm die alten unzulänglich erschienen. Krauss war Anfang der zwanziger Jahre in Wien musikalischer Assistent von Strauss gewesen; und als ihm selbst die Leitung eines Opernhauses anvertraut wurde, war es für ihn eine Ehrensache, die Opern von Strauss auf die Bühne zu bringen und, wenn nötig, den Komponisten zur Annahme von Änderungen zu bewegen, durch die die Bühnenvorgänge vernunftgemäßer erschienen. Ihm sind wichtige Änderungen in »Die Frau ohne Schatten«, »Die Ägyptische Helena« und »Arabella« zu verdanken; vergebens suchte er Strauss dazu zu veranlassen, eine Dreiaktfassung von »Intermezzo« zu schreiben; wesentliche Hilfe leistete er bei der Entstehung der Libretti zu »Friedenstag« und »Die Liebe der Danae«. Der Verstand von Krauss sowie sein geschichtliches und literarisches Wissen, die seinen musikalischen Kenntnissen gleichkamen, waren außerordentlich, und seine jahrelange Korrespondenz mit Strauss ist wahrscheinlich die lebendige, lesbarste und belehrendste aller Strauss-Briefsammlungen, die bis jetzt veröffentlicht wurden. Im Gegensatz zu Joseph

Gregor war Krauss ein ausgezeichnete Briefschreiber, dessen Briefe eine starke Wirkung ausübten. Aus den Schreiben, die er mit Strauss während der Arbeit an »Capriccio« fast täglich, manchmal auch zweimal täglich, wechselte, kann man die Entstehung des Werkes fast Satz für Satz nacherleben.

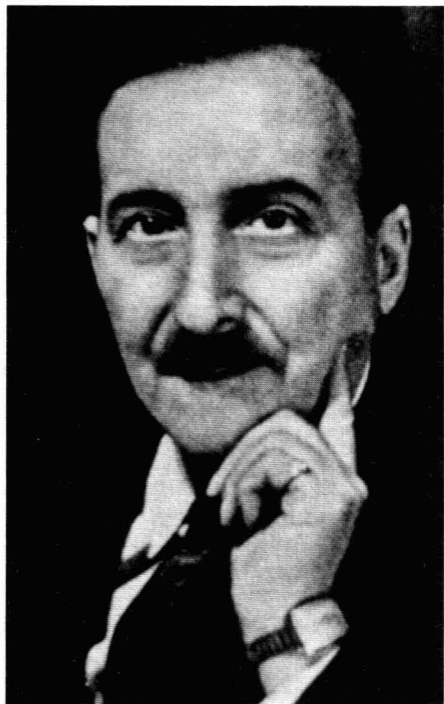
Auf den Abbé de Casti wurde Strauss zuerst von Stefan Zweig hingewiesen, Ende Januar 1934, nachdem Zweig das Libretto zur »Schweigsamen Frau« vollendet hatte und von Strauss dringend aufgefordert wurde, an ihre nächste gemeinsame Oper zu denken. Zweig, der damals eine Reise nach London plante, schrieb unter anderem an Strauss: „Ich will im Britischen Museum im nächsten Monat die ganzen Texte des Abbate Casti überlesen, die jener für Pergolesi machte...“ (Von Pergolesi ist keine Vertonung eines Textes von de Casti bekanntgeworden; vermutlich liegt eine Verwechslung mit Salieri vor.) Am 23. August des gleichen Jahres berichtete Zweig an Strauss über de Castis' »Prima la musica e poi le parole«: „Das kleine Stück ist an sich nicht brauchbar, könnte aber in ähnlicher Weise leicht geformt werden. Bezaubernd daran ist der Titel, den man für diese leichte Komödie jedenfalls übernehmen sollte, und manche Einzelheit.“ Strauss zeigte starkes Interesse, und am 23. Oktober 1934 schrieb Zweig aus London an Strauss: „Das Szenario für die kleine einaktige Komödie ist entworfen, ich schicke es Ihnen vor jedem Versuch der Ausarbeitung demnächst zu.“...

Am 20. April 1935 erinnerte Strauss Zweig an den Entwurf von »Dichter und Komponist« nach de Casti und regte an, daß man vielleicht auch die Aufsätze von E. Th. A. Hoffmann »Dichter und Komponist« und »Leiden eines Theaterdirektors« verwenden könnte. Am 26. April schrieb Zweig an Strauss, daß er wegen der politischen Situation nicht mehr offiziell als sein Librettist auftreten könne. Er schlug statt dessen seinen Freund Joseph Gregor vor. Zu Pfingsten trafen sich Zweig und Gregor in Zürich und verbrachten mehrere Tage zusammen, in denen sie ein Szenarium, abgeleitet aus de Castis Titel und das Verhältnis zwischen Wort und Ton in der Oper behandelnd, entwarfen. Das Stück sollte in einem Adelsschloß spielen, in dem ein Dichter und ein Musiker als Rivalen um die Liebe der Schloßherrin auftreten. Eine Truppe wandernder Komödianten kommt an, geleitet von einem Direktor, der eine Karikatur des von den Autoren verehrten Freundes Max Reinhardt sein sollte. Die ganze Idee erinnert stark an eine Situation in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«.

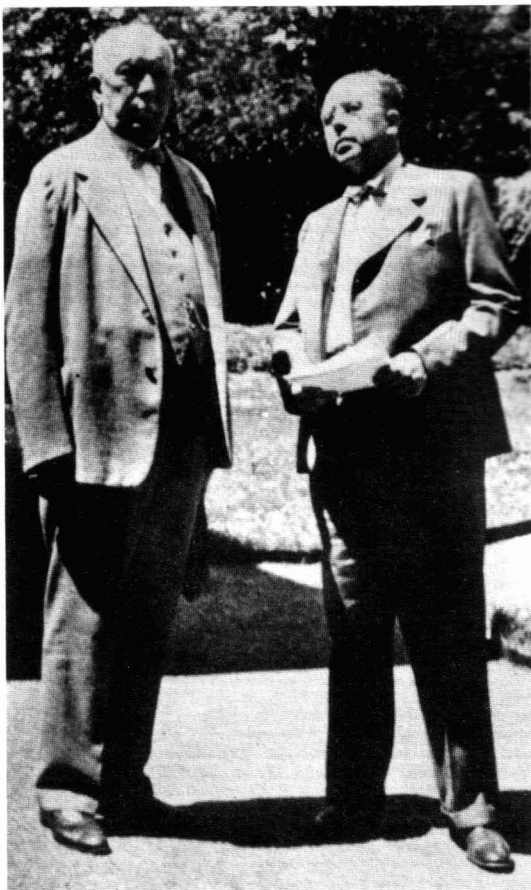
Strauss bestätigte das ihm von Gregor übersandte Szenarium am 17. Juni 1935 in einem Brief an Zweig mit den Worten: „Das übersandte Lustspiel ist reizend, und ich weiß genau, daß es ausschließlich Ihre Idee ist. Unter getarntem Namen akzeptiere ich es nicht...“

Der Brief erreichte Zweig nicht. Strauss ließ das Projekt »Prima la Musica« zunächst fallen und komponierte in den nächsten vier Jahren unter Mithilfe Gregors drei andere Opern (»Friedenstag«, »Daphne«, »Die Liebe der Danae« – Anm. d. Red.).

Erst am 23. März 1939 nahm er das Projekt wieder auf und schrieb, unter Bezugnahme auf das frühere Szenarium, an Gregor: „Ich habe jetzt durchgelesen »Erst die Worte, dann die Musik«. Der Titel ist ausgezeichnet und das Problem sehr reizvoll, wenn es mit Scribeschem Talent durchkontrapunktiert wäre.“ (Der von Strauss genannte Titel ist das gerade Gegenteil von dem, den de Casti seinem Stück gegeben hat.) Strauss forderte Gregor auf, das Thema weiter als Stoff für eine Oper zu behandeln. Am 4. Mai 1939 sandte Gregor an Strauss ein neues Szenarium, das diesen aber enttäuschte (das einzig Neue darin war das Auftreten italienischer Opernsänger). In seiner Antwort vom 12. Mai 1939 notierte Strauss, um Gregors Phantasie anzuregen, einige Schlagworte, unter anderem: „... Was mir vorschwebte: eine geistreiche dramatische Paraphrase des Themas: Erst die Worte, dann die Musik (Wagner) oder erst die Musik, dann die Worte (Mozart). Dazwischen gibt es natürlich viele Zwischentöne und Spielarten! Dies in verschiedenen heiteren Figuren dargestellt, die sich überschneiden, und in heitere Lustspielfiguren projiziert, das schwebte mir vor!... Die Repräsentanten allein dieses Themas sind mindestens acht bis zehn Darsteller und Sänger! Diese in einer hübschen graziösen Handlung ver-



Stefan Zweig



Richard Strauss und Joseph Gregor

arbeitet – eine Aufgabe würdig eines Beaumarchais, Scribe und Hofmannsthal!“ Gregor entwarf ein neues Szenarium, das Strauss in seinem Brief vom 5. Juli 1939 „vortrefflich“ fand. „Es kann genau das werden, was ich mir vorstellte: eine hübsche Lustspielintrigue mit einer tieferen Idee im Kern! Hängt natürlich jetzt alles von der witzigen Gestaltung des Dialogs ab, den ich mir – abgesehen von den eigentlichen »Gesängen« – in ganz natürlicher Prosa denke und den ich auch im reinen Seccorezitativ – wie im Vorspiel »Ariadne« – möglichst nur mit Klavierbegleitung zu komponieren vorhabe.“ Gregor teilte diese Auffassung von Strauss, nicht jedoch seine Ansicht, daß das Stück in einer Zeit spielen sollte, „da die klassische Oper (Gluck, Mozart) abgeschlossen und der »Freischütz« schon geschrieben ist!“ (Strauss an Gregor am 5. Juli 1939.) Gregor dachte ganz entschieden an Goethes erste Jahre in Weimar. Das anfangs vorgesehene zeitgenössische Milieu stand jetzt nicht mehr zur Diskussion. Im August 1939 sandte Gregor einen neuen Entwurf, der aber Strauss wegen direkter Anspielungen auf Weimar und Wilhelm Meister schockierte, und noch viel mehr wegen „Nennung geheiligter Namen wie Mozart und Beethoven!“ (Strauss an Gregor am 16. August 1939). Gregor war Strauss überhaupt „zu poetisch“; seine eigenen Ideale waren Molière und Oscar Wilde.

In diesem Stadium begann Clemens Krauss an der Planung des Werkes teilzunehmen. Nachdem er sich Gregors Szenarium, das ihm der Autor vorlas, angehört hatte, meinte er, daß das Stück ungefähr eine Dreiviertelstunde dauern dürfe (Strauss dachte, daß man es vor »Friedenstag« oder »Daphne« aufführen könnte). Am 14. September 1939 bat Strauss Krauss, Gregor bei der Arbeit behilflich zu sein. Es hieß in dem Brief unter anderem: „Ich mag eigentlich keine „Oper“ mehr schreiben, sondern möchte mit dem de Casti so etwas ganz Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung, eine theatralische Fuge (auch der gute alte Verdi hat’s am Schluß des »Falstaff« nicht lassen können) – denken Sie an Beethovens Quartettfuge – das sind so Greisenunterhaltungen! – schreiben! Ob Gregor so was leisten kann – ich kann’s noch nicht sagen. Bis heute hat er’s noch nicht verstanden, was ich eigentlich will: keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei: Verstandestheater, Kopfgrütze, trockenen Witz! Vielleicht könnte es ein logischer nüchterner französischer Kopf! Hermann Bahr hätte es vielleicht gekonnt oder „der Schweigsame“ [Stefan Zweig]! Vielleicht bringe ich Gregor doch noch dazu: er hat ja Talent, Einfälle und ist sehr willig, hat nur noch zu viel „Poesie“ im Leibe! Können Sie nicht ein bißchen ihm darauf helfen? Aber bitte legen auch Sie bitte dazu den Normaltheatermenschen (den ich gewiß nicht unterschätze) ein bißchen bei Seite...“ An Gregor schrieb er am 20. September 1939, daß die Oper mit einem Fragezeichen, nicht mit einem happy-end schließen müsse; er regte an, daß der Graf und die Gräfin Zwillinge sein sollten – wie die Worte und die Musik –, zu deren Geburtstag der Dichter mit seinem Gedicht und der Musiker mit seinem Quartett (oder Sextett) und der Theaterdirektor mit seinen beiden italienischen Sängern kommen. Am 7. Oktober 1939 sandte Strauss Gregor eine sehr eingehende Skizze der Handlung, wie er sie sich dachte; sie entspricht bereits weitgehend der endgültigen Fassung.

Am 12. Oktober diskutierte Strauss seine Pläne im einzelnen mit Clemens Krauss und dem Regisseur Rudolf Hartmann. Als Ergebnis dieser Besprechung sandte Krauss am 17. Oktober 1939 an Strauss ein eigenes sehr detailliertes Szenarium und schloß seinen Brief mit der Anregung, daß Strauss den Text vielleicht doch selbst schreiben sollte.

Das Szenarium von Krauss weicht in mancher Beziehung von der Endfassung ab. Das Stück spielt im Winter, im Garten draußen liegt Schnee. Zu Beginn sieht man den Komponisten und die Gräfin in einem Nebenraum sitzen und dem Streichquintett lauschen, das im Hauptraum gespielt wird. Der Dichter, der Direktor und die Schauspielerin kommen herein und werden kurz darauf von dem Grafen begrüßt. Der Direktor, die Schauspielerin und der Graf entfernen sich, um die große Szene zu probieren, die der Graf mit der Schauspielerin spielen soll, der Dichter bleibt allein zurück und liest sein Gedicht, während das Quintett weiter gespielt wird. Dann geht auch er zur Probe. Die Gräfin kommt mit dem Musiker herein, der ihr seine Liebe gesteht.

Dann wird auch er zur Probe gerufen. Der Graf und die Gräfin diskutieren über die Probleme der Liebe. Darauf hat die Gräfin eine Liebeszene mit dem Dichter, der ihr sein Gedicht vorliest. Die italienischen Sänger kommen an und begeben sich in die Probe. Dichter und Musiker sind jetzt allein und beschließen, zusammenzuarbeiten. Nun folgen das Streit-Ensemble (dem die Dienerschaft zuhört) und das italienische Duett. Der Graf macht sich erbötig, die Schauspielerin nach Paris zu begleiten. Alle verlassen den Raum. Nur die Diener bleiben zurück und diskutieren über das, was sie in der Streitszene gehört haben. Der Musiker kommt wieder ins Zimmer und singt am Klavier das eben vertonte Gedicht. Die Gräfin hört ihm zu. Sie verabreden ein Rendezvous für den nächsten Tag, dann entfernt sich der Musiker. Die Gräfin liest das Gedicht und singt dann die Melodie ohne Worte. Beides, für sich allein genommen, läßt sie ungerührt, aber als sie das Lied mit Text singt, ist sie davon entzückt. Der Haushofmeister kommt und sagt ihr, der Dichter erwarte sie am nächsten Tag zum Rendezvous zu der gleichen Zeit, die sie mit dem Musiker verabredet hat. Sie antwortet: „Soo?“, lächelt und geht nachdenklich ab. Strauss bereite selbst einen Text für die erste Szene vor und forderte Gregor am 18. Oktober auf, ein gleiches zu tun; auch Krauss wollte einen eigenen Text schreiben, und dann hatten sie vor, die drei Fassungen miteinander zu vergleichen. Gregors Text traf am 24. Oktober ein und Strauss erkannte sogleich, daß sein eigener Text präziser war, und daß das von Krauss entworfene Szenarium viel logischer und klarer war als das von Gregor. Am 28. Oktober 1939 sandte er Gregor die Absage: „Ich beeile mich, Sie zu bitten, sich mit dem Sorgenkind nicht weiter zu plagen. Haben Sie allerschönsten, herzlichsten Dank für Ihre bisherigen Bemühungen! Ich will nun selber mein Glück versuchen; die ersten drei Szenen, die ich bisher skizziert habe, haben sogar den Beifall von Cl. Krauss gefunden, und wir werden sehen, ob's mir gelingt! Wenn ich so weit bin, daß mein Entwurf lesensreif, will ich Ihnen denselben gerne zur Kenntnis und Prüfung übersenden. Vielleicht stehen Sie mir bei der Schlußredaktion mit Kritik und bewährtem Rate bei.“

In diesem Stadium war Krauss nur als Ideenbringer und strenger Kritiker beteiligt an der Arbeit. Er unterwarf den Text, den Strauss zu den ersten drei Szenen verfaßt hatte, einer strengen Prüfung, reinigte ihn von grammatikalischen und künstlerischen Mängeln und erklärte ihn für gut. Er nahm es dann auf sich, ein reizvolles Sonett oder Liebesgedicht aus der Zeit zu suchen, ebenso einen entsprechenden Dialog für die Deklamationsszene (Graf und Schauspielerin) und etwas aus Metastasio für die italienischen Sänger. Ferner brachte er das Szenarium in die Form, die der Endfassung des Werkes entspricht. Über all das berichtete er Strauss am 26. Oktober 1939.

Anfang November übernahm Krauss selbst die Arbeit am Text, da Strauss krank war und weder schreiben noch rauchen durfte. Die Suche nach dem Sonett wurde dem Kapellmeister Hans Swarowsky in Zürich anvertraut, dessen feines Sprachgefühl Krauss dazu veranlaßte, ihn als Dramaturg nach München zu engagieren. Swarowskys Forschungen ergaben, daß die französische Liebeslyrik vom Ende des 18. Jahrhunderts nichts Brauchbares enthielt; er ging dann zurück bis auf Pierre Ronsard (1515–1585) und übersetzte eines von dessen schönsten Liebessonetten – „Je ne sçaurois aimer autre que vous“ – einen Text, der den Vorstellungen und Wünschen von Krauss und Strauss vollkommen entsprach. Ein weiteres Suchen erübrigte sich, da Strauss die erste Fassung des Gedichtes am 23. November 1939 komponiert hatte. Swarowsky wurde auch beauftragt, den gesprochenen Dialog vor dem Vortrag des Sonetts zu verfassen. Nach und nach, Tag um Tag, gewann die Endfassung des Textes immer festere Gestalt. Dies geht aus dem Briefwechsel Strauss-Krauss ganz deutlich hervor. Die Gestalt der Tänzerin wurde am 18. November erfunden, der Zeitpunkt für das doppelte Rendezvous am 19. November. Krauss stellte genaue Untersuchungen an über die Aufnahme, die Glucks Opern in Paris gefunden hatten, und über die allgemeinen Zustände in jener Epoche, so daß die Zeit um 1775, in der Gluck seine Opernreform in Paris begann, als Zeit der Handlung fixiert werden konnte. Krauss

„entdeckte“ auch Fräulein Clairon (sie hieß Hippolyte und veröffentlichte 1790 ihre Memoiren) und berichtete Strauss über sie am 22. November, am 23. erfand er gemeinsam mit Rudolf Hartmann den Titel des zweiten Teil des Festspiels »Der Untergang Karthagos«, der den Zündstoff für das Streit-Ensemble bildet. Strauss hielt ihn für einen zu großen „Knalleffekt“, er wurde aber beibehalten. Die Gestalt des Herrn Taupe wurde Mitte Dezember erdacht – sein Auftritt sei „eine satirisch-komische Szene à la Bernard Shaw“, schrieb Krauss am 18. Dezember. Das Metastasio-Duett wurde Ende Januar 1940 (Brief vom 23. Januar) von Krauss aufgefunden. Im Februar (Brief vom 1. Februar 1940) war Strauss noch immer der Meinung, daß die Oper, an der der Dichter und der Komponist gemeinsam arbeiten würden, seine »Daphne« sein sollte. Der großartige Einfall, daß jene Oper die Ereignisse des Tages zum Inhalt haben sollte (also »Capriccio« selbst wäre), kam Strauss erst am 18. Juni 1940. Damals befand sich schon ein großer Teil des Textes in den Händen von Strauss. Flamand, Olivier und La Roche (ebenfalls eine historische Figur) trugen schon ihre richtigen Namen. Strauss hatte Teile des Textes selbst verfaßt, darunter fast alle Reden von La Roche. Die Komposition begann er mit dem Vorspiel und der ersten Szene im Juli 1940. Am 4. September konnte er Krauss die ersten beiden Szenen vorspielen. Im gleichen Monat stellte er fest, daß A-Dur, die Tonart, in der er das Sonett von Ronsard komponiert hatte, zu hoch für die Sänger sei; er schrieb es in Fis-Dur um, eine Tonart, die auch für die Harfenbegleitung in der Schlußszene günstiger ist. Die beiden Autoren waren nun bemüht, jede Einzelheit des Textes überzeugend und dramaturgisch richtig zu gestalten. Sie verzichteten auf die Schneelandschaft und entschieden sich für Mai (wahrscheinlich 1777) als Zeit der Handlung. Im November 1940 sollte der Titel festgelegt werden. Der ursprünglich als Übersetzung von »Parole-Musica« gedachte Titel »Wort oder Ton« wurde verworfen. Am 6. Dezember 1940 schlug Krauss »Capriccio« vor, Strauss fand es schon „als Pendant zu »Intermezzo«“ gut, trotz einiger Vorbehalte. Acht Monate später (am 4. August 1941) schlug er vor: »Das Sonett« oder »Das Sonett der Gräfin«, kam aber im gleichen Brief doch auf den Titel »Capriccio« zurück, nachdem ein Wiener Theaterleiter auch noch »Extempore« als Titel vorgeschlagen hatte.

Krauss hatte ihm den Rest des Textes am 18. Januar 1941 übersandt, und Strauss hatte die Klavierskizze (mit ausgeführten Singstimmen) am 24. Februar 1941 vollendet. Die Arbeit hatte nur sieben Monate in Anspruch genommen, in denen er auch die »Verklungenen Feste« (Ballettmusik nach Couperin) geschaffen hatte. Getreu seinem Versprechen sandte Strauss den fertigen Text auch an Joseph Gregor, der am 21. Februar 1941 etwas verschnupft zurückschrieb, er sei zu wenig Fachmann, um ihn beurteilen zu können, obwohl er an einer Stelle sprachlich einiges aussetzte. Strauss vollendete die Partitur am 3. August 1941. Als Krauss um die Erlaubnis bat, einen Plan für eine weitere gemeinsame Oper ausarbeiten zu dürfen, war Strauss (Brief vom 28. Juli 1941) durchaus damit einverstanden, daß er über einen solchen Plan „nachdenke“; er fügte aber hinzu: „Glauben Sie wirklich, daß nach dem »Capriccio«... noch was Besseres oder wenigstens gleich Gutes folgen kann? Ist nicht dieses Des-Dur der beste Abschluß meines theatraischen Lebenswerkes? Man kann doch nur ein Testament hinterlassen!“

Es waren noch einige Zusätze und Verbesserungen anzubringen, insbesondere bei der Allegorie »Die Geburt des Pallas Athene«, und dann mußten die beiden sich entscheiden, wo die Uraufführung von »Capriccio« stattfinden sollte. Krauss war damals musikalischer Leiter der Münchner Oper und ständiger Gastdirigent in Berlin und Wien. Am 19. September 1941 wurde er auch zum künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele ernannt. In diesem Rahmen, in einem kleinen Theater und im festlichen Milieu, wollte Strauss die Uraufführung haben. Aber Krauss lag daran, die Premiere im Juni 1942 in München zu veranstalten, mit seinem Ensemble erfahrener Strauss-Interpreten; er hatte damals fast alle Werke von Strauss im Repertoire. Strauss führte am 12. Oktober 1941 für Salzburg ins Treffen: „... Wenn das Salzburger Haus intimer als das Münchner Hoftheater – die Akustik zum mindesten derart, daß man gut Text ver-

Huldigungs Quartett.

Dist Was reibt sich göttergleich
am roten Wolkenrücken?

M. Welch keine Melodien
verstreuen ihren Trall

Dist. Die göttliche Harmonie
stieg zu uns nieder

M. Welch süßes Arabes feilte
Lied so reiser
ihren Gang?

Dist. Wir wollen rühmend
vor euch auftreten
und reichlich preisen
den Endesrad.

Cl. Die rote Göttin selbst
belehrt sich einen
Streich zu erteilen.

Dist. Wer könnte wohl sich
dieses Trambelustieren?

M. Dist. { Für Euch ist der süßfruchtbare
Rezept!

Wir wollen vergessen
was uns entzünde,
versöhnt beginnen
das besessene Werk!

Sie soll uns begleiten
als Leuchtende

Indes verblüht
wäre es
zogen, sich
freudig über
Macht zu
entziehen?

steht, was leider in München nicht der Fall ist, was [in Salzburg] allerdings erst festzustellen wäre – so wäre dies der Punkt, gegen den alle übrigen Erwägungen zurücktreten müßten. Denn ... vergessen wir nicht: »Capriccio« ist kein Stück fürs Publikum, wenigstens nicht für ein Publikum von 1800 Personen pro Abend. Vielleicht ein Leckerbissen für kulturelle Feinschmecker, musikalisch nicht sehr bedeutend, jedenfalls nicht so wohlschmeckend, daß die Musik darüber hinweghilft, wenn sich das große Publikum für das Buch nicht erwärmen sollte.“ [Nach der Premiere änderte Strauss die Tonart und schrieb am 31. Oktober 1942 an Krauss: „Sollte »Capriccio« wirklich (wie einige Zeitungen festlegen) nur eine Freude der ‘Kunstkenner’ sein und nicht ‘zum Herzen des Volkes’ sprechen?“]

Strauss trat weiter in aller Bescheidenheit für Salzburg ein, auch im Hinblick auf das Debüt von Krauss als Leiter der Festspiele. Er hatte jedoch keinen Erfolg mit seinem Vorschlag. Krauss plante zur Eröffnung der neuen Münchner Saison ein „großes Strauss-Fest“, bei dem natürlich auch »Capriccio« vertreten sein sollte. Der Juni 1942 komme wegen „militärischer Aktionen“ für die Münchner nicht in Frage, schrieb Krauss am 2. März 1942 (einer der wenigen Briefe, in dem in der beidseitigen Korrespondenz der Krieg erwähnt wird), und auch deshalb nicht, weil der unentbehrliche Hans Hotter (Sänger des Olivier) jeden Juni an Heuschnupfen litt. Strauss war mit der Verschiebung sehr einverstanden, denn es lag ihm, wie zwischen den Zeilen seiner Briefe zu lesen ist, besonders daran, daß den Sängern genügend Zeit gelassen würde, sich nicht nur mit dem Text und der Musik, sondern auch mit dem besonderen Stil des Werkes vertraut zu machen. Am 7. März 1942 schrieb er darüber an Krauss: „Wie im »Intermezzo« verlangt der Dialog eine sehr freie sprachliche und rhythmische Behandlung, die nicht auf den ersten Anhieb zu bewältigen ist. Eben weil es doch ein ganz neuer Stil ist und selbst für reife Wagnersänger seine Schwierigkeiten hat. So prachtvoll zum Beispiel unser famoser Hotter unlängst hier seinen »Rheingold«-Wotan vorgetragen hat, das Wagnersche Rezitativ in seiner pathetischen Plastik ist eben doch etwas anderes, viel klarer und eindeutiger als mein sich dem Secco näherndes Lustspielparlando, das eine viel freiere, individuellere rhythmische Behandlung nicht nur zuläßt, sondern sogar erfordert...“

Die Münchner Premiere wurde daher für den 28. Oktober 1942 angesetzt. Die Besetzung war hervorragend: Viorica Ursuleac (Gräfin Madeleine), Horst Taubmann (Flamand), Hans Hotter (Olivier), Georg Hann (La Roche), Walter Höfermayer (Graf), Irma Beilke und Franz Klarwein (italienische Sänger). Die Partie der Clairon, für Alt geschrieben, verlor in der Altlage, von Elisabeth Höngen gesungen, an Deutlichkeit; Strauss stellte daher eine Fassung für Sopran her, und die Rolle wurde von Hildegard Ranczak, die in München die Salome und die Aithra („Aegyptische Helena“) gesungen hatte, dargestellt. Regisseur war natürlich Rudolf Hartmann; Clemens Krauss dirigierte. Die Bühnenbilder, über die Strauss und Krauss in ihren Briefen mit Hilfe von Skizzen viel diskutiert hatten, schuf, zur Zufriedenheit beider Autoren, Rochus Gliese. Die Zustimmung der Kritik war diesmal einmütig, und auch die späteren Aufführungen waren, trotz erhöhter Preise, immer ausverkauft, bis das Münchner Opernhaus in der Nacht vom 2. Oktober 1943 bei einem Bombenangriff zerstört wurde...

Mit einem Stück aus »Capriccio« trat Strauss zum letzten Mal ans Dirigentenpult: am 13. Juli 1949 dirigierte er das zauberhafte Zwischenspiel, das der letzten Szene der Oper vorangeht. »Capriccio« war nicht die letzte Komposition von Strauss. Es folgten noch eine Reihe von Instrumentalwerken, vor allem die Konzerte für Oboe, Horn und Klarinette (mit Fagott), »Metamorphosen« (eine Studie für 23 Solostreicher), zwei Werke für Blasorchester und schließlich »Vier letzte Lieder«. Aber als Krauss in seinem Brief vom 12. Juli 1946 neuerlich eine Zusammenarbeit im Bereich der Oper anregte, antwortete Strauss am 15. September 1946 sehr entschieden: „...»Capriccio« sollte der Schluß sein: es ist auch nach wie vor der beste und würdigste Abschluß und dabei soll es nun definitiv bleiben bis in alle Ewigkeit Amen!“

Handlung und Musik

Die Gräfin Madeleine sitzt an einem schönen Mai-Nachmittag des Jahres 1777 im Salon neben dem Gartensaal ihres in der Umgebung von Paris gelegenen Rokoko-Schlusses und lauscht dem Andante eines Streichsextetts, das im Salon gespielt wird. Es ist ein Werk ihres Protegés und Verehrers Flamand, das dieser zur Feier ihres Geburtstages komponiert hat. Ehe der Vorhang aufgeht, könnten die Hörer im Publikum glauben, das Stück werde für sie gespielt, denn es wird von sechs Orchestermitgliedern im Orchesterraum ausgeführt. Das Stück ist für das Publikum ebenso klar verständlich wie für die Gräfin, zumal wenn man weiß, daß das folgende Notenbeispiel symbolisch Flamand darstellt und daß das Sextett als eine Liebeserklärung gedacht ist:



Für eine solche Erklärung wirkt es ziemlich kühl; aber im 18. Jahrhundert hätte man es eher kühn gefunden, insbesondere wegen des aufgeregten Tremolandos im Mittelteil. Zweck dieses ausgedehnten kammermusikalischen Vorspiels ist es vor allem, eine Hörerschaft des 20. Jahrhunderts in jenen Gemütszustand zu versetzen, den Richard Strauss für das vornehme Frankreich des Jahres 1777 als gegeben annimmt, als die alltägliche Konversation unter Gebildeten tatsächlich um Themen kreisen konnte wie etwa den künstlerischen Wert der Oper und den Vergleich zwischen gesprochenem Wort und absoluter Musik. Einen solchen Gemütszustand vorausgesetzt, wirkt das Sextett durchaus so leidenschaftlich und sinngemäß wie irgendein Liebesgedicht, das man selbst in den nächsten Minuten niederschreiben könnte.

Das Sextett erreicht seinen Schluß in F-Dur. Der Vorhang geht auf und es erklingen wieder einige Takte der gleichen Musik, die aber nun von einem ganz anderen Standpunkt aus gehört werden. Die Musik tönt durch die offene Türe des Salons in den Gartensaal; in diesem Saal, nahe der Türe, stehen Flamand und der Dichter Olivier, sein Rivale um die Gunst der Gräfin. Beide lauschen aufmerksam der Musik und beobachten dabei Madeleine. Und noch jemand ist anwesend: der Theaterdirektor La Roche, aber der sitzt in einem Lehnstuhl und schläft...

Flamand bemerkt, daß die Gräfin seiner Musik mit geschlossenen Augen lauscht. Olivier erinnert daran, daß der schlafende La Roche ähnlich reagiert. Die beiden jungen Männer erklären sich gegenseitig als „verliebte Feinde“, als „freundliche Gegner“. Die Gräfin wird zu erklären haben, was sie vorzieht: Die Worte oder die Musik. Beide Künstler zitieren den Titel von de Castis Oper, aber nicht ganz richtig: „Prima le parole-dopo la musica!“ und „Prima la musica-dopo le parole!“ Flamand meint: „Ton und Wort sind Bruder und Schwester.“ Olivier findet den Vergleich gewagt, aber nebenan ist ja ein solches Geschwisterpaar: der Bruder, der Graf, begeistert vom Drama, die Schwester, die Gräfin, eine leidenschaftliche Liebhaberin der Musik.

Das Sextett ist nun zu Ende. La Roche erwacht und stellt fest: „Bei sanfter Musik schläft sich’s am besten!“ Olivier findet dies zynisch und meint, auf den Direktor deutend: „In solchen Händen liegt unser Schicksal!“ La Roche versichert den beiden, daß ohne die von ihm beigesteuerte glanzvolle Ausstattung ihre Werke keinen Eindruck machen würden. Seine Bedeutung für das Theater wird angedeutet durch das in diesem Sinne ihm später zugeordnete Thema (4¹). Als die beiden ihn an die großen Reformtaten Glucks erinnern, ertönt im Orchester der Anfang der Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis«:



Die beiden schöpferisch tätigen Künstler erinnern an die allgemeine Begeisterung, die Gluck erregt hat, an die Kämpfe, die um seine Kunst entbrannt sind, und an die vollen Häuser, die seine Werke einbringen. La Roche hält das für eine lästige Modeerscheinung, die von der großen Gesellschaft nicht anerkannt wird; diese „wartet voll Ungeduld auf die hohen Töne des beliebten Tenors“, und die sind vor allem in den unübertrefflichen italienischen Opern zu hören. Strauss bringt hier zwei Themen, die wahrscheinlich von Piccini, dem Haupttrivalen Glucks, herrühren und die dann später, wenn von der Idee der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts die Rede ist, wiederkehren:



La Roche führt zu seinen Gunsten das Zeugnis Goldonis an. Der alte Mann habe ihm gestern gesagt, die modernen Opern seien „für die Augen ein Paradies – (4¹) –, für die Ohren eine Hölle“. La Roche fragt noch, wie alte Druiden, Orientalen oder Gestalten der Bibel ein Publikum ergreifen könnten, das auf der Bühne „leibhaftige Menschen von Fleisch und Blut“ sehen wolle. Als Begleitung zu diesen Worten sind die zwei Themen La Roches zu hören: das eine stolz, das andere eher voll Selbstbemitleidung:



Dichter und Musiker werfen La Roche vor, daß er dem niedrigen, am Alten hängenden Geschmack der Menge schmeichle – (3). Der Direktor besteht darauf, sein Repertoire sei gut und die weiblichen Darsteller seien anziehend. Im Orchester wird an eine dieser Darstellerinnen erinnert, an die Schauspielerinnen Clairon,



die auch Olivier nicht verschmäht hat, und sogar der Graf selbst, angeregt durch Oliviers Stück, hat die Absicht, mit ihr Theater zu spielen. Aber nun naht die Gräfin:



Sie ist noch ganz verzaubert von Flamands Sextett, – Klänge daraus verschlingen sich mit (6); sie ist schön, klug und eine begehrensweite junge Witwe. La Roche fordert seine Kollegen auf, sich mit ihm auf die Bühne zu begeben und die Probe vorzubereiten. Jetzt kann er sein wahres Metier ausüben: die Regie. Strauss erinnert an den Rokoko-Glanz und die Nachdrücklichkeit seiner Technik:

7



Die drei verlassen den Saal. Der Graf und die Gräfin kommen aus dem Salon. Noch immer steht die Gräfin im Banne von Flamands Sextett, ihren Bruder dagegen hat es kalt gelassen. Drei kurze Motive kennzeichnen seine Einstellung zur Musik und zum Leben überhaupt:

8



Der Graf neckt seine Schwester, indem er behauptet, sie beurteile die Musik nach der Persönlichkeit des Komponisten (Strauss bringt hier einige scharf umrissene Charakterbilder von Couperin und Rameau). Er erinnert sie daran, daß sie Olivier guten Gewissens bewundern könne, denn sein Stück sei ebenso vortrefflich wie er selbst. Man kann Oliviers leidenschaftlichen dichterischen Ausdruck erkennen aus seinem Dichterthema:

9



und sein persönliches Feuer aus



Die Gräfin dreht den Spieß um und erinnert ihren Bruder an die Reize von Clairon. Sie necken einander, begleitet von den entsprechenden Motiven. In ihrem Duett ertönt das Thema, das die hemmungslose erotische Abenteuerlust des Grafen charakterisiert:

10



Für die Gräfin gibt es keine derartige Abenteuerlust, zumal auch Flamands Thema (15) nun auftaucht.

Ihr heiteres Beisammensein wird durch den Eintritt von La Roche und seinen beiden Autoren unterbrochen. Die Probe eines wunderbar abwechslungsreichen Programms ist vorbereitet: Flamands Symphonie, Oliviers Stück und eine von La Roches Opern – angedeutet durch ostinate Alberti-Bässe in der Begleitung –, kein leeres Vokalisieren, sondern eine große 'Azione teatrale', deren Titel später bekanntgegeben werden wird; musikalisch wird sie bereits charakterisiert durch:

11



In dieser Oper wird die Gräfin wunderbare italienische Sänger zu hören bekommen – (3¹) und (3²), mag auch der Text belanglos sein – (9¹). Aber nun erscheint Clairon – (5). Alle sind von ihr begeistert und sie wird mit Komplimenten überhäuft. Clairons erste Sorge ist beruflicher Art: Sie fragt Olivier, ob er sein Stück, das kurz vor der Liebesszene abbrach, inzwischen vollendet habe. Mit einem Blick auf die Gräfin erklärt Olivier, daß er vor kurzem die Inspiration dazu empfangen habe. Clairon und der Graf erhalten die Blätter ihrer Rollen und lesen nun den neuen Dialog, eine Abschiedsszene, die mit einem Liebessonett endet, das von dem Grafen leidenschaftlich vorgetragen wird. Die ersten elf Zeilen begeistern Clairon und sie lobt die schauspielerische Begabung ihres Partners. In etwas gezwungenem feierlichem Ton verlangt sie von La Roche, die Probe solle sofort beginnen – (7). Er stimmt zu und geleitet sie und den Grafen ebenso feierlich auf die Bühne. Olivier erklärt, daß der Graf das Sonett gut vorgetragen habe, fügt aber hinzu, daß er es an „eine falsche Adresse“ richtete. Um dies zu korrigieren, trägt er sein Sonett der Gräfin nun in direkter Anrede vor, und zwar vollständig (mit den vorher vom Grafen nicht rezitierten letzten drei Zeilen). Flamand nimmt der Gräfin das Manuskript ab und eilt in den Salon nebenan, um es zu vertonen, nachdem er schon vorher, nach der achten Zeile, einiges dazu am Cembalo improvisiert hatte.

Olivier ist entzückt darüber, endlich mit der Gräfin allein zu sein, obwohl er mit Angst dem weiteren Schicksal seines wundervollen Sonetts entgegensieht, denn er fürchtet, daß Flamands Musik seine Verse zerstören wird. Flamand, Oliviers Text 'komponierend', wird durch eine Kombination von (1) und 9¹) charakterisiert. Die Gräfin fordert Olivier auf, die Poesie jetzt beiseite zu lassen und in Prosa mit ihr zu reden. Der Dichter erklärt, daß er dies jetzt, wo er so glühe, nicht könne. Sein Herz sei voll von großen Gedanken –,



verwandt mit (9²) –, die ihn nur stammeln ließen.

Die Gräfin würde es begrüßen, wenn er sich etwas mäßigen könnte:



Olivier macht Madeleine eine leidenschaftliche Liebeserklärung. Sie, als Muse zweier Künste, erinnert ihn daran, daß auch Flamand nebenan mit Musik um sie wirbt, und daß die Worte der Dichter, so sehr sie sie schätzt, nicht alles tief Verborgene auszusagen vermögen. All sein Flehen schließt für sie immer auch Flamand mit ein. Verzweifelt fordert Olivier sie auf, den Sieger zu krönen.

„Hier ist er!“ ruft Flamand, der mit einem Notenblatt in der Hand hereinstürzt und die letzten Worte hört. Begleitet von einer Flut von Sechzehntelfiguren – in Verbindung mit (1) – setzt er sich ans Clavecin und singt und spielt das soeben von ihm komponierte Sonett. Es beginnt folgendermaßen:



Sobald Flamand seinen Gesang beendet hat, geben die Gräfin und Olivier, jeder für sich, gleichzeitig ihren einander widersprechenden Urteilen Ausdruck. Sie findet, daß die Musik den Worten mehr Klarheit und Gewicht gegeben hat, er kann nur die Zerstörung des schönen Ebenmaßes seiner Verse beklagen. Dazu spielt Flamand noch einmal seine Komposition, ab und zu eine Phrase durch Gesang hervorhebend, so daß ein Terzett entsteht. Das Tempo nimmt wieder Konversationscharakter an. (1) eilt in Sechzehntelbewegung vorüber, unterbrochen vom Thema (6) der Gräfin und dem Dichtermotiv (9¹). Die Gräfin weist nochmals auf das größere Gewicht hin, das Oliviers Verse nun erhalten haben. Sie stellt fest, daß Olivier von ihren Worten nicht sehr begeistert ist. Er erklärt, daß er nun nicht mehr wisse, von wem das Sonett eigentlich sei: von ihm oder von Flamand. Die Gräfin bittet ihn, er solle es ihr geben: „als schönes Geschenk des heutigen Tags“, in „ihrem“ Sonett seien nun die beiden „unzertrennlich“ vereint.

In diesem Augenblick mögen sie vereint sein; aber nun taucht La Roche auf und trennt sie wieder, denn er braucht Olivier auf der Bühne; er soll ihm einen „genialen Strich“, den er in seinem Stück vornehmen möchte, genehmigen. Dazu ertönt (12), in seine einzelnen Teile zerlegt. Olivier folgt La Roche auf die Bühne, und Flamand bleibt allein mit der Gräfin. Sein leidenschaftliches Entzücken darüber wird zunächst in einer Umformung von (10) ausgedrückt – in der Folge unterstützt von Oliviers Themen (12) und (9), von seinem eigenen Thema (1) und von (14); dies deshalb, weil die früheren Worte des Grafen aus dem Duett mit der Gräfin (zweite Szene); „Heiter entscheiden...“ nun zum ernstesten Symbol für den Liebhaber Flamand – (15) – werden, denn jetzt muß sich die Gräfin entscheiden, wen von den beiden sie erhören will. Ihr Geist gerät in Verwirrung. Flamand spricht feurig von seiner Liebe zu ihr.



Dieses Thema ist verwandt mit dem Thema jenes anderen Komponisten in »Ariadne auf Naxos«.

Flamand erzählt der Gräfin, wie seine Liebe eines Nachmittags erwachte, als er, von ihr unbemerkt, sie in ihre Bibliothek eintreten und ein Buch aufblättern sah. Als sie gegangen war, nahm er das Buch, es waren die »Pensées« Pascals, und las darin: „In der Liebe ist das Schweigen besser als reden.“ Von jener Stunde an sei er ein anderer und atme nur noch in Liebe zu Madeleine. Die Gräfin bemerkt mit Erstaunen seine auffallende Beredsamkeit und meint, er habe mit seinem Freund die Rollen getauscht – (12). Flamand fühlt, daß das Sextett, aus dem kurz vorher einige Takte erklangen, noch nicht alle seine Gedanken ausgesprochen hat. War es falsch von ihm, seine Liebe in Worten zu erklären? Sie antwortet ihm mit einem anderen Satz aus Pascal: „Das Glück der Liebe, die man nicht zu gestehen wagt, hat Dornen, aber auch Süße.“ Thema (15) steigert sich zu immer größerer Dringlichkeit, als Flamand eine Antwort erbittet. Sie verspricht, ihm diese am nächsten Vormittag um elf Uhr in der Bibliothek zu geben. Er ruft ihren Namen und stürzt davon – während (12), (1), (15) und (14) im Orchester durcheinander brausen und die Verwirrung ihres Gemüts ausdrücken. Erst einige Klänge aus dem Sextett schaffen etwas Beruhigung.

Vom Schloßtheater her dringen Geräusche zu Madeleine und reißen sie aus ihren Träumereien. Sie läutet dem Haushofmeister und befiehlt, daß die Schokolade im Salon serviert wird.

Der Graf tritt sehr lebhaft aus dem Theatersaal ein und spricht begeistert von Clairon – (8¹) und (5) –, auch deshalb, weil sie seinen Vortrag gelobt hat. Madeleine bemerkt, Schmeichelei sei die Nahrung der Liebe – als Antwort erklingt (1). Dann berichtet sie dem Bruder von der schwieri-

gen Situation, in die sie durch die Liebeserklärungen beider Künstler geraten ist; sie erzählt, unter welchen Umständen das Sonett vertont wurde, und welche Wirkung es auf sie ausübt. „Was soll daraus werden?“ „Vielleicht gar – eine Oper!“ – in Verbindung mit dem Begriff ‘Oper’ intonieren die Holzbläser eine pompöse, harmonisch mehrdeutige Phrase:

16



Wenn der Graf zwischen Wort oder Ton zu entscheiden hätte, würde er das Wort wählen, denn Clairon ist für ihn „Venus und Minerva in einer Person“.

Und da kommt sie auch schon, zusammen mit La Roche und Olivier; sie preist der Gräfin gegenüber das Talent ihres Bruders, der seine Verse so gut konnte, daß er nicht steckenblieb, auch als der Souffleur eingeschlafen war. Der Graf lädt Clairon ein, den Abend auf dem Schloß zu verbringen. Sie sieht sich genötigt, abzusagen, da sie nach Paris zurück muß, um sich auf die Galavorstellung von Voltaires »Tancred« am nächsten Tag vorzubereiten. Die Gräfin bietet allen Schokolade (das damalige Pariser Modegetränk) zur Erfrischung an. Flamand ist schweigend zur Gesellschaft zurückgekehrt. La Roche schlägt vor, man solle, während man die Schokolade trinke, zur Unterhaltung auch die Vorführungen einer Tänzerin und zweier italienischer Sänger genießen. Die Gräfin gibt gerne ihre Zustimmung, und zur Begleitung von Violine, Violoncello und Cembalo führt eine Tänzerin einen Passepied, eine Gigue und eine Gavotte vor. Während des ersten Tanzes erzählt La Roche dem Grafen, wie er die Tänzerin entdeckt hat. Während der Gigue versucht Olivier, sein früheres Verhältnis zu Clairon wieder aufzunehmen; sie weist ihn aber schroff ab und setzt sich zur Gräfin. La Roche prophezeit, daß Olivier in den Memoiren der Clairon keine bedeutende Rolle spielen werde. Am Schluß der Gavotte spendet der Graf der Ballerina freundliches Lob und bemerkt Flamand gegenüber, daß bei der Tanzkunst die Musik nur eine untergeordnete Rolle spiele. Flamand widerspricht: „Ohne Musik würde es niemand sich einfallen lassen, auch nur ein Bein zu heben!“ Olivier nimmt einen anderen Standpunkt ein: Tanz und Musik seien seit ewiger Zeit dem Rhythmus unterworfen:

17



Tanz und Mu-sik stehn im Bann des Rhyth-mus, ihm un-ter-



wor-fen seit e-wi-ger Zeit.

Dies wird das Thema einer Fuge »Diskussion über das Thema Wort oder Ton«. Das Fugenthema beherrscht melodisch das ganze Stück, während die einzelnen Parteien ihre verschiedenen Meinungen äußern. Flamand behauptet: „Musik ist eine erhabene Kunst! Nur unwillig dient sie dem Trug des Theaters.“ Die Gräfin widerspricht: „Nicht Trug! Die Bühne enthüllt uns das Geheimnis der Wirklichkeit.“ Ihre Ansicht wird durch eine Melodie hervorgehoben, die die Oper als ein Ideal charakterisiert:

18



52

Sirelli.

die, die du schenke uns: eine Gabe! Wenn du dich selbst, Lachst. Lachst. Lachst. und dich selbst.

Sirelli.

du dich für die Gabe, die du dich selbst, Lachst. Lachst. Lachst. und dich selbst.

Sirelli.

du dich für die Gabe, die du dich selbst, Lachst. Lachst. Lachst. und dich selbst.

Schluß der Ansprache La Roches im Particell

Strauss hat diese Melodie seinem Liederzyklus »Der Krämerspiegel« entnommen, in dem er zeigte, daß die reine Inspiration von den Musikverlegern zu eigenem finanziellem Gewinn mißbraucht werde. Die Melodie erscheint in zweien der köstlichen Lieder, und in »Capriccio« verschmilzt Strauss Elemente aus beiden Versionen. Die Melodie ist hier nur ein kurzer Ruhepunkt, dann wird die Fuge mit (12) und (1) als Gegenthemen und zahlreichen Engführungen wieder aufgenommen. Die Gräfin erinnert die Streitenden daran – (6) –, daß gerade in dieser Zeit das Problem der musikalischen Tragödie durch Gluck gelöst wurde. Der Graf appelliert an ihren gesunden Menschenverstand und nennt die Oper ein absurdes Ding – dazu ertönt (18) in erweiterter Form. Clairon erkennt die musikalische Bedeutung der Oper an, beklagt sich aber über die in ihr verwendeten schlechten Verse. Die Gräfin tritt erneut für Gluck ein, bei dem es anders sei, da er die Dichter führe. Flamand stimmt ihr zu. Zu all dem ertönt die Melodie aus dem »Krämerspiegel«. La Roche kehrt zum Thema zurück und beklagt den Niedergang des zum Tode verurteilten Belcanto – (3). Dies nimmt die Gräfin zum Anlaß, den Direktor zu bitten, vor dem Tode des Belcanto noch seine italienischen Sänger auftreten zu lassen. La Roche kündigt an, daß sie ein Duett aus einer italienischen Oper nach einem Text von Metastasio singen werden.

Der Tenor und die Sopranistin lassen ihre Stimmen in einem Andante con moto in A-Dur zu den Worten „Addio, mia vita...“ dahinströmen, viel heiterer, als Metastasios Worte es verlangen, aber weniger leidenschaftlich, als es der tränenreiche Schlußteil erfordern würde. Die Anfänge beider Teile lauten:



Während der Graf sich anbietet, Clairon nach Paris zurückzubringen, dankt die Gräfin den Sängern für das Duett und bestellt Erfrischungen für sie, denen sie lebhaft zusprechen. Die Gräfin fragt dann La Roche nach seinem Programm für die am nächsten Tag stattfindende Geburtstagsfeier. Er antwortet zunächst ausweichend – (4¹), aber als er gedrängt wird, kündigt er an, daß das Huldigungsfestspiel, an dem seine gesamte Truppe teilnimmt, zwei Teile umfassen wird. Der erste ist eine Allegorie »Die Geburt der Pallas Athene« – (11). Die von ihm erzählten mythologischen Einzelheiten der Handlung – die Geburt der Pallas Athene aus dem Kopf des Zeus und der Tod ihrer Mutter – erregen die Heiterkeit aller Anwesenden und führen zu einem freundlich ausschwingenden, in der Wortstruktur transparenten Gesangsoktett, dem sogenannten »Lach-Ensemble«. Dieses wird beherrscht von einem zunächst von der Gräfin etwas ängstlich vorgebrachten Thema:



denn sie will nicht, daß La Roche verspottet wird.

Die sechs Mitglieder der Gesellschaft wahren diesen spöttischen Ton in ihren Äußerungen, während die beiden Italiener begeistert die Vorzüglichkeit der ihnen vorgesetzten Erfrischungen loben. Motiv (11) tritt in den Vordergrund; die Gräfin entschuldigt sich bei La Roche wegen der Überraschung und Zweifel, die seine Erzählung vom Inhalt der Oper hervorgerufen hat; aber es erscheint unmöglich, die Handlung dieser Oper auf der Bühne darzustellen. Höflich

fragt sie ihn nach dem Inhalt des zweiten Teils seiner »Azione teatrale«. Dies wird, sagt La Roche, das große heroische Drama »Der Untergang Karthagos« sein, „Maschinen und Massen in regster Bewegung“. Auch dagegen protestieren Flamand und Olivier, indem sie auf die künstlerische Untauglichkeit des Projekts hinweisen.

Nun beginnt der zweite Teil des Oktetts, ein »Streit-Ensemble«, das von dem lebhaft bewegten Thema

21



beherrscht wird. Die Struktur ist hier dichter; aber dennoch gestattet sie, den Kern des Streites immer deutlich wahrzunehmen. Die schon etwas angeheiterten Italiener nehmen ihr »Addio«-Duett wieder auf. Olivier und Flamand vereinen sich in ihrem Spott gegen La Roches veraltete Ideen, indem sie, ebenso wie seine Italiener, in Terzen und Sexten singen. Die Gräfin ist ernstlich besorgt wegen der rasch wachsenden Auflehnung, ängstlich klingt ihr Thema (6) auf.

Aber La Roche ist kraftvoll genug, den Aufruhr zum Schweigen zu bringen und sich selbst in einem großen Monolog („Holà, ihr Streiter in Apoll!“) zu verteidigen: Er wirft Olivier und Flamand vor, sie schmähten ihn, ehe sie selbst etwas für das Theater geleistet hätten. Oliviers Verse – (12) – kämen zwar zu Ehren, meint er, wenn Clairon – (5) – sie vorträgt, aber in ihrem dramatischen Aufbau bedürften sie doch dringend seiner szenischen Hilfe. Flamands zartes Streichsextett – Anklänge aus dem Vorspiel – habe ihn schläfrig gemacht. Die beiden hätten ja keine Ahnung von seinen Sorgen – (7)! Das Publikum bewundere nur die niedersten Possen, aber die Künstler, die diese niederen Dinge durch hohe Kunst ersetzen könnten, glänzten durch Abwesenheit. Sie verdammten zwar die alten Regeln, aber sie schufen keine neuen. Die Helden der neuen Opern seien greise Priester und griechische Könige aus grauer Vorzeit. Er jedoch wolle seine Bühne „mit Menschen bevölkern“. Entweder sollten die beiden jungen Künstler solche Werke für ihn schaffen oder ihn mit ihrer Kritik in Frieden lassen. Er habe, das dürfe er wohl sagen, sein Leben lang, „für die Schönheit und den edlen Anstand des Theaters“ gestritten: *sic itur ad astra*; er wage es daher, für seinen Grabstein als Schluß der Inschrift vorzuschlagen: „Die Götter haben ihn geliebt, die Menschen ihn bewundert.“ Mit einem kräftigen „Amen“ schließt er seine Rede, die mit stürmischem Beifall aufgenommen wird. Die italienische Sängerin, die zuviel getrunken hat, bricht in Weinen aus und wird von ihrem Kollegen fortgeführt.

(6) ertönt wieder und die Gräfin beschwört Flamand und Olivier feierlich, La Roches Einladung anzunehmen und gemeinsam für ihren Geburtstag eine Oper zu schreiben, durch sie inspiriert – (18) –, da allen Künsten nur eine Heimat eigen ist. Clairon nimmt Olivier und Flamand an die Hand und führt sie zur Gräfin, die ihnen ernsthaft, aber anmutig im Ton, zuredet. Flamand und Olivier vereinen sich mit Clairon und La Roche zu einem feierlichen Huldigungsquartett, das drollig wirken könnte, wenn nicht (5) und (18) auf so vornehme Art hineinverflochten wären. Sogar der Graf fühlt die geistige Bedeutung des neuen Waffenstillstandes zwischen Wort und Ton – (17), der Treffpunkt beider Parteien –, obgleich das Ergebnis eine Oper – (16) – sein dürfte. La Roche gibt nützliche Ratschläge. Zum Musiker sagt er: „Der Arie ihr Recht! Auf die Sänger nimm Rücksicht – nicht zu laut das Orchester! Im großen Ballett, da tobe dich aus!“ – zum Dichter: „Die Szene der Primadonna nicht zu Anfang des Stückes. Verständliche Verse“ – zum Musiker: „... und oft wiederholt, dann hast du die Chance, daß man sie versteht.“ Die beiden Künstler sind von diesen Ratschlägen nicht sehr beeindruckt; man hat ihnen ja aufgetragen, neue Regeln zu schaffen. Das Thema? Olivier, der kein kühner Neuerer ist, schlägt »Ariadne auf Naxos« vor, und Strauss antwortet mit Thema (20) aus der »Ariadne«-Partitur. Flamand schlägt »Daphne« vor – dazu Motiv (1) aus »Daphne« mit der variierten Fortsetzung. Glücklicherweise lehnt La Roche diese altertümlichen Themen ab. Da macht der Graf (etwas boshaft) einen

neuen Vorschlag: „Schildert euch selbst! Die Ereignisse des heutigen Tages — was wir alle erlebt — dichtet und komponiert es als Oper!“ Dazu erklingen in aufgeregter Folge: (8²), (4¹), (15), (12), (5) und (1). „Ein verblüffender Einfall!“ sagt Olivier, und (1) erinnert in neuer Gestalt an die vorgeschlagene Oper — und später speziell an ihre Schlußentwicklung:

22



Auch die anderen sind entzückt, obwohl Olivier die Befürchtung ausspricht, die Handlung sei für eine Oper nicht ausreichend. Alle machen ironische Bemerkungen über ihre eigenen Rollen: Clairon stellt fest, daß kaum einer der Anwesenden für die Rolle des Liebhabers nicht geeignet wäre. Olivier fragt Flamand schüchtern, wem er die Tenorpartie zuteilen wolle. La Roche ist etwas mißtrauisch — (7) in Umkehrung — und befürchtet Indiskretionen, aber Clairon beruhigt ihn mit den Worten: „Nur indiskrete Theaterstücke haben Erfolg!“

Alle bereiten nun die Rückkehr nach Paris vor. Es geht an ein allgemeines Abschiednehmen und Flamand ist dabei der Temperamentvollste — dazu Thema (18). Er und Olivier entfernen sich und, während einer dem anderen den Vortritt lassen will, sagt Flamand an der Türe: „Prima le parole, dopo la musica!“ und Olivier entgegnet: „Nein, der Musik der Vorrang — doch geboren aus dem Wort!“ La Roche zieht die beiden mit sich fort und gibt ihnen noch viele Ratschläge für seine eigene Rolle, vor allem für gute Abgänge und Schlußworte.

Die Bühne ist leer. Acht Diener treten auf und beginnen den Salon aufzuräumen. Sie bewegen sich ruhig und leise:

23



Während des Aufräumens diskutieren sie über den Streit, über die gefräßigen Italiener, über die lange Rede des Theaterdirektors, über die Möglichkeit, Diener in Opern auftreten zu lassen. La Roches Thema (4²) dominiert; eine neue sprechende Fassung von Flamands Motiv (15) erklingt. Sie kommen zu dem Schluß, daß die ganze Welt närrisch sei, obgleich man von den Schlupfwinkeln der Dienerschaft aus die Pläne des Grafen und der Gräfin klarer erkennen könne. Über Oper und Ballett wird diskutiert. Sie überlegen, ob sie nicht selbst zum Geburtstag der Gräfin eine Harlekinade aufführen sollen — das Orchester spielt dazu aus »Ariadne«: „Die Dame gibt mit trübem Sinn...“ Ihre Diskussion wird durch den Eintritt des Haushofmeisters unterbrochen, der befiehlt, alles zum Souper herzurichten:

24



Nachher winke ihnen dann ein freier Abend, eine Nachricht, die von den Dienern mit Entzücken, aber mit respektvollem Flüstern aufgenommen wird.

Der Haushofmeister ist im Begriffe, die Kerzen auf den Armleuchtern anzuzünden, als aus dem Theaterraum eine ängstliche Stimme ertönt: „Herr Direktor! Herr Direktor!“ — (7). Aus der Tür zum Theatersaal stolpert ein kleiner, unscheinbarer Mann mit einem großen Buch unter dem Arm:



Die sonderbare Gestalt, die von einer äußerst schattenhaften Musik begleitet ist, beruhigt den erschrockenen Haushofmeister durch die Erklärung, sie bewege sich nur selten auf der Erdoberfläche, denn sie sei der unsichtbare Herrscher einer magischen Welt. Sie stellt sich als Monsieur Taupe, Souffleur, vor. Er sei unglücklicherweise eingeschlafen und daher zurückgeblieben, als alle das Theater verließen. Er fragt jammernd, wie er jetzt nach Paris zurückkommen solle. Der Haushofmeister verspricht ihm, für ihn einen eigenen Wagen einspannen zu lassen, und lädt ihn ein, sich vorher ein wenig zu stärken. Die ganze, aus dem Pianissimo-Chor der Diener herauswachsende Szene hat einen sonderbaren phantastischen Charakter; sie wirkt gleichsam als Karikatur auf den vorangegangenen Realismus. Monsieur Taupe und der Haushofmeister ziehen sich zu einer angenehmen Mahlzeit zurück. Ein Solohorn spielt mehrmals die ersten Töne von (18). Dazu ertönen schattenhafte, an Monsieur Taupe gemahnende Harmonien. Schließlich – der Raum ist einsam und dunkel – ergänzt das Horn jene ersten Töne zur vollen Fassung des Anfangs von (18), zu jenem nächtlichen Motiv, das aus dem »Krämerspiegel« erblühte. Glutvoll, erhaben, geheimnisvolle Romantik ausstrahlend, entfaltet sich die herrliche Melodie von As-Dur nach A-Dur. Zunehmendes Mondlicht auf der Terrasse. Die Gräfin kommt herein. Sie geht hinaus auf die Terrasse, wo sie eine Zeitlang nachdenklich verweilt, vom Mondlicht überflutet – Orchester-Zwischenspiel.

Nach einiger Zeit tritt der Haushofmeister auf und entzündet die Lichter im Salon. Die Gräfin kommt in den Salon zurück und fragt nach ihrem Bruder, der sie allein zum Souper zurückgelassen hat (ohne Flamand oder Olivier, wie das Orchester andeutet). Sie erinnert sich belustigt an seine oberflächliche Ansicht über die Liebe: „Heiter entscheiden – sorglos besitzen!“ Als weitere Nachricht teilt ihr der Haushofmeister eine Botschaft Oliviers – (9) – mit, er werde sie am nächsten Tag um elf Uhr in der Bibliothek erwarten, um von ihr zu erfahren, wie sie sich den Schluß der Oper denke – (22). Der Haushofmeister zieht sich zurück.

(22) braust auf und zieht die Themen Flamands und Oliviers nach sich, ebenso das Motiv (8²) des Grafen. Die Gräfin ist bestürzt. Dann lacht sie und sagt: „Morgen mittag um elf! Da wären sie beide wieder glücklich vereint. Es ist ein Verhängnis. Seit dem Sonett sind sie unzertrennlich. Flamand wird ein wenig enttäuscht sein, statt meiner Herrn Olivier in der Bibliothek zu finden. Und ich?... Sind es die Worte, die mein Herz bewegen, oder sind es die Töne, die stärker sprechen?“ Um ihre Gefühle zu prüfen, nimmt sie Flamands Manuskript, setzt sich an die Harfe und beginnt, sich selbst begleitend, das Sonett zu singen. Nach der achten Zeile bricht sie ab und gesteht, daß es ihr unmöglich sei, in ihrer Vorstellung die beiden Bewerber auseinanderzuhalten. Dann singt sie das Sonett zu Ende, erhebt sich und geht, leidenschaftlich bewegt, im Zimmer umher. Sie kann das Gewebe nicht zerreißen, denn sie ist selbst schon hinein verstrickt. Jeder der beiden ist anziehend. Plötzlich sieht sie sich in einem großen Spiegel – Thema (18) taucht wieder auf. Sie erkennt, daß ihr Herz entscheiden muß. Das letzte neue Thema der Oper, vielleicht das großartigste und ergreifendste von allen, flutet empor:



Und die Gefühle Madeleines begleiten es als Antwort. Sie fand es süß, schwach zu sein und mit der Liebe zu paktieren; nun steht sie unausweichlich zwischen zwei Feuern. Sie gesteht sich: „Wählst du den einen – verlierst du den andern! Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?“

Und sie erbittet eine Antwort von ihrem Spiegelbild. Sie denkt schweigend nach, aber aus dem Orchester, das ihr innerstes Wesen musikalisch verkörpert, ertönt (15), ein dem Flamand zugehöriges Thema. Eine große Ruhe bemächtigt sich ihrer. Sie tritt noch einen Schritt näher an den Spiegel heran. Olivier und Flamand werden in der Musik widergespiegelt; aber das Spiegelbild von (26) ist auch die rückläufige Fassung der Worte ihres Bruders: „Heiter entscheiden...“, der auch Flamands Thema (15) entspricht. Die Gräfin fragt, ob es einen Schluß für die Oper der beiden gebe, der nicht trivial sei. (1) ist unlösbar verknüpft mit dem Ende von (12).

Der Haushofmeister tritt auf, bleibt an der Tür stehen und meldet, das Souper sei aufgetragen – (24). Zu seiner Verwunderung blickt sie lächelnd in den Spiegel, winkt mit dem Fächer kokett ihrem Spiegelbild zu und verabschiedet sich von diesem graziös mit einem tiefen Knicks. Dann geht sie in heiterster Laune, die Melodie des Sonetts summend, langsam in den Speisesaal. Dazu ertönen im Orchester zart Fragmente von Themen, die ihr selbst, ihrem Bruder und ihren beiden Verehrern zugeordnet sind.

„Wir müssen mit einem Fragezeichen schließen!“ sagte Strauss. Das Horn verweilt zweimal sinnend auf Thema (22), das die Oper beschließt, und das volle Orchester durchschneidet jede Phrase mit einem messerscharfen fragenden Akkord. Zuletzt hört man den Rhythmus von (15), dem Thema des Komponisten. Man kann dies als eine wahrscheinliche Antwort auf die letzte Frage auffassen.

*

In gewissem Sinne ist »Capriccio« das das Gesamtschaffen von Strauss krönende Endwerk. Es enthält die letzten, kostbarsten und für die Praxis belehrendsten Aussagen eines Meisters über die Haupttätigkeit seines Lebens. Das Problem der Verständlichkeit des Textes bei Operauführungen hat Strauss fast seine ganze Schaffenszeit hindurch intensiv beschäftigt, sicher aber vom »Rosenkavalier« an, es war das Thema seiner beiden Vorworte zu »Intermezzo« ebenso wie das seines Geleitwortes zu »Capriccio«. Es spielte eine bedeutende Rolle bei der Zusammensetzung des Kammerorchesters für »Ariadne«, eine andere in der sorgsam abgestuften Instrumentation der »Frau ohne Schatten«. Es war fundamental für das Credo des Opernkomponisten. In dem Konversationsstück »Capriccio« mag die Musik schließlich den Vorrang haben, aber die Worte bilden den Inhalt des Werkes, und daß sie vollkommen hörbar bleiben, war das Ziel, das Strauss sich selbst setzte. Zum dritten Mal bei seinen fünfzehn Opern konnte er sicher sein, daß die Musik alles widerspiegeln würde, was im Text enthalten war, einfach deshalb, weil er sich um jedes Wort selbst bemüht hatte, wenn er auch nicht, wie bei »Guntram« und »Intermezzo«, den Text ganz allein verfaßte.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde gezeigt, wie »Capriccio« allmählich seine endgültige Gestalt erlangte. Als Ganzes betrachtet, scheint es von der Mitte aus nach beiden Seiten gewachsen zu sein. Die beiden großen Ensembles mit ihrer Coda (die große Rede La Roches inbegriffen) bilden das Mittelstück, dem die Tanzszene vorausgeht und das Diener-Ensemble folgt. Die merkwürdige Szene des Monsieur Taupe hat ihr Gegenstück in der Lesung aus dem Drama Oliviers. Das einleitende Sextett wird von dem orchestralen Zwischenspiel vor der letzten Szene widergespiegelt, und die beiden Liebesduette von dem Schlußmonolog, in dem sie, anhand der Sonett-Komposition, diskutiert werden. Alles in »Capriccio« ist paarweise angeordnet: Worte und Musik, Bruder und Schwester, Olivier und Flamand, – nur das Tanzdivertissement bildet, der vollkommenen Symmetrie wegen, eine Ausnahme, wenn man nicht den Monolog La Roches als das Pendant dazu ansehen will.

Am schärfsten charakterisiert von allen Figuren ist die Gestalt der Gräfin, die menschliche Verkörperung des Opern-Themas, sie verkörpert die Oper als Ganzes, sie ist die Muse, die Worte und Musik inspiriert. Sie ist es, die »Capriccio« aus dem Bereich theoretischer Erörterung in die

weitere, allgemein anziehende Welt des „Ewig-Weiblichen“ emporführt, mittels der Sopranstimme, der Strauss die besten Jahre seines schöpferischen Wirkens als Opernkomponist weihte.

Die Gräfin Madeleine, jung, klug und schön und zwischen zwei Feuern in Bann gehalten, war das ideale Wesen für den von Strauss geplanten Abschied aus der Welt der Oper. Ihr zu Ehren versammelte er in dem Werk alle Opernelemente, die er am meisten liebte: die breite Stimm-entfaltung wie bei Wagner und Verdi, die kammermusikalischen Klänge Mozarts und die wehmütige Erinnerung ans Rokoko, die großen, widersprechende Gefühle vereinenden Ensembles, die bedeutungsvollen Zitate, den Tanz, den italienischen Belcanto, das Diener-Ensemble aus »Don Pasquale«, den Spottchor aus »Ein Maskenball« und das von Wagner herkommende große Orchesterzwischenpiel. Diese Reminiszenzen sind in »Capriccio« vollkommen am Platze, denn sie treten aus dem Inneren des Werkes nach außen. Aber wenn »Capriccio« auch heute noch das Opernpublikum entzückt, so wird das vor allem wegen der im Mittelpunkt stehenden Gestalt der Gräfin geschehen, der »Galatea«, die Strauss nach seiner idealen Vorstellung formte und zu glühendem Leben erweckte.



10. Juni 1949: Richard Strauss zum letztenmal am Dirigentenpult der Bayerischen Staatsoper

Klaus Adam

»Mein lieber Taktstock«

Der Dirigent und Librettist Clemens Krauss

Clemens Krauss wurde in der Kaiserstadt Wien am 31. März 1893 geboren. Seine wunderschöne Mama Clementine Krauss hatte sich noch im strafbaren Alter ihrem Vornamen entsprechend allzu milde den Wünschen des anderen Geschlechtes erwiesen: sie zählte noch keine 16 Lenze, als sie den Sohn Hector Baltazzis zur Welt brachte – der Papa gab als Beruf „Kavalier am Hofe des Kaisers Franz Joseph“ an. War wirklich der in der Sportwelt als tollkühn bekannte Parforce- und Hindernisreiter Baltazzi, Onkel der Baronesse Vetsera, der Vater unseres Dirigenten? So ganz genau wußten es wohl nur Clementine und Clemens... Zu denken gibt, daß Clemens Krauss sein Arbeitszimmer stets mit einem Porträt des Kaisers Maximilian, des letzten Ritters, schmückte; die verblüffende Ähnlichkeit des markanten Gesichtsschnittes hatte schon in Jugendtagen Neugierige spekulieren lassen, ob statt dem Kavalier Baltazzi es nicht doch einem Mitglied des Hauses Habsburg zu danken sei, daß da einst die ungemein reizvolle Tänzerin der Hofoper von adeligem Blute bedient wurde... Clemens Krauss hat zu solchen Andeutungen immer kommentarlos gelächelt, nahe Freunde wollen sogar ein Augenzwinkern bemerkt haben, jedenfalls hat er die Version weder bestätigt noch dementiert. Daß er bei seiner ersten Wiener Tätigkeit an der Oper von 1922 bis 1924 in der Hofburg wohnte, mit Aussicht auf den Burgplatz, das Wohnzimmer fürstlich gestimmt mit einer purpurnen K. u. K.-Damasttapete, daß er in seine Gemächer nur durch alte Portale, hallende Korridore und über vielseitige Stiegen gelangte: das kann symbolisch oder auch nur Luxus-Lust gewesen sein. Ob er geschmunzelt hat, als er nach seiner Antrittsvorstellung in Wien im Februar 1922 in einer Kritik las „Der Erzherrzog nahm am Pulte Platz, als sei er längst Herr im Hause...“?

Jugendtage

Clemens Krauss wird ein Kind wie alle gewesen sein. In seiner „Selbstbiographie à la minute“ aus dem Jahre 1953 berichtet er, daß er eher Noten malen als Buchstaben lesen oder schreiben konnte, daß er bald Partituren enträtseln konnte – Partituren lesen blieb eine Leidenschaft zeit lebens, wie seine Frau Viorica erzählt.

Clemens Krauss wuchs im Hause seiner Großeltern auf. Sein Großvater dachte ihm eine Diplomatenkarriere zu, war er doch selbst Privatsekretär des österreichischen Botschafters am Hofe Napoleons III. gewesen und hatte der Kaiserin Eugenie 1870 zur Flucht aus den Tuileries nach England verholfen. Aber im zarten Alter von acht Jahren entdeckte man, daß Clemens Krauss eine ausnehmend schöne Sopranstimme hatte, am 8. Juni 1904 wurde er in die Kaiserliche Hofkapelle aufgenommen wie vor ihm Haydn und Schubert. Die Traumkarriere eines Wieners: Sängerknabe/Lippizaner/Hofrat brach freilich nach dem ersten Drittel ab, Clemens Krauss brachte es nur zu einem der bedeutendsten Dirigenten unseres Jahrhunderts. Das Aufwachsen in so musikgetränktem Umfeld, die allwöchentliche Konsumation von Mozart-, Haydn- oder Bruckner-Messen, das Erleben der katholischen Liturgie müssen wesensprägende Eindrücke gewesen sein. Als er sich mit den Wiener Philharmonikern nicht über ein Tempo in Bruckners »Te deum« einigen konnte, empfahl er ihnen: „Meine Herren, gehen Sie in den Stephansdom und schauen Sie zu, wie der Priester den Weihrauchkessel schwingt: das ist das Tempo, das Sie hier spielen müssen...“

Man darf wohl annehmen, daß der junge Clemens seine ersten Operneindrücke Gustav Mahler verdankt – einmal hat er sogar in einem Konzert mitgewirkt, das Mahler dirigierte: am

14. Dezember 1904 sang er das Alt-Solo in Mahlers dritter Symphonie. Zu Gustav Mahlers Musik hatte Clemens Krauss in jungen Jahren eine besondere Neigung. In den fünf Jahren seiner Frankfurter Tätigkeit führte er fast alle Symphonien auf, das Publikum war tiefer beeindruckt als der milchbärtige Kritiker Theodor Wieselndorfer, der als Adorno später Aufsehen erregen sollte; damals meinte er: „Jedenfalls scheint Krauss nicht der Dirigent, der für Mahler das Recht auf Gegenwart durchsetzt, das ihm das Publikum stets noch unterschlägt...“ Aber nicht nur zu Mahlers Schaffen hatte Krauss eine Affinität, auch sein Verständnis vom Operntheater ähnelt Mahlerschen Prinzipien. Bis er sie erstmals an höchstem Orte verwirklichen konnte, hatte es Weile, aber nur kurze Weile: mit 36 Jahren war er Direktor der Wiener Staatsoper.

Der 19jährige dirigierte seine erste Oper am 13. Jänner 1913 in Brünn: Lortzings »Zar und Zimmermann«. Lehr- und Wanderjahre führten ihn nach Riga, Nürnberg und Stettin, wo er zum ersten Mal heiratete, Fräulein Anna Bertha Abraham, die ihm zwei Söhne gebar – und wo er zum ersten Mal »Parsifal« dirigierte, mit zwei Kontrabässen – daran erinnerte er sich mit Schauern noch 40 Jahre später. Seinen letzten »Parsifal« dirigierte er 1953 in Bayreuth und stellte dort Geschwindigkeitsrekorde auf, die selbst Pierre Boulez nicht überboten hat: für den ersten Aufzug benötigte er 1 Stunde 39 Minuten, Toscanini hatte ihn einst in 2 Stunden 6 Minuten zelebriert... Überhaupt schlug Clemens Krauss bei Wagner flotte Tempi an. »Walküre« war das erste Werk gewesen, das Clemens Krauss in Wien 1922 dirigierte: Franz Schalk und Richard Strauss hatten den 29jährigen von Graz in die Donaumetropole geholt. Das erste Wiener Konzert war ein reines Richard-Strauss-Programm – ebenso das letzte Konzert, das Krauss am 25. April 1954 in Wien dirigieren sollte.

Clemens Krauss selbst hat immer die Bedeutung des „Handwerklichen“ beim Dirigieren betont, als Lehrmeister nannte er Schalk und Strauss, die bedeutendsten Eindrücke vermittelte ihm Arthur Nikisch. „Aus seinen Interpretationen, aus Gesprächen mit ihm zog ich die Lehre“, so schreibt er einmal, „daß nur derjenige Dirigent als Künstler angesprochen werden darf, dem es gegeben ist, das Erlernte in seiner Kunst zur Natur werden zu lassen. Das Komplizierte einfach erscheinen zu lassen – nicht umgekehrt.“

Clemens Krauss wurde schon in frühen Jahren Professor der Dirigentenklasse an der Wiener Akademie, er hielt immer wieder Kurse während der Salzburger Festspiele, bei denen auch Herbert von Karajan hospitierte. Jahrzehnte später äußerte sich Karajan gegenüber seinem Biographen Häussermann noch voll Bewunderung: „Natürlich hatte neben Strauss Krauss für uns junge Dirigenten eine große Faszinationskraft, er war der Mann, der mit den kleinsten ökonomischen Gesten ein Maximum an Klarheit und Präzision aus dem Orchester herausgeholt hat.“

Frankfurt

Die erste Opernintendanz von Clemens Krauss begab sich allerdings nicht an der schönen blauen Donau, sondern am nicht ganz so blauen Main. Es war kein „Feld-, Wald- und Wiesenrepertoire“, das Clemens Krauss in nur fünf Frankfurter Jahren aufbaute: die fünf Uraufführungen heute schon wieder vergessener Opern dirigierte er selbst, etwa »Sakagra« von Simon Bucharoff, die »Lästerschule« von Klenau, Eugen d'Alberts »Golem« verhalf seine Interpretationskunst, sehr zum Ärger der progressiven Kritiker, zu einem Augenblickserfolg, der junge Adorno meinte nämlich: „Die Oper ist tatsächlich genau so, wie ihre entschlossenen Feinde sie sich vorstellen; fast als ob sie von ihnen komponiert wäre...“ – Von den 17 Erstaufführungen leitete Krauss selbst neun, darunter Busonis »Doktor Faust«, Hindemiths »Cardillac«, Einakter von Weill und Krenek überließ er zwar seinem ersten Kapellmeister, aber slawische Musik wie etwa »Pique Dame«, »Der goldene Hahn« oder Janaceks »Sache Makropoulos« tauschte er höchstens für Puccini ein. Seit er den italienischen Meister in Wien kennengelernt und vor ihm die Opern am Klavier durchgespielt hatte, galt ihm seine besondere Liebe – Richard Strauss,

der den „guten Giacomo“ nicht ausstehen konnte, frozzelte ihn deshalb bis ans Lebensende. In Frankfurt studierte Krauss »Butterfly«, »Gianni Schicchi«, »Das Mädchen aus dem goldenen Westen« mit Viorica Ursuleac als Minnie ein und auch »Turandot«, die ein Kritiker mit »Parsifal« verglich und sie eine „Bühnenweihfest-Operette“ nannte. Mit Ludwig Sievert als Szeniker und Lothar Wallerstein als Regisseur erarbeitete Krauss binnen eines Jahres einen »Ring« – als Krönung dieser fünf Jahre empfand er wohl, daß er sechs Strauss-Opern herausbringen konnte, die der Komponist in einer Festwoche selbst dirigierte. Clemens Krauss war wohl immer ein Strauss-Dirigent – aber nie nur Strauss-Dirigent. Seine Konzeption für die Frankfurter Museumskonzerte war überhaupt, um ein Modewort von heute zu verwenden, ein „Musica-viva-Programm“, Weill, Krenek tauchen ebenso auf wie Schönberg oder Strawinsky – und man darf nicht vergessen, daß um 1925 Ravels »Rhapsodie espagnole« oder Debussys »Children's Corner« noch keine 20 Jahre alt waren...

Freundfeind „Kna“

In die Frankfurter Jahre fallen nicht nur die ersten Reisen von Clemens Krauss nach Nord- und Südamerika, sein Salzburger Festspiel-Debüt mit »Ariadne« 1926, sondern auch sein erstes Gastspiel an der Bayerischen Staatsoper. Bei den Festspielen 1925 dirigierte er im Prinzregententheater zwischen dem 1. und 6. September den »Ring«, so erfolgreich, daß ihn Hans Knappertsbusch auch für 1926 einlud. Damals mag das Verhältnis der beiden Dirigenten noch freundschaftlich distanziert gewesen sein, auch noch in den Jahren, als Clemens Krauss Direktor der Wiener Staatsoper war. Man half sich gegenseitig mit Sängern aus, nur als Wien allzu oft Münchens Stars anforderte, gar ein wenig Abwerbung betrieb, telegraphierte „Kna“ einmal an Krauss: „Hans Hermann Nissen beurlaubt; Vorhangzieher und Souffleur dagegen unabkömmlich“.

Als aber die Nazis „Kna“ 1935 aus München vertrieben und Krauss als Nachfolger einsetzten, zerbrachen die Beziehungen endgültig. Beim ersten Konzert des Bayerischen Staatsorchesters nach dem Kriege meinte der zurückgekehrte „Kna“, nach 1000 Jahren stehe er nun wieder hier, wo er hingehöre – und Clemens Krauss sei dort, wo er hingehöre, nämlich in Wien...

Als Krauss im Mai 1954 starb, entbot ihm „Kna“ in den Akademiekonzerten keinen Gruß, wohl aber setzte der den »Trauermarsch« aus »Götterdämmerung« aufs Programm, als wenige Monate darauf Furtwängler starb. „Kna“ hatte seine Abneigungen nie kandieren wollen... Das Geschick der Antipoden weist Ähnlichkeiten mit der Beziehung Gottfried Benns zu Ernst Jünger auf, wie Benn sie in einer Buchwidmung aus dem Jahre 1949 sieht:

„Wir sind von Außen oft verbunden,
wir sind von Innen meist getrennt,
doch teilen wir den Strom, die Stunden,
den Ecce-Zug, den Wahn, die Wunden,
dess', das sich das Jahrhundert nennt.“

Wahn und Wunden: im Rückblick scheinen die beiden letzten Lebensjahrzehnte, die Krauss beschieden waren, unter diesen Zeichen zu stehen. Der Wahn, die Kunst rein in einem vom Weltgeschehen unberührten Raum erhalten zu können; der Wahn, die Macht des Bösen ohne Verstrickung nutzen zu können für die Musik; der Wahn, das Theater als Insel in einem Meer von Blut und Tränen zu bewahren... die Wunden, die er sich bei diesem vergeblichen Mühen zufügte: eine Art Vertreibung aus Wien 1934, der Zwangstausch Berlin gegen München 1937, das Auftrittsverbot nach dem Krieg – zuletzt, 1953, noch eine öffentliche Zusicherung des österreichischen Kultusministers, die Direktion der wieder aufgebauten Staatsoper Wien zu erhalten und dann der Morgen, an dem er einer Zeitungsnotiz entnehmen konnte, Karl Böhm sei Operndirektor geworden...

Wien

Blättern wir genauer in der Lebenschronik von 1929 bis 1954. Im September 1929 muß sich Krauss am Ziel aller Wünsche gesehen haben: ein Jahr jünger als einst Gustav Mahler wurde er von Frankfurt nach Wien berufen. Eigentlich hatten die Wiener ja Furtwängler haben wollen, der aber hatte in letzter Minute abgesagt, die Wiener taufen den neuen Herrn sogleich „Frankfurtwängler“, und der bekannte Kritiker Heinrich Kralik entbot einen ermutigenden Willkommensgruß:

„Furtwänglers Name an der Spitze des Wiener Operninstitutes, das wäre eine stolze schmetternde Fanfare gewesen; der eines Clemens Krauss wirkt eher wie Schalmeyklang...”

Clemens Krauss widerlegte Vorurteile durch Leistung: sein Konzept war wie später in seinen Münchner Jahren das Ensembletheater; wohl wollte er Stars, aber nur unter der Bedingung langfristiger Bindung. Er hatte seine Lieblingssänger, in Wallerstein einen fabelhaften Regisseur und in sich selbst seinen Lieblingsdirigenten; er verwandelte die Oper, wie es Marcel Prawy einmal formulierte, in einen „Einmannbetrieb“. Er leistete ein unvorstellbares Arbeitspensum, konzentrierte sich keineswegs nur auf die Hausgötter Mozart, Wagner und Strauss, sondern gewann in Franz Werfels Übersetzung und Bearbeitung die damals noch kaum bekannten Verdi-Opern »Don Carlos«, »Simon Boccanegra«, auch »Macbeth« dem Repertoire, kümmerte sich mit Elan um Zeitgenössisches: Pfitzners »Herz«, Weinbergers »Schwanda«, Hegers »Bettler Namenlos«, wegen ausbleibenden Publikums bald „Bettler Einnahmenlos“ genannt. Die »Bacchantinnen« von Egon Wellesz erregten fast eine Theaterschlacht, Franz Schalk meinte: „Gegen die Anhänger dieser Musik ist schwer anzukämpfen. Ihr Schlachtruf ist: ‘Gott Wellesz’...” — Krauss regte Krenek zur Komposition einer Oper über »Karl V.« an, der atonale Habsburger erblickte das Rampenlicht freilich erst in Prag... Und Clemens Krauss setzte Bergs »Wozzeck« in 14 Aufführungen durch, bei dessen Premiere Richard Strauss nach dem zweiten Akt ostentativ die Flucht ergriff, was den Cellisten Saubermann zu dem Kommentar bewog: „Ich glaube, bei dieser Oper müssen wir nach der Pause frische Freikarten ausgeben.“

Die desolaten öffentlichen Finanzen bescherten nicht nur drastische Gagenkürzungen und Abwanderung der Spitzensänger, das Feilschen um jeden Schilling ließ sogar die Anschaffung eines „Riemann’schen Musiklexikons“ verschieben; die Bundestheaterverwaltung meinte nicht zu Unrecht, schließlich sei man ja auch bisher ohne Lexikon ausgekommen... Und die Not erzwang Erfolgsstücke, Krauss flüchtete zur Operette, »Opernball« mit Lotte Lehmann, »Boccaccio« mit der Jeritza, Lehár kam zu Staatsoper-Uraufführungs-Ehren mit »Giuditta«. Aber nicht nur der Stern der Oper, auch der ihres Chefs begann zu sinken. Zunächst booteten 1933 die Wiener Philharmoniker ihren ständigen Dirigenten aus, seine Konzerte vertrieben mit zu vielem neuen Unbekannten das Publikum, das lieber neue Dirigenten mit altem Bekannten gehört hätte; das Gerücht verdichtete sich, er strebe nach einer unheimlichen Ehe mit Berlin; das Ministerium wollte den von Krauss für weitere fünf Jahre gewünschten Vertrag nur um eines verlängern — und so unterschrieb Krauss im Dezember 1934 wirklich einen Vertrag mit Berlins Staatsoper. Daß ein Österreicher wenige Wochen nach dem Dollfuß-Mord ins Hitler-Deutschland ging, war den Wienern unbegreiflich; daß in vielen Wienern ein Stückelr „Herr Karl“ wohnt, merkten sie erst vier Jahre später, als sie dem „Anschluß“ jubelten... Eine Karikatur aus jenen turbulenten Tagen zeigt Krauss als Konjunkturritter, unter seinem breitrandigen Sombrero die Köpfe von Mussolini und dem nicht-arischen Wallerstein, Strauss und Göring: „Was alles unter einen Hut geht...“

Berlin

In der Preußischen Staatsoper unter den Linden kriselte es, als Clemens Krauss sich mit »Ara-bella« und »Tosca« im Februar 1935 vorstellte. Wilhelm Furtwängler hatte nach seiner Niederlage im Streit um Hindemiths »Mathis der Maler« die Operndirektion niedergelegt, Leo Blech



Clemens Krauss

konnte sich nur mit Görings Hilfe gegen die Rassenfanatiker halten. Clemens Krauss hoffte wohl, mit österreichischem Charme die Probleme an der Spree lösen zu können, wie er sie einigermassen an der Donau gemeistert hatte – vor allem gedachte er durch Leistung zu überzeugen. Die Aufführungen der »Ägyptischen Helena«, von »Cosi fan tutte« oder »Turandot« wurden auch durchaus als Ereignisse begriffen – aber dem gewiegten Diplomaten Krauss unterliefen doch ein paar Schnitzer. In seinem Wesen lag etwas, was Empfindsame als „Arroganz“ übernahmen; Rudolf Hartmann beschreibt in seinen Memoiren diese Attitude des Grandseigneurs mit den Worten des Baron Ochs „Muß immer was von Herablassung dabei sein“. Diese „Herablassung“ bekam Intendant Heinz Tietjen einmal zu spüren – und er zahlte es ihm bitter heim. Zum zweiten war Krauss eine Reihe der Wiener Spitzenkräfte nach Berlin gefolgt, und die Preussischen Kammersänger witterten in ihrer Bevorzugung eine Rache für Königgrätz – und sein „Wienerischer Hofstaat“ war ein Ärgernis für sich.

München

Tietjen und seinem Clan gelang es schon im August 1936, Hermann Göring zu bewegen, Clemens Krauss kurzerhand abzusetzen – beim Entfernen Mißliebiger oder mißliebig Gewordener verfahren die hohen Herren ja recht großherzig; im November 1935 war zum Beispiel zwischen »Walküre« und »Siegfried« ein Auftrittsverbot über Knappertsbusch in München verhängt worden. Da war also eine Vakanz, noch dazu wollte ja Hitler in der „Hauptstadt der Bewegung“ den größten Musentempel aller Zeiten errichten lassen – und so wurde Clemens Krauss nach München geschickt. Der »Völkische Beobachter« veröffentlichte am 4. September 1936 eine schlichte Notiz, Clemens Krauss sei mit Wirkung vom 1. Januar 1937 zum Leiter der Bayerischen Staatsoper ernannt worden, der „Führer“ habe ihn gleichzeitig zum künftigen Leiter des neuen großen Opernhauses in München ausersehen, was die Münchner nur insoweit bewegte, ja erregte, als ein Biergarten abgeholzt werden sollte...

Münchner Lokalpatriotismus möchte gern wissen, Clemens Krauss habe hier seine Lebens Erfüllung gefunden – dem war nicht so. Seine Sehnsucht galt immer Wien – den Ausschlag für München gab der Gedanke „In einer Stunde kann ich beim Strauss in Garmisch sein...“

In den Münchner Jahren vertiefte sich die seit frühen Wiener Tagen bestehende Freundschaft zwischen Strauss und Krauss. Aus dem Meisterinterpreten – „Mein lieber Taktstock“ redete Strauss ihn öfter an – war längst ein Helfer in der „Dramatischen Werkstatt“ geworden. Krauss hatte für die Salzburger Festspiele »Ägyptische Helena« und »Arabella« gerafft, er bewog Strauss, der zweiaktigen »Liebe der Danae« eine dreiaktige Form zu geben, in der die Gestalt des Jupiter aus der Offenbach-Atmosphäre gehoben wurde – vor allem aber verfaßte er für Strauss das geistfunkelnde Libretto zu »Capriccio«.

Aetas aurea

Die sieben fetten Jahre, in denen Clemens Krauss die Bayerische Staatsoper leitete, sind als „aetas aurea“ in die Geschichte eingegangen. Dieses „Goldene Zeitalter“ mag begünstigt haben, daß ihm finanzielle Mittel zur Verfügung standen wie keinem Theaterleiter vorher oder nachher, daß die Epoche der Reisetars, denen Flugpläne vertraut wie Partituren sind, noch nicht angebrochen war. Aber das Entscheidende war, daß der erfahrenste Operndirektor seit Gustav Mahler, besessen von seiner Aufgabe, seine ganze Kraft dem Institut widmete. Von 60 Premieren binnen dieser sieben Jahre leitete er 41 selbst – Kommentar erübrigt sich. Aber nicht nur ein großer Dirigent wirkte hier, sondern ein universeller Bühnenleiter, und ließ Abend für Abend das „unmögliche Kunstwerk Oper“ mit ebensoviel Spontaneität wie notfalls Penibilität vor und hinter den Kulissen Wirklichkeit werden. Clemens Krauss kümmerte sich um alles, um Beleuchtung, Magazinwesen, Chor- und Statistenbesoldung nicht anders als um Kostüme oder Instrumente. Während des Krieges wurden über zwei Dutzend erlesenster

Streichinstrumente angeschafft, darunter eine Stradivari-Geige, eine Ceruti-Bratsche und ein Testore-Cello. Es gibt kein Detail, das er als unwichtig abgetan hätte.

Ensembletheater

Zielsicher baute Clemens Krauss das Ensemble auf. Aus Berlin holte er Rudolf Hartmann als Oberspielleiter und Ludwig Sievert als Bühnenbildner, Freund schon aus Frankfurter Zeiten. Zu Meinhard von Zallinger kamen als junge Dirigenten Heinrich Hollreiser und Karl Tutein; das reiche Sänger-Erbe der Ära Knappertsbusch wurde mit jungen Sängern belebt; fast alle rechtfertigten ihren Ruf nach München: Trude Eipperle, Hilde Güden, Elisabeth Höngen, Georgine von Milinkovic, Alfons Fügel, Günther Treptow, Franz Klarwein, Carl Kronenberg, Ferdinand Frantz, Hermann Uhde... Das Engagement Hans Hotters 1937 ist ein Beispiel von Kraussens Sänger-Fürsorge. Er hatte den 26jährigen in Prag gehört, verfolgte seine Entwicklung und holte ihn von Hamburg erst dann nach München, als er glaubte, die Stimme sei reif für das große Haus.

Richard Strauss

Was das Wichtigste dieser Münchner Jahre für Clemens Krauss war, hat er in einem Brief 1947 an einen emigrierten Freund geschildert:

„Das, was ich in der theatralischen Kunst in München erreicht hatte, kann ich wohl niemals mehr erreichen. Das theatralische Gesamtwerk von Richard Strauss, bis auf drei Opern, hatte ich in vollständig neuer Einstudierung und dramaturgischer Neugestaltung lebendig gemacht unter den Augen und vor den Ohren des Meisters, der meine Aufführungen als authentisch ansprach und dies auch verkündete. Die Zusammenarbeit mit Strauss, die mir das Schicksal aufgespart hatte, zeigte mir, daß Apoll es gewollt hatte, daß ich trotz aller Schrecknisse und Wirrnisse in Deutschland blieb, und zwar in der Nähe von Garmisch...“

Es war auch Clemens Krauss, der nach der Erklärung des „totalen Krieges“ im August 1944 die Generalprobe der „Liebe der Danae“ bei den Salzburger Festspielen durchsetzte – es war nach »Arabella« in Dresden, »Friedenstag« und »Capriccio« in München, die vierte Strauss-Oper, die Clemens Krauss aus der Taufe hob.

1943 brannte das Nationaltheater nieder, bald darauf das Cuvilliéstheater, Krauss veranstaltete Opernkonzerte im Deutschen Museum, »Freischütz« und »Verkaufte Braut« kamen noch im notdürftig hergerichteten Prinzregententheater heraus – seine Villa in der Felix-Dahn-Straße wurde ein Opfer der Flammen, Versuche, das Orchester vor dem Kriegseinsatz zu bewahren, scheiterten. Daß Krauss nach Salzburg übersiedelte, das Kriegsende in Wien erlebte: das haben ihm die Münchner Musiker sehr verübelt. Noch 1952 votierte das Staatsorchester gegen Krauss, als das Kultusministerium erwog, ihn nochmals nach München zu bitten.

Clemens Krauss wird das mit Fassung getragen haben, denn München war in seinem Leben doch nur eine Station, wenn auch eine glanzreiche. Sein Herz schlug immer für Wien, und es spricht für sich, daß er das letzte Konzert der Wiener Philharmoniker unter der Hakenkreuzfahne am 12. April 1945 dirigierte und auch ihr erstes unter Hammer und Sichel der Roten Armee am 27. April 1945. Dann erteilte ihn wie fast alle Dirigenten, die nicht emigriert waren, ein Auftrittsverbot. Er nutzte die Zeit zum Partiturstudium und zum Entwurf eines Richard-Strauss-Seminars, „um wenigstens einen Bruchteil dessen weiterzugeben, was ich in den letzten dreißig Jahren erkannt habe...“

Nachkriegsjahre

1947 durfte er seine Tätigkeit wieder aufnehmen, er wirkte in Wien, London, Rom, an der Scala, gastierte in Südamerika, und wenn er einst in Buenos Aires Hindemith erstaufgeführt hatte, so stellte er nun Honeggers »Johanna auf dem Scheiterhaufen« vor. 1952 leitete er die „offizielle“

Uraufführung der »Liebe der Danae« in Salzburg, 1953 rief ihn Bayreuth, zahlreiche Schallplatten entstanden mit den Wiener Philharmonikern; auf Konzertreisen mit den Bamberger Symphonikern kam er 1951 erstmals wieder nach München, sein letztes Konzert hier musizierte er im Juni 1953 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Im Mai 1954 flog Clemens Krauss nach Mexico City, um dort vier Konzerte zu dirigieren; das letzte schloß mit Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nummer Drei – wenige Stunden später erlag er einem Herzversagen. Am 17. Juli 1954 trugen ihn Tiroler Schützen in Ehrwald zu Grabe, und die Vertreter der Münchner und der Wiener Oper fanden bewegende Worte für den Toten, den sie als Lebenden nach dem Kriege nicht mehr haben wollten.

Das Schicksal von Clemens Krauss scheint uns Nachgeborenen exemplarisch für Künstler in unserem Jahrhundert – wir sehen ihn in einer Reihe mit Mengelberg, Sabata, Hamsun, Benn, Schostakowitsch, Strauss, Pfitzner, Gründgens. Was Klaus Mann seinen »Mephisto« sagen läßt, das trifft wohl auch auf Clemens Krauss zu:

„Was wollten die Menschen von mir? Warum verfolgen sie mich? Ich bin doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler...”

Wahrscheinlich hätte Clemens Krauss es ein bisserl variiert:

„Ich bin doch nur ein ganz außergewöhnlicher Musiker...”



Richard Strauss und Clemens Krauss nach der Generalprobe zu »Capriccio« (München 1942)

Götz Klaus Kende

Clemens Krauss

über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss

Nach Gesprächen aufgezeichnet

Im folgenden wird darauf verzichtet, die einzelnen Fragen an Clemens Krauss zu stellen, da sie sich klar aus seiner Antwort ergeben. Ich kann mich für die Authentizität beinahe jedes Wortes verbürgen, da es meine Gewohnheit war, mir ad hoc Notizen zu machen, wenn ich die Auszeichnung hatte, in den letzten Lebensjahren des großen Musikers mit ihm über das obige Thema sprechen zu dürfen. Weiter standen mir Äußerungen Krauss' zur Verfügung, die er gelegentlich im Rundfunk zum Gegenstand gemacht hatte.

„Zu dem Zeitpunkt meines Eintrittes in den Verband der Wiener Staatsoper trat Richard Strauss in mein Leben. Er bestätigte als Direktor mein Engagement, nach meinem Gastdirigieren im Februar 1922. Schon früher, während meiner Wanderjahre von Theater zu Theater, war ich ihm da und dort über den Weg gelaufen. Zum erstenmal hörte ich ihn dirigieren, ohne ihn zu sehen: Als Konservatorist durch die Protektion eines Schuldieners, auf der Orgelgalerie des Musikvereinsaaes versteckt, konnte ich seinen Proben mit den Philharmonikern zuhören, die er für eine Richard-Strauss-Woche in München im Juni 1910 abhielt. Jetzt durfte ich ihm künstlerisch und auch menschlich näherkommen. Ich hörte und sah ihn alle seine eigenen Werke dirigieren und belauschte den Tonfall, in dem er seine Musik zum Erklingen gebracht haben wollte. Er ließ mich eintreten in den Kreis seiner Betrachtungen, seiner kritischen Anschauungen. Wie ein leiser Regen das wachsende Korn reifen läßt, so schienen mir oft seine leicht hingeworfenen Worte, ja allein das Mitdenken seiner Gedankengänge Unerkanntes in mir zu erschließen. Im Gegenüber des Gespräches glaubte ich beim Anschauen seiner halbgeschlossenen Augen oft eine seiner schönen überraschenden Modulationen zu hören, an die er vielleicht gerade dachte. Der dem Wiener angeborene Hang, einen Künstler, oder auch ein Kunstwerk, maßlos zu überschätzen oder zu unterschätzen, war auch mir eigen. Das schöpferische Genie zeigte mir nun die Maßstäbe auf, an denen das künstlerische Wirken überhaupt gemessen werden muß. Richard Strauss bestärkte mich in meinen künstlerischen Plänen und in dem immer lebendiger werdenden Wusch, selbst ein Operntheater zu leiten. Seine ermunternde, oft begeisterte Zustimmung zu meinen Interpretationen, nicht nur seiner eigenen Werke, stärkte mein Selbstbewußtsein, und so faßte ich den Mut, meinen eigenen Weg zu gehen. Ich sah plötzlich eine Lebensaufgabe vor mir: Aus der damaligen „Hörbühne“ der Oper eine „Musik-Schaubühne“ zu machen. Unter dem Primat der Musik im Zusammenwirken von Bild, Architektur, Aktion und Persönlichkeit der Darsteller vollendete Aufführungen dramatischer Werke zu schaffen. Dieser Vision des Musiktheaters folgte ich, und wie unter einem Zwange war mein ferneres Leben auf das eine Ziel gerichtet: der von Richard Strauss geschaffenen psychologischen Oper den Weg zu bahnen.“...

„Die Mitarbeit an der »Danae« führte zu der Ehre, für die letzte Oper, die Richard Strauss geschrieben hat, selbst den Text zu schreiben: das Libretto zum »Capriccio«. Das war zweifellos für mich, der ich kein Dichter bin, sondern in erster Linie ein Kapellmeister, ein Musiker, ein 'Seitensprung'. Daß ich gern darüber spreche, ist verständlich, denn der Seitensprung ist ja gelungen; nur über einen nichtgelungenen Seitensprung spricht man ungern und hört ihn nicht gerne erwähnen.“

„Ich weiß nicht mehr wann, jedoch lange Zeit vor der Entstehung des »Capriccio«, erzählte mir

Strauss in Salzburg, daß er ein allegorisches Stück aus dem 18. Jahrhundert gefunden habe, dessen Titel seine Phantasie erregte, es sei von Abbé de Casti, heiße »Prima le parole, dopo la musica« und behandle das Problem der Vorherrschaft von Wort und Ton bei der Verbindung von Dichtung und Musik. Strauss suchte zu dieser Titelidee ein gänzlich neues Stück, und es wurde ihm klar, daß er als Textautor einen Musiker brauche, der zugleich ein perfekter Kenner des Theaters ist. Das ästhetische Problem mußte – von allen Seiten durchleuchtet und durch allgemeine Probleme des Musiktheaters bedeutend erweitert – in eine rein menschlich interessierende Bühnenhandlung gebettet werden. Zwar wollte Strauss keine Oper schreiben, sondern eine musikalische Streitszene, eine Art theatralischer Diskussion; von dem Titel de Castis ange-regt, sollte eine Art 'Vorspiel auf dem Theater' gestaltet werden, das er gerne vertont hätte, um dann ein passendes Werk anschließend folgen zu lassen. Es kristallisierte sich in ihm der Gedanke, vor diesem Werk die »Daphne« zu spielen. Die ursprüngliche Absicht, »Daphne« und »Friedenstag« als zwei Einakter an einem Abend aufzuführen (so ist es in Dresden und Berlin auch geschehen), mußte sehr bald aufgegeben werden. Die beiden Stücke sind viel zu gewichtig und stark in der Substanz, als daß sie das Publikum an einem Abend aufnehmen kann. Es genügt sowohl im Gehalt als auch der Form nach ein Werk für einen Abend. Nun ist dieser Abend bei »Friedenstag« recht kurz, doch ist es bei dieser Oper leichter, vorher irgendein Werk von Strauss aufzuführen, etwa ein Ballett, und den Abend auszufüllen. Bei »Daphne« ist dies schon schwieriger. Das Werk ist länger und hätte eigentlich nur eines ganz kurzen Vorspiels bedurft. Es sollte also gezeigt werden, wie anhand der Fragestellung Musik oder Wort die Sehnsucht auftaucht, ein Werk zu schreiben, bei dem sowohl das Wort als die Musik gleichberechtigt gezeigt werden. Diesem Vorspiel sollte dann das Ergebnis, eben dieses Stück »Daphne« folgen. Immer wieder erzählte mir Strauss von dieser Idee, ein solches Werk zu schreiben; es sollte auch sein letztes Werk fürs Theater, eine Art Epilog sein. In unseren langen Debatten nahm allmählich das Stück greifbarere Formen an, es ergaben sich alle möglichen Gesichtspunkte, die mit dem Ausdruck Wort oder Ton geklärt werden konnten, und es zeigte sich vor allem, daß es schon irgendein „Theaterstück“ sein müsse, damit das Publikum auch wirklich interessiert werden könnte. Denn eine Debatte über diese trockene Frage wäre wohl kaum imstande, ein Theaterpublikum anzuziehen. Es entstand überhaupt mehr und mehr der Wunsch, ein Stück zu schreiben, in dem *alle* das Theater bewegenden Dinge und Probleme ausgesprochen und gezeigt werden könnten. Ich wies in diesem Zusammenhang Strauss darauf hin, daß er es wahrscheinlich mit einem Textautor, der nur von der poetischen Seite herkomme, sehr schwer haben würde. Die Aufgabe verlange einen Theaterfachmann ersten Ranges, der aber zugleich eine Sprache sprechen müßte, die ihn zum Komponieren anregen könnte. Strauss hatte ursprünglich versucht, von dem mit ihm damals sehr verbundenen Joseph Gregor auch dieses Textbuch zu erhalten. Es kam aber diesmal nur zu einer ersten Fühlungnahme. Strauss schwebte eine Art von Diderotschem Dialog vor, eine Prosa, wie sie ein Bernard Shaw geschrieben hatte. Ich riet ihm, den Text selbst zu schreiben, so wie beim »Intermezzo«. Er erklärte mir, das sei nicht seine Aufgabe, denn er finde einen guten Ausdruck nur in ganz kurzen pointierten Repliken, was für ein dramatisch wirkendes Stück doch zu wenig sei, wo es auf den Aufbau ankäme und womöglich auch darauf, daß der Text imstande sei, auch ohne Musik erschöpfend zu wirken und auf-führungsfähig zu sein.“

„Die innere Handlung des »Capriccio« ist die Verwandlung der Künste, ich möchte sagen, die »Metamorphose der Künste“. Diese Verbindung der Dichtung und der Musik, wie sie im Sonett zum Ausdruck kommt, schafft sozusagen eine neue, eine dritte Kunst. Das sollte zum dramatischen Kern des Stückes werden. Im allgemeinen verwandeln sich ja in den Dramen die Charaktere der Helden, und die Handlung wird sowohl durch äußere Umstände als durch innere Konflikte vorwärts getrieben. Hier ist das Drama eingefangen in dem Augenblick, wo die zwei Künstler, der Musiker und der Dichter, jeder in seiner Kunst zum Verbundenen wird. Daß der

Musiker das Sonett des Dichters komponiert, schafft das Dilemma, daß die angebetete Person die zwei Werbenden nun nicht mehr völlig voneinander trennen kann. Die zwei Kunstgattungen erscheinen ineinander verschlungen zu einem Neuen, so als ob man die Frage stellen würde: ist das „Veilchen“ nun von Goethe oder von Mozart?“

„Für diesen Vorwurf mußte eine eigene äußere Form gefunden werden, eben das musikalische Konversationsstück. Ich war bestrebt, Richard Strauss diesen Weg, den er vorher schon einige Male in seinem Werk gegangen war, diesmal bis zur letzten Konsequenz zu führen, so war z. B. das Vorspiel zu »Ariadne« ebenso als Konversationsstück gearbeitet, und auch in vielen anderen seiner dramatischen Werke finden sich solche Stellen. Dieses Konversationsstück mußte aber diesmal erst recht für Musik sein, weil die Komposition des Sonetts zum Angelpunkt der Handlung wurde.“

„Die einzelnen Figuren standen sehr bald vor uns da, sie wurden sozusagen Symbole: Der Musiker für die Musik, der Dichter für die Dichtkunst, der Theaterdirektor für das Theater in seiner Gesamtheit, die Schauspielerin als Vertreterin der Bühne und als ihr Gegenspieler der Graf, der Bruder der Gräfin, der sozusagen den Unmusikalischen und Amusischen verkörpert, als Vertreter des rein kritischen Geistes. Und schließlich nicht zuletzt die Gräfin als die ‘Muse’!“

„Ursprünglich sollte die Gräfin eine Vorgeschichte mit einem tragischen Erlebnis bekommen. Ich hielt diesen Gedanken für nicht glücklich: die Figur wäre dadurch völlig verändert worden. Der tragische Hintergrund paßt nicht zum Schluß des Stückes und nimmt auch ihrem Schwanen jede Pikanterie. Weltschmerz paßt gar nicht in die Zeit, in der das Stück spielt. Die Gräfin mußte eine durchaus überlegene, unbelastete junge Frau sein. Ihr einziges Sentiment sind die schönen Künste. Sie ist die treibende Kraft des Stückes, die als ‘Muse’ schließlich die Ursache der Entstehung dieser Oper ist, weil sie beide Künste an ihre Person heranzieht.“

„Die Wahl des Sonetts kam mir sehr einfach vor. Ich dachte mir ein Gedicht aus der Zeit zu nehmen, das zum Inhalt eine Werbung hat. Nun enthält die französische Literatur dieser Zeit keine Liebesgedichte. Es gibt Volks- und Hirtenpoesie, während sich die Kunstdichter auf satirische und patriotische Stoffe beschränkten. Ein einziger Dichter dieser Zeit schuf Liebesgedichte: André Chenier. In diesem Dilemma blieb mir nichts anderes übrig, als auf die Barockdichtung zurückzugreifen; wir wählten ein Sonett von Ronsard, der freilich 100 Jahre früher lebte. Ich schrieb Strauss damals: ‘daß das Sonett aus einer früheren Zeit stammt, erscheint mir nicht wesentlich, die Hauptsache ist, daß es Sie zur Musik inspiriert.’ Strauss hat es auch wirklich sofort vertont; es gibt eine erste Fassung in einer sehr unbekümmerten hohen Lage, immer auf das hohe ‘H’ gehend, jetzt steht es in Fis-Dur. Es wäre auch ganz falsch gewesen, eine Tonart zu wählen, die vom Sänger Bravour verlangt; es mußte ein nachdenklicher, überlegender Ausdruck möglich sein. Der Reiz der Komposition liegt darin, daß sie in fünftaktigen Perioden gegliedert ist. Strauss lag sehr viel daran; jede neue Periode sollte mit frischem Tempo beginnen, um das Improvisatorische dieser Komposition, die ja ad hoc im Nebenzimmer geschaffen wird, zu versinnbildlichen.“

„Strauss drängte mich ungeheuer, und ich mußte mir oft Stunden wählen, die nicht sehr inspiratorisch sind, wie Fahrten in verdunkelten Eisenbahnzügen, um ihm wieder Textproben schicken zu können. Im Verlaufe der vielen Gespräche kamen wir auch darauf, daß es notwendig sei, wenn dieses Werk sozusagen den Epilog seiner dramatischen Werke darstellen sollte, daß es ein Kompendium alles dessen, was mit der Oper und dem Theater überhaupt zusammenhängt, enthalten müsse. Es müßten ein Duett, ein Terzett, ein Quintett, Sextett usw. vorkommen. Strauss fand auch die Idee, den Streit als Fuge zu komponieren, ausgezeichnet. Fuge heißt ja auch nichts anderes! Alle Formen, wie der Tanz, das Orchesterzwischenpiel, die Arie, die Rede, alles sollte in das Stück eingebaut werden. Es war gar nicht leicht, die Ensembles zu machen, denn in ihnen wird ja das Problem Wort oder Ton ad absurdum geführt. Gerade deshalb legte ich besonderen Wert auf einen interessanten Text der Ensembles, weil man ja natürlich auf der Bühne, wenn

alle zugleich singen, nur brockenweise etwas verstehen kann. Im Verlauf der Zusammenarbeit sah ich, daß Strauss immer unruhiger wurde, weil das lyrische Element zu kurz komme... Er befürchtete, daß die ewigen Diskussionen und Rezitative monoton wirken würden. Eines Tages zeigte er mir in Garmisch diese herrliche Melodie, die in einem Liede des »Krämerspiegels« schlummerte, und fragte mich, ob er wohl bei sich eine Anleihe machen dürfte. Ich war von dieser Idee begeistert, denn diese Melodie ist wirklich wert, im großen Stile dargestellt zu werden. Sie wurde nun zum Motiv der Oper, sie erklingt zum erstenmal, wenn sich der Graf ironisch und herabsetzend über die Oper äußert, und dann breit ausgeführt im Zwischenspiel. Diese Mondscheinmusik hatte sich Strauss so sehr gewünscht. Ich war zuerst fast entsetzt darüber, dachte an Nicolai und zerbrach mir den Kopf, wie ich dem Wunsche des Komponisten willfahren sollte. Eines Nachts fuhr ich mit dem Wagen im strömenden Regen nach München zurück. Da kam mir die Idee zu der Figur des Souffleurs: aus der Finsternis sollte auf der leer zurückbleibenden Bühne der Souffleur auftauchen, zugleich ein Symbol, wie ein Widerspiel zu den großen agierenden Figuren, und nur aus dieser Finsternis durfte sich das Mondlicht entwickeln. Aus der magischen schattenhaften Szene der Begegnung des Souffleurs mit dem Haushofmeister unmittelbar nach dem Satyrspiel, das die Diener vertreten, geht das Stück ins Traumhafte über und ermöglicht das Mondlicht. Stilistisch war ich ängstlich bestrebt, Strauss, der Bedenken gegen lange Sätze hatte und fast Schlagwörter haben wollte, davon abzubringen, damit die Ironie anstelle des rein Opernhaften nicht verlorengeliegt; hatte doch Strauss selbst schon wiederholt die Meinung Lügen gestraft, daß man lange Sätze nicht komponieren könnte. Der Dialog sollte ja auch heute noch als aktuell empfunden werden, sollte persönliche Meinungen der Autoren enthalten dürfen, ohne etwa zu einer Kritik an der zeitgenössischen Operette zu werden, wie es Strauss einen Augenblick lang vorgeschwebt war."



Probe zur Uraufführung mit Richard Strauss, Horst Taubmann (Flamand) und Clemens Krauss

Der musikgeschichtliche Hintergrund

„Buffonisten“ und „Antibuffonisten“

Nichts könnte den Geschmackswandel, der sich um die Jahrhundertmitte vollzog, besser verdeutlichen als der sogenannte „Streit der ‘Buffonisten’ und ‘Antibuffonisten’“. Die Aufführung der »Sera padrona« von Pergolesi am 1. August 1752 gab den Anlaß.

Seit Jahren schon schwelte ein Kampf zwischen den Anhängern der italienischen Musik und den Verteidigern der französischen. Das bedeutendste Dokument – mit seinen siebenhundert Seiten auch das umfangreichste – war die Arbeit von Lecerf de la Viéville de Freneuse mit dem Titel »Comparaison de la musique italienne et de la musique française« (Vergleich der italienischen mit der französischen Musik; 1704/1705), worin der Verfasser ein Loblied auf die einheimischen Komponisten sang. Im Jahre 1752 entbrannte der Kampf, der die Ebene einer bloßen Rivalität zwischen Frankreich und Italien längst verlassen hatte, von neuem; das Fröhrot einer neuen Epoche leuchtete auf. Bezeichnenderweise war die »Sera padrona« schon im Jahre 1746 in Paris aufgeführt worden, ohne Staub aufzuwirbeln. Im Jahre 1752 war sie jedoch der zündende Funke im Pulverfaß. Der Streit ist für die Geschichte der Oper denkwürdig: Die Barockoper mit ihrer heroischen Weltanschauung wurde endgültig von der Bühne verbannt.

Rousseau hat uns den Verlauf des Kampfes überliefert: „Die Possenreißer bejubelten die italienische Musik. Ganz Paris spaltete sich in zwei Lager, die sich mehr erhitzen, als es eine Staats- oder Religionssache hätte bewirken können. Die eine Gruppe, stärker an Zahl und mächtiger, bestehend aus den hohen Herren, den Reichen und den Frauen, unterstützte die französische Musik; die andere, lebendiger, stolzer und begeisterter, umfaßte die wahren Kenner, die talentvollen Leute und die schöpferischen Männer. Diese kleine Rote versammelte sich in der Oper unter der Loge der Königin. Die andere Partei füllte das gesamte Parterre des Saales, hatte aber den eigentlichen Kern unter der Loge des Königs. Daher rühren die damals bekannten Namen für die beiden Parteien: »coin du roi« und »coin de la reine«.“

Rousseau war verbittert über die französische Musik und begründete dies mit der Lehre Rameaus vom Vorrang der Harmonie. „Es ist ein Grundsatz der Natur, daß jegliche Musik, in der die Harmonie peinlich genau gefüllt und jeder Akkord vollständig ist, viel Lärm erzeugt, aber über wenig Ausdruckskraft verfügt: Dies ist genau der Charakter der französischen Musik.“ Rousseau zieht den Schluß: „Die Franzosen haben überhaupt keine Musik und können gar keine haben, und sollten sie je eine haben, so wäre es um so schlimmer für sie“ (Brief über die französische Musik).

Die Veröffentlichung dieses Briefes rief ungeheures Aufsehen hervor. Französische Schauspieler und Musiker verbrannten das Bildnis Rousseaus im Hofe der Königlichen Musikakademie (1753). Tausende von Schmähschriften und Flugblättern und Aufsätzen wurden hüben und drüben verfaßt. Der Kampf versetzte der alten Opera seria einen harten Schlag.

Bevor Rousseau die französische Musik derart verlästerte, hatte er selbst „in jener Sprache, die er als musikwidrig bezeichnete, einen reizenden Einakter geschrieben, »Le Devin du Village« (Der Dorfwahrsager). Er war im Stil der italienischen Zwischenspiele komponiert und wurde am 18. Oktober 1752 in Fontainebleau vor Ludwig XV. und seinem Hofstaat aufgeführt. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. An den folgenden Tagen, so sagt man, promenierte der König im Schloß und sang mit der falschesten Stimme seines ganzen Reiches eine der Arien aus dem »Devin«: »J’ai perdu mon serviteur.«“

»Le Devin du Village« wurde eines der Vorbilder der französischen Opéra comique. Das Stück

gelangt als einziges der musikalischen Werke des Philosophen noch heute zur Aufführung. Die übrigen zeugen wohl von melodischer Erfindungsgabe, fielen aber der Vergessenheit anheim, weil dem Verfasser das handwerkliche Rüstzeug fehlte.

Auf Rousseau folgten als Meister der Opéra comique: Duni, Philidor und Monsigny.

Der Neapolitaner Egidio Romoaldo Duni (1709–1775) war einer der eifrigsten Verteidiger der französischen Oper. Nach einem Aufenthalt am Hofe von Parma zog er nach Paris (1757), wo er zahlreiche und dauerhafte Erfolge erntete.

François-André Danican-Philidor (1726–1795), Sproß einer vornehmen Musikerfamilie, ist unbestreitbar der begabteste Vertreter dieser Gruppe. Seine ersten Erfolge errang er jedoch nicht als Komponist, sondern als frühreifer Schachspieler. Nach Turnieren in Berlin und Amsterdam wurde er im Jahre 1745 „Weltmeister“. Sein Buch »Analyse du jeu des échecs« (1748) hat klassischen Rang erworben. Philidors Opern erfreuen durch ihre Kunst der Harmonie – damals eine seltene Erscheinung – und durch Reichtum und Fülle ihrer sinfonischen Schreibweise. Zudem ermangeln sie nicht der Kraft und Farbe. Sein Meisterwerk ist »Tom Jones« (1765) nach dem Roman von Fielding. Der Komponist verdankt es bestimmt seinem Lehrer Campra, daß ihm auch wertvolle Kirchenmusik gelungen ist.

Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817), dessen Stücke oft süßlich wirken, zeichnete sich nicht durch eine hochgebildete Schreibweise aus. In seinem Meisterwerk, dem »Déserteur«, fand jedoch seine lyrische Empfindungsgabe wahre und rührende Töne.

André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) wurde in Lüttich geboren, arbeitete in Rom und ließ sich 1767 in Paris nieder. Seine gewaltige Arbeitskraft (er hinterließ ungefähr siebzig Werke), sein Schwung, sein Sinn für Belange der Bühne und seine reizvollen Melodien verschafften ihm frühes Ansehen. Man sagt, »Zémire et Azor« sei die gelungenste komische Oper des Jahrhunderts. Ein anderes Meisterwerk aus seiner Feder ist »Richard Cœur de Lion«, dessen Geist deutlich auf die Romantik weist. Um aber vor der Nachwelt bestehen zu können, fehlte Grétry eine reichere harmonische Schreibweise. Als letzter Komponist der Epoche sei Nicolas Dalayrac (1753–1804) genannt, der sich allerdings oft in Rührseligkeiten verlor.

Gluck, Puccini und die Reform der Oper

Die Laufbahn Christoph Willibald Glucks (1714–1787) vollzog sich in drei Stufen. Seine Leistung auf der dritten trug ihm den hohen Rang ein, den er in der Musikgeschichte innehat. Wäre er mit fünfzig Jahren gestorben, was bedeutete sein Name für das große Publikum? Wohl nur dies, Mozart zu einer seiner schönsten Klaviervariationen angeregt zu haben...

Gluck wurde in Erasbach, einem Dorf in den fränkischen Wäldern nahe an der Grenze Böhmens, geboren. Er wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf; sein Vater war Förster. Hohe Gönner ermöglichten ihm Studien in Prag, Wien und Mailand; hier arbeitete er während vier Jahren als Schüler von Sammartini, einem der fortschrittlichsten Musiker der Zeit, der ihm den Weg zu Tonfülle und dynamischer Wirkung wies. Gluck widmete die ersten Werke – sie trugen ihm beachtenswerte Erfolge ein – den Städten Venedig und Mailand. Bald war er ein Komponist von Weltruf. Noch vor seiner denkwürdigen Zusammenarbeit mit Calzabigi schuf er zweiundzwanzig Opern für die bedeutendsten Theater Europas; darunter »La caduta dei giganti« für London, »La contessa de' Numi« für Kopenhagen, »Ezio« für Prag, »Semiramide riconosciuta« für Wien, »Antigono« für Rom... In Paris war er Opern von Rameau, in London Werken von Händel begegnet.

Der zweite Abschnitt seines Lebens begann für Gluck in Wien, wo er im Jahre 1752 zum Kaiserlichen Hofkomponisten ernannt wurde und sich, angeregt durch den Grafen Durazzo, den Intendanten des Theaters, zum Komponisten komischer Opern französischen Stils wandelte.

Die Libretti, aus der Feder von Favart, kamen unmittelbar aus Paris. Für Gluck erwiesen sich diese Arbeiten als ausgezeichnete Übung, war er doch gezwungen, seine Tonschrift dem beweglichen und spontanen Geist der neuen Gattung anzupassen und sich dem modischen „orientalischen“ Geschmack zu unterwerfen (»Le cinesi«, 1754; »Die Pilger von Mekka«, 1764). Unser Komponist verfaßte ungefähr zehn solcher Werke, als ihn das Schicksal im Jahre 1762 mit Ranieri Calzabigi zusammenführte. Sein dritter Lebensabschnitt, der folgenreichste, begann. Calzabigi (1714–1795) kam als Kind vermögender und angesehener Eltern in Livorno zur Welt. Eine wunderliche Persönlichkeit: Humanist mit umfassender Bildung, Dichter, Dramaturg, pfiffiger Geschäfts- und Finanzmann, ein wenig Abenteurer. In Paris genoß er die Gunst der Pompadour, in Wien war er Geheimrat der Niederländischen Handelskammer. Doch wurde ihm der Boden sowohl in Paris als auch in Rom zu heiß unter den Füßen. Casanova hat uns die folgende schreckliche Beschreibung geliefert: „Ich fand einen wenig reizvollen Menschen vor mir; denn er war mit Flechten behaftet. Dies hinderte ihn jedoch weder am Tafeln noch am Schreiben noch an der tadellosen Ausübung aller körperlichen und geistigen Tätigkeiten. Er zeigte sich keinem Menschen; außer seiner Krankheit, die ihn entstellte, hatte er recht häufig eine unbändige Lust, sich bald da und bald dort zu kratzen. Und da das Sich-Kratzen in Paris gänzlich verpönt ist, zog er das Glück, seine Fingernägel nach Belieben spazieren zu führen, der Lustbarkeit vor, die ihm die Gesellschaft geboten hätte.“

Calzabigi begann seine Laufbahn in Neapel mit Gedichten allegorischer Art nach dem Zeitgeschmack. Des Giftmordversuchs angeklagt, verzog er sich nach Paris. Er nahm am Streit der Possenreißer teil, gab mit Erlaubnis des Autors die dramatischen Werke von Metastasio neu heraus und schrieb eine Satire gegen Lully und Rameau mit dem Titel »La Lulliadie«. Die Enzyklopädisten, vor allem Diderot, lenkten sein Denken in andere Bahnen. Er löste sich von Metastasio und wandte sich einer natürlicheren Auffassung des Musikdramas zu. In den Darlegungen, die Graf Algarotti in seinem »Essai sur l'Opéra« entwickelte, fand er die eigenen Gedanken bestätigt. Die trefflichsten Geister der Zeit riefen nach einer Reform der Oper. Galuppi, Jommelli, Hasse und Telemann hatten die Notwendigkeit erkannt, Gluck führte sie durch. Romain Rolland hat gezeigt, wie trefflich die Enzyklopädisten dem Gluckschen Pariser Versuch den Weg geebnet hatten durch ihre Forderung einer Reform des Spiels, des Gesangs, der musikalischen Gestaltung, einer Reform der Dichtung, einer Reform des gesamten Musikdramas, das Rameau trotz der gesteigerten Ausdruckskraft seiner Musik wenig verändert hatte. Es ist das Verdienst von Calzabigi, die Theorie mutig in die Praxis umgesetzt und Gluck dafür gewonnen zu haben; Graf Durazzo, der für die komischen Opern Glucks die Verantwortung trug, diente als Mittler. Die Zusammenarbeit führte zu den Opern »Orpheus und Eurydike« (1762), »Alkestis« (1767) und »Paris und Helena« (1770). Das Wiener Publikum empfing diese Werke eher mit Staunen und Verlegenheit als mit Begeisterung. Als der Marquis Le Blanc du Roullet, Mitglied der französischen Botschaft in Wien und leidenschaftlicher Verfechter von Glucks Reformgedanken, sich anerbote, aus der »Iphigénie en Aulide« von Racine einen Librettoauszug zu verfertigen, nahm Gluck mit Freuden an. Er sah darin nicht nur eine Gelegenheit, seine Reformen einem Publikum vorstellen zu können, das durch die Auseinandersetzungen um das lyrische Theater darauf vorbereitet war, die Neuerung zu erfassen, sondern er wollte damit auch die Verschmelzung der italienischen Oper mit der französischen herbeiführen, wie sie die trefflichsten Geister längst gefordert hatten. Zudem war er der Unterstützung durch Marie-Antoinette gewiß, die sich soeben nach der Hauptstadt Frankreichs begeben hatte.

Die erste Handlung Glucks in Paris bestand in einer Neugestaltung des Gesangs und des Orchesters. „Er nahm sich die lächerlichen Chöre vor, die ohne jede Geste mit maskenhaften Gesichtern sangen, die Männer mit gekreuzten Armen auf der einen Seite, die Frauen, einen Fächer in der Hand, auf der andern. Er nahm sich das verwahrloste Orchester vor: Man spielte in Handschuhen, um sich nicht zu erkälten oder die Finger zu beschmutzen; man ließ sich für lärmiges

Stimmen reichlich Zeit, und die Instrumentalisten kamen oder verzogen sich in aller Seelenruhe mitten im Stück, ganz nach eigener Laune. Am schwersten waren die Sänger mit ihrer hochnäsigen und störrischen Art unterzukriegen" (Romain Rolland).

Rousseau schrieb in der »Nouvelle Héloïse« eine Satire über diese Bräuche, die von andern Autoren bekräftigt wird: „Man sieht die Sängerinnen, beinahe in Verückung, mit größter Gewaltbarkeit ein lautes Geschrei aus ihrer Kehle herauszwingen; sie halten die Fäuste an die Brust gepreßt, sie legen den Kopf zurück, ihr Gesicht ist rotglühend, ihre Adern treten hervor und ihr Busen bebt — man weiß nicht, welchem Sinn sie am anstößigsten sind, dem Auge oder dem Ohr; ihre Gebärden quälen die Zuhörer; und das Unbegreifliche dabei ist dieses, daß ein solches Heulen fast stets das einzige ist, was den Beifall der Zuschauer gewinnt. Nach ihrem Händeklatschen sollte man die letzteren für Taube halten, welche froh sind, hier und da einen durchdringenden Laut zu vernehmen, und daher die Schauspieler zu dessen Wiederholung ermuntern.“

Gluck forderte von den Instrumentalisten und Sängern Proben während eines halben Jahres; bei Meuterei drohte er mit seiner Rückkehr nach Wien. „Unerhörtes Geschehen: Einem Komponisten war es gelungen, die Musiker der Opéra zum Gehorsam zu zwingen! Die Leute besuchten diese kriegesischen Proben wie ein Schauspiel.“

»Iphigenie in Aulis« wurde ein Triumph wie auch die französische Version von »Orpheus und Eurydike«. »Alkestis« in Neubearbeitung und »Armida« drangen nach zögernder Aufnahme ebenfalls durch. Einen letzten Erfolg brachte »Iphigenie auf Tauris«; »Echo und Narziß« aber wurde schroff abgelehnt. Gekränkt zog sich Gluck von Paris zurück und verbrachte seine letzten Lebensjahre in Wien.

Mozart forderte von der Dichtung, sie habe „eine gehorsame Tochter der Musik“ zu sein, Gluck dagegen verlangte — und dies ist der Hauptgedanke seiner Reform —, die Musik habe sich dem Drama zu beugen. »Puzza di musica!« soll Gluck einmal ausgerufen haben („Das stinkt nach Musik!“). Sicher dachte er dabei zuallererst, wenn auch nicht ausschließlich, an den Sänger und seinen Anspruch, die ganze Partitur in den Dienst seiner brillanten Kehlkopfübungen zu stellen. Jedenfalls erkennt man im Ausruf die grundlegende Haltung Glucks.

Lassen wir ihn übrigens selbst zu Wort kommen: „Als ich an die Ausarbeitung der Musik zu »Alkestis« schritt, nahm ich mir vor, sie von allen jenen Mißbräuchen rein zu halten, die seit langem entweder durch falsche Eitelkeit der Sänger oder durch zu große Willfährigkeit der Komponisten die italienische Oper entstellten und aus dem prunkvollsten und schönsten Schauspiel das lächerlichste und verdrießlichste machen. Ich nahm mir vor, die Musik mit ihrer wahren Aufgabe zu betrauen, die darin besteht, der Dichtung zum Ausdruck der Gefühle und der Geschehnisse zu verhelfen, wobei die Handlung weder unterbrochen noch durch überflüssige und fruchtlose Ornamente gehemmt werden darf; und ich meinte, die Musik müsse für die Worte das bedeuten, was für eine wohlgestaltete und genaue Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und der fein abgestufte Gegensatz von Licht und Schatten ist, welche die Figuren beleben, ohne die Umrisse zu verwischen.“

„Ich strebe danach, mit allen meinen Kräften eine möglichste Einfachheit zu erreichen.“ (Vorrede zu »Alkestis«).

„Bevor ich die Arbeit aufnehme, bemühe ich mich vor allem, zu vergessen, daß ich Musiker bin.“ (Brief an den »Mercure de France«).

„Die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pausen dürfen nur ein einziges Ziel haben: den Ausdruck. Die Verbindung zwischen Wort und Gesang muß so eng sein, daß das Gedicht nicht minder für die Musik als die Musik für das Gedicht geschaffen scheint.“ (Brief an Laharpe).

„Ich bemühe mich, mit einer edlen, gefühlvollen und natürlichen Melodie, mit einer genauen, dem Tonfall jeder Sprache und dem Charakter jeden Volkes angepaßten Deklamation eine

Musik zu schaffen, die allen Nationen eigen sein kann und die lächerliche Unterscheidung von nationalen Musikarten zum Verschwinden bringen muß." (Brief an den »Mercure de France«, 1773).

Über Calzabigi schreibt Gluck: „Ich machte mir einen noch schwereren Vorwurf, wenn ich eingestünde, die Erfindung der neuen Art der italienischen Oper, deren Erfolg die Bemühungen gerechtfertigt hat, sei mir zuzuschreiben: Herrn Calzabigi gebührt das Hauptverdienst..." (Brief an den »Mercure de France«).

„Dieser berühmte Autor hat einen neuen Plan des lyrischen Dramas geschaffen; er ersetzte die verschnörkelten Beschreibungen, die fruchtlosen Vergleiche, die frostigen und lehrhaften Betrachtungen durch feurige Leidenschaften und fesselnde Geschehnisse, durch die Sprache des Herzens und ein lebhaft wechselndes Schauspiel." (Vorrede zu »Alkestis«).

»Gluckisten« und »Piccinisten«

Die Erfolge Glucks in Paris entfachten die Kämpfe um Musik und Dichtung von neuem. Die Italienischgesinnten waren erbost, daß ein Deutscher die Opernreform durchführte, und sie beeilten sich, den Neapolitaner Nicola Piccinni (1728–1800), den Verfasser von Opern, die jenseits der Alpen Ruhm erlangt hatten und die alles andere als wertlos sind, nach Paris zu rufen. Die Kraft Piccinnis bestand vor allem in seiner Kunst der melancholischen und verträumten Kanti-lene. So löste der Krieg der »Gluckisten« und »Piccinnisten« jenen der »Buffonisten« und »Antibuffonisten« ab. Diesmal schlug sich Rousseau auf die Seite Glucks, trotz seiner schriftlich niedergelegten Auffassung, Oper und französische Sprache vertrügen sich nicht. Gluck blieb Sieger. Es gebührt sich beizufügen, daß Piccinni den Komponisten von »Alkestis« hochschätzte; zudem wurde das Feuer des Zwistes mehr von den Anhängern der Parteien als von ihren geistigen Führern geschürt.



BAYERISCHE STAATSOOPER
CUVILLIESTHEATER

RICHARD-STRAUSS-FESTZYKLUS

Samstag, 7. März 1964

CAPRICCIO

Ein Konversationsstück in einem Akt (zwei Teile) von

CLEMENS KRAUSS

und

RICHARD STRAUSS

Musikalische Leitung: Hans Gierster

Inszenierung: Rudolf Hartmann

Bühnenbild und Kostüme: Herbert Kern

Hans Giersters erstes »Capriccio«-Dirigat in München

Pierre de Ronsard
Sonette der Liebe

Bald Furcht, bald Hoffnung hält mein Herz in Haft,
von allen Seiten ziehen sie zum Kriege,
doch keine führte noch den Kampf zum Siege,
sie sind sich gleich an Zähigkeit und Kraft.

Voll Zweifel jetzt, voll Zuversicht sodann,
nun zwischen Hoffen, Argwohn und Versagen,
künd' ich – vergeblich Selbstbetrug zu wagen –
Dir, Herz im Kerker, die Befreiung an.

Soll es nicht einmal vor dem Tod mir glücken,
die Blume ihres Frühlings, ach, zu pflücken,
liegt doch mein Leben stets in ihrem Schatten?

Werd' einmal ich von ihr umarmt mich sehen,
bald kraftvoll, bald in zärtlichem Ermatten,
und seufzend dann in ihrem Arm vergehen?

*

Wenn ich dich sitzen seh', allein mit dir
und in dein Sinnen ganz zurückgezogen,
nur leicht den Kopf zur Erde hingebogen,
dem Alltag fern und ferne auch von mir:

So möcht' ich oft, zu brechen diesen Bann,
dich leise grüßen; doch ein furchtsam Zagen,
schließt mir den Mund, er wagt kein Wort zu sagen
und hält verwundert seinen Atem an.

Mein Blick, verwirrt, kann deinen nicht bestehen,
vor seinen Strahlen zittert meine Kraft,
die Zunge wagt nicht, an ihr Werk zu gehen;

nur meine Seufzer, meine Traurigkeit
verraten alles – solche Leidenschaft
zeigt nur zu deutlich meiner Liebe Leid.

*

Ich hoff' und fürchte, schweig' und flehe wieder,
nun bin ich Eis und nun ein Feuermeer.
Ich staune alles an und bleib' doch leer,
ich löse mich und sink' gefesselt nieder.

Nichts freut mich, kann es mir nicht Schmerzen bringen.
Ich bin voll Mut und sinke zagend hin,
mein Hoffen schwand, und hoch schwingt sich mein Sinn,
ich zwing den Gott, um doch mit ihm zu ringen.

Je mehr mich's drängt, je starrer halt ich ein,
frei will ich leben und gefangen sein,
ich sterbe hundertfach, mich zu verwandeln

zum Leben hundertfach. An Leidenschaft
Prometheus gleich, doch ohne Liebeskraft,
zu nichts mehr fähig, muß ich dennoch handeln.

*

Wer sehn will, wie mich Eros überwindet,
wie er mich anfällt und als Sieger lacht,
wie er mein Herz erglühn und frieren macht,
wie er in meiner Schande Ehre findet;

wer sehn will, wie so schnell der Jugend Trachten
dem Unglück nachjagt und der Bitterkeit,
der lese mich; dann sieht er all das Leid,
das meine Göttin und mein Gott nicht achten;

und lernt: Liebe sagt von Vernunft sich los,
ist süßer Trug, ein schöner Kerker bloß,
ein eitler Wahn, der Wind als Speise gibt;

und lernen wird er, daß der Täuschung liebt,
der ganz verirrt sich einen Blinden gern
zum Führer wählt, ein Kind zu seinem Herrn.

*

Im hellen Strahle ihrer Zwillingsflammen
sah ich Gott Amor, der den Bogen senkte
und auf mein Herz die Feuerfackel lenkte:
sie mußte auch den Kältesten entflammen.

Dann spannte er um ihrer Augen Bogen
ein gülden Netz, mit Blüten übersät,
das zart gekräuselt um ihr Antlitz weht,
mein Herz zu fangen in der Fluten Wogen.

Was sollt' ich tun? Der Schütze war so süß,
so süß sein Feuer, süß die goldnen Schlingen,
daß ihrem Netz ich ganz mich überließ.

Doch solch Vergessen scheint mir gar zu hold,
so süß versteht der Schütze mich zu zwingen,
brennt mich die Glut, bannt mich der Locken Gold.

*(Übersetzung: Franz Fassbinder in
Zusammenarbeit mit Hanns H. Fassbinder)*

„Bestimmt nicht das Schweigen den Duft der Liebe?“

Das Herz hat seine Gründe,
welche die Vernunft nicht kennt,
das erfährt man in tausend Fällen.

Blaise Pascal

*

Man fragt, ob man lieben solle? Darüber darf man keine Auskunft verlangen, das muß man empfinden. Darüber kann man keinen Rat einholen, man wird dazu getrieben und gibt sich einer Täuschung hin, wenn man erst um Rate fragen will. Klarheit des Geistes kommt auch in der Klarheit der Leidenschaft zum Ausdruck. Deshalb liebt ein großer und klarer Geist mit Inbrunst und erkennt an äußerlichen Bewegungen die innerlichen Regungen.

Blaise Pascal

*

Wie selten auch wahre Liebe ist,
noch seltener ist wahre Freundschaft.

La Rochefoucauld, Reflexionen

*

Trennung vermindert schwache Leidenschaften
und steigert die großen, gerade wie der Wind
eine Kerze auslöscht und den Brand anfacht.

La Rochefoucauld, Reflexionen

*

Die Leidenschaft ist eine Hoffnung,
die vielleicht getäuscht werden wird!
Leidenschaft bedeutet zugleich leiden
und vergeben. Die Leidenschaft hört auf,
wenn die Hoffnung gestorben ist.
Männer und Frauen können, ohne sich zu
entehren, mehrere Leidenschaften erleben.
Aber es gibt nur eine Liebe im Leben.

Honoré de Balzac

*

Haben wir Vertrauen zu der Liebe, wie wir Vertrauen zum Leben haben; denn wir sind dazu gemacht, Vertrauen zu haben, und bei allem und jedem ist der Gedanke der verhängnisvollste, der dazu neigt, der Wirklichkeit zu mißtrauen. Ich habe mehr als ein Leben durch die Liebe zerbrechen sehen, aber wenn es nicht die Liebe gewesen wäre, so würde wahrscheinlich die getäuschte Freundschaft, die Gleichgültigkeit, die Unsicherheit, die Teilnahmslosigkeit und Untätigkeit dasselbe Leben gebrochen haben. Die Liebe bricht in einem Herzen nur zerbrechliche Dinge, und wenn sie alles darin zerbricht, so war alles darin zu zerbrechlich.

Maurice Maeterlinck, Von der inneren Schönheit

*

Bestimmt nicht das Schweigen den Duft der Liebe? Und hält ihn gebannt? Wenn die Liebe des Schweigens beraubt wäre, hätte sie keinen ewigen Geschmack und Duft. Wer von uns kennt nicht jene stummen Augenblicke, wo die Lippen sich trennen und die Seelen sich vereinen? Es gibt kein beredteres Schweigen als das Schweigen der Liebe; es ist wirklich das einzige, das uns allein gehört. Darum wissen auch die, welche viel liebten, Geheimnisse, die andere nicht kennen. Denn in dem, was die Lippen tiefer und wahrer Freundschaft und Liebe verschweigen, liegen tausend und abertausend Dinge, die nie auf anderen Lippen schweben werden.

Maurice Maeterlinck