

Epilog

Abschließend soll nach den Blicken ins Detail in den vorausgegangenen analytischen Kapiteln das Feld nochmals geweitet werden, das Thema dieser Studie zu guter Letzt buchstäblich aus der Vogelperspektive betrachtet werden. Eine Zusammenfassung im klassischen Sinne ist dabei nicht das Ziel: die letzten Abschnitte der Kapitel zwei und drei (2.2 und 3.3) bieten eine solche Übersicht für ihre jeweilige Thematik der Theoriebildung einer musiktheatralen Perspektivierung im ersten und der Kompositionstechnik im zweiten Fall.

Die letzten beiden Kapitel beschrieben die angewandten Techniken und kompositorischen Mittel der Fokalisierung und Raumgestaltung als genuin operatischen Modus, dies war der Fokus der Arbeit. Und so sehr dieser Aspekt von Strauss' Komponieren am Musiktheater ausgerichtet ist, an Bühnensituationen und szenischer Konkretion orientiert ist, geht er weit darüber hinaus. Das Konzept war bereits vor den ersten Opern *Guntram* und *Feuersnot* bestimmend, insbesondere im ersten Kapitel wurde mehrfach, aber nur cursorisch darauf eingegangen. Es schließt den Autor der Tondichtungen, den Liedkomponisten, den Verfasser später Instrumentalmusik genauso mit ein – und geht sogar über das Erfinden von Musik hinaus: Gemeint ist in prospektiver Weitung eine kreative Geisteshaltung, die auch den Musiker, den Dirigenten, den Briefeschreiber, den Dialogpartner seiner Librettisten, den Kunst-, Literatur- und Theaterenthusiasten meint. Wie sehr Strauss gerade in aufführungspraktischen Fragen davon geleitet war, ging aus den Ausführungen zu Tempogestaltung und interpretatorischen Distanzgraden hervor (Kapitel 1.1, S. 97 ff.). Dies zeigt sich in einem ganz technisch-unmittelbaren Sinne der Klangrealisierung von Hörperspektiven im Geleitwort von *Capriccio*. So empfiehlt er, »daß der Dirigent [...] einem mit dem Werk ebenfalls eng vertrauten Kollegen den Taktstock anvertraue«, um die Proben von verschiedenen Orten im Saal abzuhören und das Verhältnis der Singstimmen zum Orchester und die Klangbalance genau abwägen zu können. Dort spricht er bezogen auf das Vorbild Wagner von »Werken, in denen eine richtige Abschätzung der Distanz von Bühne und Zuhörer vorwaltet«¹, Strauss' Ausführungen zu einer angestrebten Nähe bzw. Distanz der Rezeptionsperspektive wurden im ersten Kapitel vorgestellt.

1 Strauss: Geleitwort: in: ders.: *Capriccio: Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*, op. 85, Orchester-Partitur, Mainz 1942, S. 2,3.

Womöglich ließe sich die Denkrichtung umkehren: Die Gattung Oper bietet zwar die unmittelbarste und vielfältigste, buchstäblich ›drastischste‹ Möglichkeit, musikalische Perspektivität auszuformen und zu artikulieren, der Modus ist aber nicht zwingend ein operatischer. In dieser Lesart wären die Tondichtungen – entgegen Strauss' eigenem Diktum – nicht bloße »Vorbereitung«, sondern eine andere Form der Ausprägung, wie sich auch in den Gattungen Lied und in nicht-programmatischen Instrumentalwerken eine weitere Umformung dieses Konzepts finden lässt. Zumal Letztere keineswegs nach dem Frühwerk aufgegeben, sondern nach *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* in den 1940er Jahre wieder aufgegriffen werden. Außerdem werden sämtliche Genres mehrfach in die Opern selbst eingebunden, indem sowohl das Liedhafte (oder gar Liedzitate), das ›absolute‹ Musizieren, das dann zu meist intradiegetisch verortet wird, als auch das Programmatisch-Sinfonische – gerade in Form der ›cineastischen‹ Zwischenspiele und Überleitungsmusiken – darin integriert werden.

Insbesondere an Finalgestaltungen lässt sich über die Gattungen hinweg die Bedeutung der Denkfigur musikalischer Perspektivierung beobachten. Sie seien hier auch deshalb gewählt, weil an ihnen in nuce Wandlungen und Entwicklungen des Konzepts in Strauss' Komponieren über die Jahrzehnte deutlich werden. Dieser Aspekt war auf Grund des Fokus auf das grundlegende Konzept und die Mechanismen musikalischer Fokalisierung und Raumgestaltung weniger zentral, soll hier aber doch als Ausblick zur Sprache kommen. Dass dieser Blick auf Schlussgestaltungen wiederum selbst als Epilog geschieht, mag dabei auch thematisch dem Gegenstand, gewissermaßen als performative Pointe, angemessen sein: die Idee medialer, intertextueller und gattungsübergreifender ›Spiegelungsperspektiven‹ ist gerade für den späten Strauss zentral, wie ganz am Ende gezeigt werden soll.

In unerwarteten Wendungen, Revisionen und Neubeleuchtungen vorangegangener Situationen und Satzverhältnisse wird bei Strauss in den Schlusspassagen oft ein veränderter letzter Blick artikuliert oder eine Relativierung des zuvor Gehörten erreicht. So gut wie alle Tondichtungen und ein Großteil der Opern folgen dieser Idee, die immer wieder neu ausgestaltet wird, sei es als Rückkehr zur quasi-narrativen Ebene eines ›Außen‹, sei es als ironischer Kommentar oder als Sicht auf die Dinge aus einer anderen Warte. Das Konzept eines letzten Einspruchs oder eines Gegengewichts, das trotz aller Resolution und Abschlusswirkung zurückbleibt, wurde am Beispiel der beiden Einakter *Salome* und *Elektra*, sowie an den Komödien *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* bereits thematisiert (Vgl. Kapitel 3, S. 274, 374). Die dort angeführte Beobachtung Arthur Seidls sei nochmals aufgerufen, da sie

das Prinzip bereits in den frühen Tondichtungen verortet. Er spricht bezogen auf *Don Juan* von einem solchen zurückbleibenden Rest, den er in der ungewöhnlichen Schlusspassage in e-Moll verortet, die in scharfem Kontrast zur Energetik und zum ›Straussischen Schwung‹ des Stückes steht. Dabei hebt Seidl die Neuartigkeit und die Qualität einer solchen Finalgestaltung hervor, wenn er sie »technisch beinahe mit dem Ei des Kolumbus zu vergleichen« sucht.²

Die Tondichtungen

Dieser überraschende Schlussteil des *Don Juan* bildet in seinem schroffen Kontrast zum Vorherigen eine ›Anti-Klimax‹, insbesondere langsame Tempi und verhaltene Dynamik werden für Strauss in einer Vielzahl seiner Werke, auch in den Opern, das Mittel der Wahl³. In *Don Juan* lässt sich diese Passage durchaus mit den Aussagen des Protagonisten aus Lenas Gedicht in Einklang bringen. Es geht in diesen letzten, von Strauss ausgewählten Zeilen nicht um Reue oder um ein Innewerden des moralisch Verfehlten, die finale Selbstreflexion des (Anti-)Helden kreist vielmehr um einen Überdruß am Leben (»scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen«), um einen Verlust des Lebenstriebs (»der Brennstoff ist verzehrt«) gepaart mit Tönen der wehmütigen Erinnerung (»Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben«). Zuvor thematisierte die Tondichtung entweder Allegro-Aktion als »vivo« oder »più agitato« oder wechselte in einen Appassionato-Charakter, stellte gewissermaßen Handlung dar, zuletzt das todbringende Duell. Der plötzliche Stillstand »widerspricht [bewusst] der klassischen Instrumentalmusiktradition«⁴, eine rein formanalytische Erklärung im Sinne ›absoluter Musik‹ ist in jedem Fall wenig zielführend. Am treffendsten lässt sich das Ende demnach figurenperspektivisch als Introspektion erklären. So gut wie alle Erklärungsansätze von Seidl über Del Mar bis hin zu Werbeck und Keym setzen sie denn auch in Verbindung zum programmatischen Sujet der Komposition, oder in Strauss' Worten, zur poetischen Idee.

2 Vgl. Kapitel 3, S. 275, Anm. 121.

3 Vgl. Kapitel 1, S. 87, dazu Stefan Keym: »Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext«, in: Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 77). München 2017, S. 167–190, S. 169.

4 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S.179.

Generell sind solche Kontrastbildungen und häufig auch eine Simultaneität unterschiedlicher Faktoren in den Finali der Instrumentalwerke wie Opern bestimmend, die aus der jeweiligen Konzeption der poetischen Idee oder Bühnensituation als unterschiedliche Lesarten oder Wahrnehmungsweisen erklärbar werden. Dass sie damit bei aller Finalität auch geltende Konventionen von Stileinheitlichkeit außer Kraft setzen müssen, mag ein wesentlicher Grund für die Ratlosigkeit Adornos sein: Er kann ihnen – anders als Seidl – keine besondere Qualität, sondern ganz im Gegenteil nur mangelnde Fähigkeit des Schließens attestieren.⁵

Ähnlich überraschende Finalwirkungen finden sich beim zweiten Anti-Helden der frühen Tondichtungen, dem zuerst komponierten, aber in der dritten Fassung 1890 nach *Don Juan* uraufgeführten *Macbeth*. Dort wird der Schlussteil schnitthaft mit einer Generalpause (T. 515), danach einer völlig neuen Faktur mit dem letzten Erscheinen des ›Hexenmotivs‹ eröffnet, das Hansen in seiner Unabänderlichkeit als über die ganze Komposition hinweg gültiges »Wahrheitsmotiv« beschreibt.⁶ Einfacher und dem Inhalt der Tragödie angemessener ließe es sich wohl als Motiv der (nun endgültig eingetreten) Prophezeiung, als auktorialer Kommentar, auffassen. Hepokoski Deutung als »attainment«, als erreichtes Ziel, würde dazu ebenfalls passen: es steht für die jeweilige Erfüllung eines Teils der Prophezeiung.⁷

Im Schluss stellt Strauss nun neben der fragmentierten Motivik des *Macbeth* Siegesfanfaren in D-Dur (T. 538 ff.). Programmatisch hat es einzig Sinn, sie Macduff, seinem Widersacher zuzuordnen, der der Tyrannei ein Ende bereitet. Ursprünglich sollte bekanntlich der Antagonist in einem Triumphmarsch sogar die narrative Hauptebene des Schlussteils werden, bis Hans von Bülow Strauss auf Grund der programmatischen Inkonsequenz davon abriet. Ein Teil des verworfenen Konzepts bleibt somit erhalten, satztechnisch und durch das Tongeschlecht sind die Takte klar als kontrastierende Ebene markiert, die fern und verhalten in das Geschehen hineinklingen. Die kleine Trommel soll dabei »hinter der Scene« aufgestellt sein, generiert also zusätzlich real-räumlich klangliche Ferne. Die Formulierung meint nicht nur die konventionelle Terminologie für Ferneffekte (als Übersetzung des französischen »derrière la scène«), sondern ist durchaus in theatraler Lesart zu verstehen. Die Passage erinnert etwa an Ortruds Wahrnehmung der »jubilende[n] Musik« aus dem Inneren des Pallas (ebenfalls in Form von D-Dur-Fanfaren),

5 Adorno: Strauss, S. 590 f.

6 Hansen: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, S. 53.

7 Hepokoski: »Structure and program in *Macbeth*«, S. 79.

während sie zu Beginn des zweiten Aktes von *Lohengrin* im Dunkeln auf den Stufen des Münsters kauert. Zu dieser Hintergrundebene setzt Strauss aber nun die Wendung ins Tragische: der Schluss wird durch die das ganze Werk gestaltende, leitmotivische Akkordverbindung (B-Dur Sextakkord → d-Moll Terzquintakkord über Orgelpunkt) bestimmt, von Hepokoski als tragischer »Nexus« identifiziert⁸. Auch die vordergründige Motivik verweist auf den Hauptcharakter mit der ins Düstere gewandelten Motivik der vormaligen Liebesepisode. Doch auch im Scheitern und trotz aller moralischen Verkommenheit bewahrt Macbeth bei Strauss durch die auffahrende letzte Schlussgeste ins fortissimo eine Form von tragischer Größe. Sie stellt eine letzte Überraschung dar, da durch den zuvor artikulierten wehmütigen Gestus der abwärtsgeführten Streicher (inklusive der ›Abschiedsseptime‹ in die Dur-Subdominante bei T. 544) ein morendo-Schluss, *Don Juan* vergleichbar, erwartbar wäre, der aber im letzten Moment durchkreuzt wird. Stefan Keym deutet dies als trotzige Botschaft: »der Held bleibt sich auch im Untergang treu.«⁹ Ein quasi-narrativer, auktorialer Schlusskommentar steht so nach den klar figural zugewiesenen Abschnitten davor am Ende des düster-tragischen Geschehens.

Einzig *Tod und Verklärung* bietet unter den frühen Tondichtungen auf den ersten Blick eine eindeutige, zumindest erwartbare Gestaltung eines langsamen, elegischen Schlusses – allerdings in ungewöhnlicher formaler Disposition. Die konventionelle Funktion einer Coda bleibt durchaus erhalten, wird aber zu einem bis dato ungekannten Maßstab ausgeweitet und gesteigert, so dass die Begrifflichkeit kaum mehr angemessen scheint: die Schlusspassage macht als eigener Formteil letztlich etwa ein Drittel der gesamten Komposition aus. Sowohl Ritters nachträglich verfasstes Gedicht, als auch Strauss' darauf aufbauende, aber deutlich anders gewichtete und viel nüchternere Erläuterung des Programms (vgl. dazu Kapitel 2, S. 231) bilden diese Proportion keineswegs ab. Beide lassen eher eine solche traditionelle Coda vermuten. Bis zum Eintritt dieses Abschnitts lässt sich *Tod und Verklärung* als Sonatenform beschreiben, wenn auch mit einigen Ungewöhnlichkeiten wie der auffällig gerafften und dadurch kaum artikulierten Reprise. Doch wird das Formkonzept in dem letzten Teil suspendiert, der buchstäblich neu und aus dem Nichts beginnt. Der finale Perspektivwechsel hin zu Überzeitlichkeit bzw. intendierter Aufhebung eines Zeitempfindens ist somit auf diesen Umschlag nach dem auskomponierten Moment des Todes (T. 396) vorverlegt, symbolhaft

8 Ebd. S. 84.

9 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S. 178.

markiert durch das einsetzende Tamtam. Neben dem ›Ideal-Thema‹, das diesen anderen Bereich repräsentiert (sein Aufbau in diesem ›Verklärungs‹-Teil wurde mehrfach mit dem *Rheingold*-Vorspiel in Beziehung gesetzt) bleibt nur ein Thema aus der vorigen Musik bestehen, alle illustrative Leid- und Schmerzensmotivik ist getilgt. Strauss ordnet es in seiner erläuternden Beschreibung klar dem Raum der Erinnerung des Sterbenden an seine Jugend, an »sein[] Streben« und »seine[] Leidenschaften« zu. Insofern ließe sich – die Gefahr einer Überinterpretation sei nicht verschwiegen – von einer doppelten Perspektive dieses Finales sprechen, einerseits einer gesetzten, ewig gültigen Objektivität des »Ideals«, andererseits des subjektiven Strebens danach. Dies passt durchaus zu Strauss' eigenen Bemerkungen, die anders als Ritter den Tod eines Künstlers thematisieren und die ganz seiner Weltanschauung entsprechend – selbst in dieser Komposition – eine metaphysische Sicht in den Hintergrund treten lassen.

Für die zweite Phase der Tondichtungen, die hier nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden soll, lässt sich für die Schlussgestaltungen eine Hinwendung zur Bogenform und zum Epilog ausmachen, weniger wie bisher eine Entwicklungsform von Ausgangspunkt a zum Zielpunkt b. Dies hat Folgen für die Lesarten der Schlüsse, die nun stärker von Retrospektive, aber auch Ambivalenz und Unabgeschlossenheit geprägt sind. Dadurch wird eine größere Distanz, eine quasi-auktoriale Erzählhaltung oder ein Zurückkehren in ein ›Außen‹ verstärkt, Keym spricht von einer »epischen [...] Perspektive«.¹⁰ Dies zeigt sich in fast allen Werken, in *Also sprach Zarathustra* etwa durch das offene Ende in bitonaler Auffächerung, das auch mögliche Antworten der musikalisch thematisierten Sinnsuche als ›Ergebnis‹, etwa das Tanzlied, wieder in Frage stellt. Diese Unabgeschlossenheit bildet dabei zum Beginn der Komposition, der vielleicht stabilsten und monumentalsten, in jedem Fall bekanntesten Kadenz in Strauss' Œuvre einen Kontrast, der diese Wirkung umso mehr verstärkt: das Verhältnis von Öffnen und Schließen ist im Grunde umgekehrt. In *Don Quixote*, *Ein Heldenleben* und *Eine Alpensinfonie* ist das Moment der Rückschau bestimmend, die subjektive Warte ist sowohl für die Erinnerung und Resignation des spanischen Edelmanns, den letzten Dialog des Helden mit der »Gefährtin« (als Chiffre für den Rückzug ins Private), als auch für das Nachsinnen des Wanderers klar artikuliert. Alle drei Werke schließen, auch wenn sie für die allerletzten Schlusstakte jeweils eine andere Lösung wählen, einen Bogen zum Anfang, sei es durch den Rekurs auf die

10 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S. 180.

Introduktion in *Don Quixote* oder in der *Alpensinfonie* durch die Rückkehr in den b-Moll-Rahmen der objekthaften, zyklisch wiederkehrenden Nacht nach der eindeutig figural fokalisierenden Musik des »Ausklangs«.

In *Till Eulenspiegels lustige Streiche* geschieht eine finale Brechung in zweifacher Wendung, einerseits durch die Rückkehr der Anfangstakte im selbst als Epilog bezeichneten letzten Rahmenteil (T. 632 ff.), andererseits durch die Schlussfigur (T. 650 ff., »sehr lebhaft«) der prägnanten ›Till‹-Motivik aus T. 46. ff.¹¹ Beides wird durch die gleiche Diastematik zusammengehalten, dazwischen steht ein letztes Mal das Kopfmotiv des bekannten Hornthemas (T. 644 ff.): somit hat die Coda auch eine zusammenfassende Funktion, die alle motivischen Elemente summiert. Dennoch überwiegt der Eindruck des Zurücktretens aus der Unmittelbarkeit der Ereignisse: Das langsame Zeitmaß (am Anfang ist es »gemächlich« überschrieben) und der folkloristisch-sentimentale Klang heben sich vom tragischen Ende und der ›naturalistischen‹ Schilderung des Todes des Protagonisten davor ab. Nicht nur in der auffällig ähnlichen Intervallik nimmt der Epilog bereits die Musik der Marschallin um gut 15 Jahre vorweg.¹² Auch der im *Rosenkavalier* mit Resignation und Rückschau verbundene halbverminderte Septakkord in Quintsextposition (und doppeldominantischer Funktion) findet sich bereits hier (T. 640). Doch auch diese Stimmung hat keinen Bestand, indem Strauss erneut die zum ersten Mal in *Macbeth* erprobte, effektvolle Lösung wählt, final alles in eine die ganze Thematik zusammenbindende Klangfigur im fortissimo zu verdichten¹³. Dadurch erhält auch diese gewissermaßen ›großväterliche‹ Erzählhaltung der Rahmenteile eine letzte Brechung, als greife die (zudem gerade getötete) Hauptfigur der Binnenhandlung, nochmals unerwartet ins Geschehen ein – gesteigert durch die logische Unmöglichkeit, diese diegetische Grenze überhaupt überschreiten zu können.

Durch die fehlende szenische Konkretion ist die Eindeutigkeit der perspektivischen Wirkungen bzw. die Möglichkeit, diese analytisch zweifelsfrei bestimmen zu können, in den Instrumentalwerken freilich eingeschränkt. Im Vergleich zum Musiktheater ist auch die Wahl der Mittel limitiert. Dort ist

11 Nachträglich von Strauss mit »Das war ein arger Kobold« beschrieben, siehe Werbeck: *Tondichtungen*, S. 540. Ohne die erläuternden Beschreibungen überstrapazieren zu wollen: Die beiden vor den Handlungsepisoden liegenden Partiturstellen werden im Präteritum beschrieben, alle übrigen im Präsens, durch Ausrufezeichen, elliptische Formulierungen (»Hinauf auf die Leiter!«) und ›Aktionsworte‹ wie »Hop!« zusätzlich situativ gesteigert.

12 Vgl. dazu Kapitel 3, S. 300.

13 In wieder anderer Form geschieht dies auch in *Ein Heldenleben* in der letzten Kadenz nach dem intimen Dialog zwischen Horn und Violine.

eine solche ›Drastik‹ durch abruptere Schnitte und durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Faktionen zusätzlich gesteigert. Denn einen Teil der Zusammenhang stiftenden Funktion kann Strauss in der Oper der Szene und der Sprachebene anvertrauen, um partiell die musikalische Kohärenz und Kontinuität im Dienst der Darstellung einzuschränken. Dies in gleicher Form im Konzertsaal anzuwenden, entspräche nicht seiner Kompositionsästhetik¹⁴ – wenngleich es bemerkenswert ist, wie weit er auch hier geht. Debussys und Rollands Beschreibungen seiner Musik geben von der frappanten Wirkung auf die Zeitgenossen Zeugnis (siehe Kapitel 1, S. 76 ff. und 84 ff.). Dafür nimmt aber eine quasi-narrative Qualität zu, die über unterschiedliche ›Erzählhaltungen‹ der Musik verschiedene Konnotationen zuweisen kann. Die fehlenden Ebenen der sprachlichen Mitteilung und der szenischen Darstellung werden durch musikalische Semantisierungen, wie etwa die Fanfaren in *Macbeth* oder die »gemächlich[e]« Stimmung der Distanziertheit in den Rahmenteilen von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* kompensiert. Neben der Leitmotivik ist dafür insbesondere die Funktion von Verweisen über Fremd- und Selbstzitate sowie durch stilistische Allusionen und intertextuelle Bezüge zentral.

Das instrumentale Spätwerk

Insbesondere am instrumentalen Spätwerk der 1940er Jahre lässt sich Letzteres beobachten. Dabei wird das persönliche Bekenntnis als autobiographische Stimme umso wichtiger. Auf den ersten Blick scheint das Konzept der musikalischen Perspektivierung hier weniger angebracht. Die späten Werke verraten Programmatisches nur in versteckten Andeutungen oder im Titel, insbesondere die Instrumentalkonzerte als mehrsätzig »absolute« Musik scheinen zunächst ganz davon befreit zu sein. In der Tat wählte Strauss bewusst eine klare, oftmals leichtere und (neo)-klassizistisch anmutende Klangsprache, die zwar einerseits Berührungspunkte zu den späten Opern hat, sich aber andererseits bewusst als Abkehr von den bisherigen Hauptgattungen, gewissermaßen als neues Spielfeld begreifen lässt – und damit selbst wiederum eine Brücke zu Werken der Jugend und Adoleszenz schlägt. Dennoch lassen sich auch in diesen Werken, gerade in den Finalgestaltungen, plötzliche Umschlagsmomente, unerwartete formale Lösungen und auffällige thematische Transformationen finden, die die Denkfigur des Perspektivwechsels als Verstehenszugang nahelegen. Jens-Peter Schütte deutet das instrumentale Spätwerk Strauss' gleicher-

14 Vgl. die zitierten Äußerungen Strauss' in Kapitel 1, S. 34.

maßen vom Ausgangspunkt der »poetischen Idee« bestimmt und benennt als ein musikalisches Merkmal fast aller Werke das »betont Einfache«, das auf »feinsinnig Unkonventionelle[s]« treffe. Die Musik ist jedoch nicht mehr von konkreten Szenerien und Handlungsverläufen bestimmt, sondern von allgemeineren Prinzipien, wie den widerstreitenden »Sphären der Negativität und der Positivität« und einer generellen Haltung »des Zweifels und der Weltuntergangsstimmung«¹⁵. Hinzu tritt noch verstärkt das Bekenntnis des Autors, eine sich einbringende nachsinnende Warte, die von Resignation und Rückschau bestimmt ist – Elemente, die nicht neu sind, die aber persönlicher, autobiographischer und ernster, im Fall der *Metamorphosen* geradezu fatalistisch wirken. Auf der anderen Seite verschwindet die positive Sphäre nicht, ein Großteil der Werke endet in heiter bewegter Leichtigkeit, etwas das *Konzert für Oboe und kleines Orchester* oder die *zweite Sonatine für sechszehn Blasinstrumente*. Die musikalischen Mittel sind subtiler, weniger schroff artikuliert, das Konzept teilt sich im Spiel mit Stilallusionen, Tempowechsels, durch die Brechung und Erweiterung stilistischer und formaler Normen mit. Diese verändern aber den Klangeindruck und die nachträglichen Lesarten auf das gerade Gehörte teilweise beträchtlich, ironisieren es, setzen es gewissermaßen in Anführungszeichen. Ganze Passagen wirken als Reminiszenz oder stehen in einem »Als-ob«-Charakter. Insbesondere in musikalischen Verweisen als Eigen- oder Fremdzitat, von denen das späte Instrumentalwerk bekanntlich übervoll ist, kommt dies zum Tragen. Zugegebenermaßen ist hier in noch erhöhtem Masse eine gewisse Vorsicht in der Interpretation der Befunde geboten. Dennoch lassen sich gerade auffällige Satzwechsel und Transformationen auf die zu Grunde liegenden poetischen Ideen beziehen.

An wenigen Beispielen solcher Finalwirkungen sollen einige dieser Strategien aufgezeigt werden. Das die Reihe später Instrumentalkompositionen eröffnende zweite Hornkonzert, ebenso die beiden Bläser-Sonatinen, schlagen offenkundig einen Bogen zu den Werken der Jugend und frühen Erwachsenenzeit, sind also bereits rein äußerlich in der Gattungs- und Instrumentenwahl Reminiszenz und Rückschau. Wurde das erste Hornkonzert (im Manuskript, nicht in der gedruckten Fassung) von Strauss seinem Vater, dem renommierten Hornisten Franz Strauss zum 60. Geburtstag zugeeignet (1882), ist das zweite seinem Andenken gewidmet. Strauss selbst betont in seinen späten Aufzeichnungen die Bedeutung des Horns als Klang seiner Kindheit, auch weitere teils ausgreifende Horn-Soli im Spätwerk, wie der Beginn der

15 Jens-Peter Schütte: »Das instrumentale Spätwerk«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 463–498, S. 472, S. 480, 481.

letzten Szene in *Capriccio* oder der sentimentalische Abschied in den letzten Takten des Liedes *September* lassen sich in diesem Sinne womöglich auch als autobiographischer Kommentar deuten.

Ganz am Ende des dritten Satzes (Z. 46,8) gibt es einen Moment des ›Nullpunktes‹, in dem die Musik fast zum Erliegen kommt. Gänzlich verschwunden ist hier die pointierte Rhythmik und damit der typisch Straussische Gestus eines energetischen Rondos, den er bereits im Schlusssatz des ersten Konzertes in konventionellerem Satzgefüge erprobt hat. Durch *Till Eulenspiegel* und zahlreiche Passagen in den Opern, etwa die ›Don Juan‹-Erzählung des Baron Ochs im ersten Akt von *Der Rosenkavalier* ist dies im Folgenden zu einem seiner stilistischen Markenzeichen geworden. Die Rhythmik wird hier schließlich reduziert auf reine Pulsation im Horn¹⁶, bevor durch die chromatische, solistische Linie über der Dominantharmonie das finale Erscheinen des Hauptthemas vorbereitet wird. Dieses erklingt anfangs unbegleitet, als Trio in den Hörnern in Es-Dur, die beiden Hornstimmen im Orchester gesellen sich zum Solo, bevor das volle Orchester wieder einsetzt. Der Bezug zum Trio aus dem Scherzo der *Eroica*, einer der innovativsten, historisch einflussreichsten und heute noch in Orchestern Ehrfurcht gebietenden, virtuoson Hornpassagen ist evident.

An dieser Stelle sei ein Seitenblick auf das sehr viel bekanntere *Eroica*-Zitat aus den *Metamorphosen* eingefügt, das dort allerdings mit ganz anderer Absicht und Aussage erfolgt. Dort offenbart sich das im ganzen Stück präsente absteigende Skalenmotiv in c-Moll (erstmal in T. 9–10) als Ausschnitt aus dem zweiten Satz, *Marcia funebre*. Trotz der Bekanntheit der Komposition Beethovens bleibt der Verweis bis zuletzt auf raffinierte Weise versteckt, die Tonleiter-Motivik selbst ist zunächst generisch und könnte auf eine Vielzahl von Vorlagen verweisen. Grund dafür ist auch die von Strauss hinzugefügte, vorweg erklingende dreifache Tonrepetition auf dem fünften Skalenton, mehr aber noch die Tatsache, dass es sich um einen Ausschnitt mitten aus dem Verlauf der Melodie des Trauermarsches handelt (T. 3)¹⁷ und nicht etwa um das punktierte Kopfmotiv. Ganz gleich, ob der Bezug von Anfang an feststand oder Strauss ihn im Verlauf der Komposition als intuitiv gebildete Relation

16 Dies lässt sich einerseits als motivische ›Liquidation‹ im Schönbergischen Sinn, andererseits als ein Element des zweiten Themas (zuerst in T. 95) auffassen.

17 Dass die solistische Oboe in Beethovens Trauermarsch ab T. 9 die melodisch führende Stimme ist, mag ein Grund dafür sein, dass Strauss das Motiv auch in seinem Oboenkonzert aufgreift und dieses dadurch zum »Hyperkommentar[] zum Spätwerk« (Schütte: »Das instrumentale Spätwerk«, S. 493.) werden lässt, im heiteren Schluss womöglich eine Ausweg aus dem Pessimismus und der Ausweglosigkeit der *Metamorphosen* zu bieten versucht.

(durch die gleiche Tonart, den gleichen Skalenausschnitt und den identischen lombardischen Rhythmus) bemerkte: Erst durch das vollständige Beethoven-Zitat in den Kontrabässen (T. 502) wird der das ganze Stück über präsente Konnex klar und kann im letzten Moment hörend nachvollzogen werden: damit konkretisiert sich der Inhalt des schwermütigen Gestus der fast halbstündigen Komposition in den letzten Sekunden (von Strauss in der Partitur mit »in memoriam!« markiert) als Gedenk-komposition, als Abgesang auf die musikalische Kultur, als deren letzter Repräsentant er sich nicht unbescheiden verstand und die er in Trümmern liegen sah.

Zurück zum Hornkonzert: auch dort ist die Beethoven-Referenz nur die letzte in einer Reihe von Zitaten und Anspielungen, auch für die *Metamorphosen* wäre beispielsweise *Tod und Verklärung*, insbesondere als tonaler und struktureller Bezug zu nennen. Der ›Nullpunkt‹ kurz zuvor ist selbst ein doppelter Verweis: der erste greift zurück auf den Anfang des zweiten Satzes seines frühen Hornkonzerts (Einsatz des Hornes in T. 3 ff.). Sowohl die auf eine wiederholte Quarte es-as reduzierte Melodik als auch der halbverminderte Septakkord sind identisch. Auch im frühen Konzert hat Strauss diese Passage im dritten Satz (bei Buchstabe O) und zwar in auffälliger Satzstruktur und Flächigkeit des Klangs wieder aufgegriffen (konstantes Tremolo in den Streichern, pochender Rhythmus). Außerdem geschah es dort an ähnlicher, allerdings erwartbarer Stelle, nämlich vor dem Einsatz der Reprise, nicht wie hier als Überleitung in die Coda. Dieser Klang steigert sich im ersten Konzert dann zusätzlich zu einer Orchesterfigur im fortissimo, die aber folgenlos bleibt und lapidar in die Reprise des Hauptthemas im Horn überführt wird. Sie wird einzig vermittelt durch den dominantischen Quartsextakkord zu Beginn des Themas, dies erzeugt eine II-V Wendung in die Reprise. Im zweiten Konzert geschieht dies harmonisch identisch, aber zurückgenommener und unscheinbarer, nämlich vor dem Erscheinen des letzten Hauptthemas. Dies eröffnet die zweite Bezugnahme: Der in beiden Werken an diesen Stellen erklingende halbverminderte Septakkord auff (f-as-c-es) ist klangidentisch mit dem ›Tristan‹-Akkord. In exakt dieser Notation, die den Klang als II von es-Moll (bzw. bei Strauss Es-Dur) kontextualisiert, verwendet ihn Wagner selbst als enharmonisches Vexierspiel am Ende des *Tristan*-Vorspiels (T. 81 ff.). Damit wäre das Zitat des späten Strauss nicht nur ein Rekurs auf sein eigenes frühes Werk, sondern ein Zitat im Zitat, das bereits in seiner frühen Form durchaus parodistisch gemeint sein könnte: schwere Klangdramatik löst sich auf in den einfachen Refrain eines Rondos. Dies nimmt in gewisser Weise bereits die Thematik von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Feuersnot* als (liebvolle) Wagner-Parodien vorweg. Zudem wäre das späte Zitat ein

Verweis auf eine der frühesten kompositorischen Tristan-Rezeptionen seines Œuvres überhaupt. Sie stammt aus einer Zeit, in der die Wendung hin zu Wagner noch bevorstand.¹⁸ Eine erste Bekanntschaft mit dessen Werk war zwar bereits erfolgt, ist aber noch stark vom kritischen Blick seines Vaters beeinflusst.

Durch Gerafftheit und atemlose Hast¹⁹ in der Coda, die alle Motive und Themen zusammenführt, entsteht im zweiten Hornkonzert jedoch eine finale Verdichtung, die durch die Anti-Klimax der vorausgegangenen Zitat-Passage umso prächtiger wirkt. Auch sie lässt sich in dieser Übersteigerung durchaus als Wendung ins Ironische verstehen, die Straussische Bemerkung »durchaus parodistisch!« aus der Einleitung des *Rosenkavalier* kommt in den Sinn. In jedem Fall handelt es sich um die klangliche Präsentation einer prächtigen Außenseite, gegen die die inwendige Rücknahme des Stillstands kurz zuvor steht.

Auch das ungewöhnliche Ende des Kopfsatzes des gleichen Konzerts wäre in diesem Kontext als Beispiel anzuführen: einer Szenenüberblendung gleich wechselt die Musik den Fokus, indem das Hauptmotiv, eben noch fanfarenhaft, sich ins Lyrische verwandelt. Das Satzende transformiert sich in eine Überleitung in den nahtlos einsetzenden zweiten Satz. In solchen Momenten – das überraschende Finale des Oboenkonzerts wäre ein weiteres Beispiel – zeigt sich dieses »feinsinnig [u]nkonventionelle« Spiel, das in seiner Doppelbödigkeit, in den stets wechselnden musikalischen Haltungen und im Verhältnis von Ironie zu Ernst eine Nähe zu den Opern zeigt.

Spiegel-Perspektiven

Die letzten Opern sind gleichermaßen von kompositorischer Selbstverortung, Autorenbekenntnis und Retrospektive gekennzeichnet, auch sie zeigen sich von der Distanz einer heiteren Ironie und mehrfachen Kommentarebenen geprägt – insofern sind die späten Instrumentalwerke in gewisser Weise selbst Kommentar zum Kommentar. Die *Liebe der Danae* verbindet Strauss' Konzept einer neuen, anderen Operette mit Wagnerscher Ausdrucksästhetik, fasst als letzte der mythologischen Opern seine Antiken-Rezeption als Summe und abermalige Neudeutung zusammen. Dörte Schmidt begreift den dritten Akt

18 Über die Schwierigkeit der Datierung, siehe Kapitel 1, S. 70.

19 Der Beginn des Hauptthemas jeweils auf dem zweiten Achtel, der ›Till‹-Melodik nicht unähnlich, ist dafür maßgeblich.

mit dem Abschied Jupiters – die Nähe zu Wotan einerseits und Hans Sachs andererseits liegt auf der Hand – als »einen die Wagnersche Erfahrung einbeziehenden, reflektierenden Blick auf die ersten beiden Akte«, die vielmehr von einer operettenhaften Brechung geleitet sind.²⁰ Weit geschwungene Kantabilität erscheint hier wie im Finale von *Capriccio* in voller Entfaltung und bildet ein Gegengewicht zum stets präsenten Konversationston. Doch erfährt auch hier die Musik nach Jupiters großem Solo eine finale Wendung hin zum Fokus auf die Hauptfigur Danae: in den allerletzten Takten wendet sie sich Midas zu, jedoch nicht in Form der opernhafte Konvention des Liebesduetts als abschließende Erfüllung des gefundenen Glückes. Ein solches war durchaus geplant, Strauss verwahrt sich jedoch dagegen und setzt die Lösung durch, dass Danae abschließend den heimkehrenden, nur leitmotivisch, nicht auf der Bühne präsenten Midas begrüßt, ihm entgegeneilt, während der Vorhang fällt. Das Duett findet gewissermaßen danach, ohne beiwohnendes Publikum – oder gar nicht – statt. So wird der Blick ganz am Ende nochmals auf die Alltäglichkeit einer Paarbeziehung, nicht ihre opernhafte Überhöhung gelenkt – was in Strauss' Opern mehrfach, insbesondere in *Intermezzo* und in *Die ägyptische Helena* Thema war. Lütteken deutet den Schluss in diesem Sinne auch als veränderten Blickwinkel auf das Exotische: »Die orientalische Lebensform von Midas und Danae erscheint nun als Wirklichkeit, als Heimat und als Glück, nicht mehr als das Fremde.«²¹

In *Capriccio* schließlich repräsentiert das Sinnbild des Spiegels diese Denkfiguren auf mehreren Ebenen. Das Spiegelbild ist einerseits Metapher und Symbol für die Selbstbetrachtung (der Bühnenfiguren und des Komponisten), er steht im übertragenen Sinne auch für den ›Blick zurück‹ als zeitliche Rückschau. Andererseits finden sich Spiegelungen in sehr viel direkterer Weise: im Bühnenbild, in der Handlung und nicht zuletzt in der Musik, so dass diese Spiegelperspektiven – neben dem damit in Verbindung stehenden opernästhetischen Diskurs um das Verhältnis von Dichtung und Musik – das eigentliche Thema der Oper bilden.

Auf der Außenseite ist da zunächst der Spiegel als Bühnenrequisit und Kulisse. Gleich die erste Beschreibung des »Gartensaal[es] eines Rokoko-Schlusses« zeigt dies (Z. 8): »Der vordere Teil des Saales weitet sich rechts und links zu halbrunden Nischen, deren Wand-Architektur teilweise mit Spiegeln verkleidet ist.« Schmidt weist auf die Bedeutung der Spiegel des Szenenbil-

20 Dörte Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio. ›Schwanengesänge‹ in Zeiten des Krieges?«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 276–213, S.288.

21 Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, S. 126.

des auch in der Korrespondenz des Komponisten mit Clemens Krauss hin. Strauss fertigte eigenhändig eine Zeichnung mit zwei schräg zum Bühnenrand platzierten Spiegeln an, von der sowohl die Regiezeichnung Hartmanns als auch der abgedruckte Grundriss des Bühnenbildners Rochus Gliese in Anzahl und Platzierung abwichen.²² Die Spiegel ermöglichen so nicht nur ein Spiel mit dem Blick der Figuren auf sich selbst, je nach Bühnenbild gesteigert um die Möglichkeit der *mise en abyme* als Spiegel im Spiegel, sondern halten je nach Sitzplatz im Auditorium auch dem Publikum den Spiegel vor. Mehr noch: sie ermöglichen (bei entsprechenden Lichtverhältnissen) auch eine ungewöhnliche Perspektive der Figuren (bzw. Darstellerinnen und Darsteller) auf das Publikum und umgekehrt. Die Grenzen der diegetisch getrennten Welten werden durch die Spiegel zwar nicht aufgehoben, aber doch durchlässig und wahrnehmbar.

Am offenkundigsten kommt die Idee des Spiegels in der Reflexion über die Kunstform Oper zum Tragen, *Capriccio* ist im Grunde als ›Gattungsspiegel‹ konzipiert. Nach *Ariadne auf Naxos* und *Die schweigsame Frau* verhandelt es abermals selbstreferenziell die eigene Gattung als Oper in der Oper. Auch hier werden unterschiedliche Perspektiven auf Musiktheater verhandelt, rücken »die Elemente der Tradition [...] in eine spielerisch verfügbare Distanz«²³, jedoch wiederum in gewandelter Form. Während in *Ariadne* die Oper in den größeren Rahmen der Handlung als Metalepse intarsiert wird, nimmt sie in der *schweigsamen Frau* vom bürgerlichen Haus des Sir Morosus gleichsam Besitz, geht darin auf: er spielt unwissentlich mit in dieser turbulenten Komödie, im Rahmen des Vollzugs und durch das finale Innwerden der Verschachtelung von Fiktion und Wirklichkeit verändert sie ihn. Am Ende wird ihm klar, was die Operntruppe um Aminta von Anfang an weiß und auch die Figuren der *Ariadne* wissen: sie sind allesamt Teil einer Oper, der sie teils als Zuschauer, teils als mitspielende Figuren beiwohnen. In *Capriccio* ist es anders: Diesmal wird intradiegetisch von der Figur des Grafen selbst der Vorschlag gemacht, ein Werk zu konzipieren, das die Bedingungen der Gattung thematisiert, das die stattgefundenen opernästhetischen Diskussionen und die Probenarbeit des Tages in Musiktheater ummünzt. Dadurch entsteht eine weitere Spiegelreflexion: Die Idee zur ›Oper über Oper‹ entwickelt sich als Handlung in der Oper selbst – während sich genau dies extradiegetisch, gewissermaßen in Echtzeit, sogleich ereignet. Bei *Ariadne auf Naxos* war der Grund der Selbstreferenzialität auf der Handlungsebene noch als Zwang,

22 Vgl. Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio«, S. 300.

23 Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 107.

keineswegs künstlerisch motiviert erklärt, in *Die schweigsame Frau* erfährt Morosus erst zuletzt, dass er die ganze Zeit Teil einer inszenierten Handlung war. In *Capriccio* fallen Planung und Konzeption einerseits und Ausführung und Interpretation andererseits zusammen, extra- und intradiegetische Welten werden selbst an der vierten Wand als Spiegelachse reflektiert.

Auch in der Schluss-Szene ist das Sinnbild zentral, dieses Mal zur persönlichen, figuralen Selbstbefragung gewendet: die Gräfin führt ein Selbstgespräch mit ihrem eigenen Spiegelbild (ab Z. 275). Es steht augenfällig für ihre Intro- und Retrospektion – zugleich aber für die Unmöglichkeit von der Reflexion des eigenen Selbst eine Antwort zu erhalten. Einen metaphorischen, etwas versteckteren Spiegel bildet das formale Gegenstück der Eröffnung der Oper: zu Beginn der ersten Szene wird die kammermusikalische Ouvertüre ›gespiegelt‹, indem wir das Streichsextett weiterhin hören, nun jedoch vom extradiegetischen Klangort des Orchestergrabens zur intradiegetischen Bühnenmusik verlagert. Sie erklingt nun aus dem nicht einsehbaren Theatersaal des gräflichen Schlosses durch die geöffnete Tür herein. Sicht- und Hörachsen werden eindrücklich thematisiert. Der Dichter Olivier und der Komponist Flamand hören der Musik zu, die hauptsächliche Rezeption erfolgt jedoch wiederum ›gespiegelt‹. Deren Augen- und Ohrenmerk liegt nicht so sehr auf der erklingenden Musik selbst (die sich in der Handlung als Komposition Flamands entpuppt), beide blicken vielmehr gebannt auf die zuhörende Gräfin im Nebensaal. Die Musik des Sextetts tritt folglich im Raumklang eine Ebene zurück, um ihren Dialog im Vordergrund zu betonen. Währenddessen beobachten sie schwärmend die Angebetete (und Dienstherrin), das Publikum selbst kann die Hauptfigur noch nicht sehen. Der Bezug zu *Salome* liegt – bei gänzlich verschiedenem Setting und völlig anderer Musik – auf der Hand (vgl. Kapitel 4.3, S. 436, ff.). Die Ouvertüre lässt sich dabei im Nachhinein auch als figurales Hören deuten: Sie repräsentiert in dieser Lesart das immersive, konzentrierte Musikhören der Gräfin. Aus ihrer Perspektive kann es beim ersten Mal vom Publikum gehört werden, wohingegen es anschließend, während der ersten Szene, beiläufig und im Hintergrund, bei bereits stattfindender Interaktion der beobachtenden Künstler erklingt: als Musik in einem sozialen Setting und nicht im Moment persönlichen, subjektiven Zuhörens. Das Publikum erlebt beide Arten des Hörens, die sich in Wirklichkeit simultan ereignen, sukzessiv aus unterschiedlicher Warte.

Musikalisch werden die vielfachen Rückblicke – bei Straus keineswegs neu – über eine Fülle von Fremd- und Eigenziten aus Tondichtungen und Opern artikuliert. Sie ereignen sich jedoch in einer Dichte, gleichsam als operngeschichtlicher ›Brennspiegel‹, so dass »die Grenzen zwischen Zitat [...], Allusi-

on, Stilkopie oder -parodie [...] flüssig werden«²⁴. Insbesondere der autobiographische Blick auf Strauss' eigenes Werk ist dabei bezeichnend, sowohl in Zitaten wie vielfachen Analogien: Die erwähnte Schluss-Szene der Gräfin ist unverkennbar eine Referenz an den *Rosenkavalier*: dort war es im ersten Akt ebenfalls der Blick in den (Hand)-spiegel, der die Marschallin über das Altern und den Verlauf der Zeit räsonieren ließ. Die reflektierenden Wandspiegel kommen durch die von der Dienerschaft entzündeten Lichter (Z. 261,9) umso mehr zur Geltung. Auch diese Aktion und die leere Bühne zu Beginn der Szene, ebenso die ironische Wendung zuletzt, spannen diesen Bogen, diesmal zum dritten Akt. Die letzte Frage Madeleines nach dem Schluss der geplanten Oper (»Gibt es einen, der nicht trivial ist?«) wird sogleich performativ mit dem Ruf zum Souper beantwortet und als wortlose, pantomimische Aktion zwischen der Gräfin und dem Haushofmeister (Z. 285 f.) ins Heiter-Ironische gewendet. Die Tiefsinnigkeit weicht der Alltäglichkeit, die Melancholie der Leichtigkeit, die innere Zerrissenheit der äußeren Nichtigkeit.

Unter den vielen kommentierenden, teils ernsten, teils parodistischen Verweisen greift einer direkt die Idee des Spiegels auf. Die Hornmelodie in *As-Dur* zu Beginn der letzten Szene (»Andante con moto«, Z. 258) bei leerer Bühne und »zunehmende[m] Mondlicht auf der Terrasse« (damit sowohl auf den Schluss der *Salome*, als auch der *Daphne* verweisend), erklang bereits in der neunten Szene (Z. 144) während der Diskussionen um das Primat von Wort und Ton. Hier bildete die Kantilene die Hintergrundschicht des Dialogs, in dem die Gräfin Partei für Gluck ergreift, und steht symbolisch für das Ausdrucksvermögen »echter« Kunst, zu der ihr Bruder, der Graf, weniger Zugang zu besitzen scheint. Bereits kurz zuvor erklang sie als Andeutung im tenoralen Solo-Cello, wenn die Gräfin das Theater gegen den Vorwurf des Trugs verteidigt, da es uns »die Geheimnisse der Wirklichkeit« vermittele (Z. 137,5). Auch hier findet sich im Text die Metapher des Spiegels: »Wie in einem Zauberspiegel gewahren wir uns selbst«.

Im Finale ist die Hornkantilene ganz Vordergrund und Hauptsache, sie erklingt zunächst bei leerer Bühne, dann zum Auftritt der Gräfin »in großer Abendtoilette«. Sie ist selbst ein Zitat aus einem früheren Werk, dem Liederzyklus *Krämerspiegel*, in dem Strauss und sein Textdichter Alfred Kerr einer ganz anderen Gruppe, nämlich den Musikverlegern, den Spiegel vorhalten, samt *Till Eulenspiegel*-Zitat in Musik und Sprache ganz zuletzt. Auch dort erklingt die Melodie zweimal, prominent im Lied Nr. 8 (»Von Händlern wird die

24 Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio«, S. 293.

Kunst bedroht«) und nochmals aufgegriffen als ausgedehntes Klaviernachspiel und Ausklang des gesamten Zyklus im zwölften Lied, ein Verfahren, das an Schumanns *Dichterliebe* erinnert. Dort repräsentiert sie ebenfalls die ›reine‹, nicht korrumpierte Kunst, gewissermaßen ihren ästhetischen Wert, der gegen die drohende Vermarktung gestellt wird. In *Capriccio* greift sie in typisch Straussischem Zusammengehen von Ironie und Ernst, von »Parodie und Sentimentalität«²⁵ einerseits den vielfachen Spiegelungsgedanken auf, der ja bereits dem Liederzyklus innewohnt, andererseits lässt sie nun die weitgeschwungene Kantabilität zum Tragen kommen, die gerade Strauss' Spätwerk so kennzeichnet und die die turbulenten Ensembles und den schnellen Konversationston ausgleicht. Diese Balance zu finden, war Strauss bereits im Briefwechsel mit Hofmannsthal ein grundlegendes Anliegen (Vgl. Kapitel 1, S. 86 f.).

Durch die Vielzahl dieser Brechungen, Wendungen und Verweise bietet *Capriccio*, um im Bild zu bleiben, ein ganzes Spiegelkabinett auf. Nicht nur die Konzeption, Komposition und Interpretation, sondern auch die Rezeption sind in dieses Spiegelgefüge einbezogen. Strauss' letzte Oper bietet im Umgang mit Referenzialität und Intertextualität eine ungekannte Dichte, wenngleich um den Preis einer gewissen Unnahbarkeit, die aus diesem ausgeklügelten Spiel resultiert.

Perspektivität als Lust am Spiel mit unterschiedlichen Sichtachsen und Wahrnehmungsweisen lässt sich als grundlegender Wesenszug seiner Musikauffassung begreifen. Das Konzept findet sich in allen Phasen seines Schaffens und lässt sich in jeweils gewandelter Form in den unterschiedlichen Gattungen identifizieren. Auch ist es keineswegs nur an den besonders schroffen und extremen Lösungen wie etwa in den frühen Einaktern festzumachen, sondern findet sich gleichermaßen in Werken, die sich im äußeren Rahmen einheitlicher und zusammenhängender präsentieren. Solche komponierten Perspektiven sind nicht als bloße Technik oder Methode (miss-) zu verstehen, sondern sie bilden vielmehr eine ästhetische Leitidee, sind künstlerisches Programm einer ›Straussischen Moderne‹.

25 Vgl. Einleitung, S. 18, Anm. 30.

