

Verschollene, verborgene und verstörende Spuren Mozarts im Schaffen von Richard Strauss

Zeit seines schöpferischen Lebens war Richard Strauss immer wieder, geradezu schicksalhaft, auf Wolfgang Amadeus Mozart zurückgeworfen.¹ Noch im hohen Alter sah sich Strauss, der seine künstlerischen Ansichten beharrlich für sich behielt oder nur verrätselt kundtat, bemüßigt, mit essayistischen Kurzbetrachtungen „Über Mozart“ (1944) an die Öffentlichkeit zu treten.² Die in einem Brief an seinen Librettisten Joseph Gregor mitgeteilten Notizen „Zum Kapitel Mozart“ desselben Jahres waren zwar nicht zur Publikation bestimmt; indem Strauss darin aber „die welterlösende Mozartsche Melodie“ als „Letzte und höchste Blüte der Culturgeschichte“ apostrophiert,³ legt er ein nahezu religiöses Bekenntnis zu Mozart ab, das sich auch in der Widmung seiner Bläsersonatine Nr. 2, AV 143/TrV 291 (1944–45) niederschlug: „Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens“. Die Bedeutung von Strauss' fortwährender Auseinandersetzung mit dem „Mozart-Paradigma“, wie Thomas Seedorf treffend formuliert, wurde von der Forschung vielfältig dokumentiert und gewürdigt; im Mittelpunkt standen dabei insbesondere die Reminiszenzen in den Opern ab *Rosenkavalier*, die Bearbeitung des *Idomeneo* (1931) zum 150. Jahrestag der Uraufführung, die Aufführungen von Mozarts Symphonien und das bereits genannte Spätwerk.⁴ Er-

¹ Die Ansicht Hermann Fähnrich, der einen Einfluss Mozarts nur zwischen 1911 und 1929 sowie, in Synthese mit Wagner, zwischen 1931 und 1949 konstatiert, greift diesbezüglich zu kurz. Hermann Fähnrich, „Das ‚Mozart-Wagner-Element‘ im Schaffen von Richard Strauss“, *Schweizerische Musikzeitung* 99 (1959), S. 311–316.

² Richard Strauss, „Über Mozart“ [1944], in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Mainz 2014, S. 106–107, dort übernommen aus *Schweizerische Musikzeitung* 86 (1966), Nr. 6 (1. Juni 1944).

³ Richard Strauss, „Zum Kapitel Mozart“, in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 108–111; zuerst veröffentlicht in *Das Antiquariat* 9, Nr. 15/18 (August/September 1953) (= Festnummer zum 65. Geburtstag von Joseph Gregor).

⁴ Grundlegend hierzu: Thomas Seedorf, „Strauss und Mozart“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart 2014, S. 84–95.

Zu einzelnen Aspekten siehe auch: Stefan Kunze, „Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart“, in: Wolfgang Gratzer, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, Laaber

gänzend hierzu versucht vorliegender Beitrag, die prägende Funktion Mozarts für das Leben und Schaffen von Richard Strauss durch Problemfälle einzukreisen, bei denen die Spuren Mozarts verschollen, verborgen oder verstörend sind.

I Verschollenes

Die erste Fallstudie führt uns zu einem Schlüsselmoment in der Karriere des aufstrebenden Musikers. Durch engagierte Protektion seines Mentors Hans von Bülow erlangte Strauss im jugendlichen Alter von 21 Jahren – und ohne nennenswerte Vorerfahrung – seine erste Anstellung als Herzoglicher Musikdirektor in Meiningen. Sein Debüt am 18. Oktober 1885 – nur fünf Tage vor der Uraufführung der „Vierten“ von Brahms – wurde somit zur dreifachen Premiere: Strauss stand zum ersten Mal am Pult eines professionellen Orchesters, präsentierte sich außerhalb Münchens als Komponist eines Orchesterwerks (seiner f-moll-Symphonie) und als Klaviersolist in Mozarts c-moll-Konzert KV 491. Darin und in umrahmenden Werken Beethovens (zu Beginn die *Coriolan*-Ouverture, op. 62, zum Schluss die Siebte Symphonie, op. 92) übernahm Hans von Bülow selbst den Taktstock.⁵

Dass Strauss sein Debüt als Pianist mit Mozart feierte, sollte nicht verwundern. Franz Strauss legte seinem Sohn eine glühende Bewunderung für die, wie er in seinen späten Erinnerungen sagen sollte, „Trinität Mozart (über allen), Haydn, Beethoven“ in die Wiege.⁶ Da Franz zu den wenigen privaten Subskribenten der seit 1877 erschienenen Mozart-Gesamtausgabe gehörte,⁷ war Mozarts Gesamtschaffen im Hause Strauss verfügbar. Die Begegnung mit den Klavierkonzerten, gespielt aus der Partitur der Gesamtausgabe, wurde eine Liebe auf den ersten Blick. So berichtet der 15-Jährige in feierlichem Ton an den Jugendfreund Ludwig Thuille:⁸

1992, S. 11–30; Stephan Kohler, „Die *Idomeneo*-Bearbeitung von Lothar Wallenstein und Richard Strauss“, in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo: 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog, mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang Hildesheimer*, hrsg. von Robert Münster, Ausstellungskatalog München 1981, S. 158–179; Katharina Hottmann, „Die ändern komponieren. Ich mach’ Musikgeschichte!“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss: Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 30), Tutzing 2005, passim.

⁵ Willi Schuh, *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 101–104. Das Konzertplakat ist reproduziert in Alan Walker, *Hans von Bülow: A life and times*, Oxford 2010, S. 323.

⁶ Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 194.

⁷ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 85.

⁸ Richard Strauss, Ludwig Thuille, *Ein Briefwechsel* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 4), hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1980, S. 69f.

„Ich spiele jetzt aus unserer Mozart-Ausgabe sehr fleißig Mozartsche Klavierkonzerte und sage dir, es ist herrlich, es ist für mich der größte Genuß. Diese Gedankenfülle, dieser Harmoniereichtum und dennoch das Maßhalten, die herrlichen, lieblichen, zarten, köstlichen Gedanken selbst, diese feine Begleitung. Doch so etwas kann man jetzt nicht mehr spielen! Jetzt nur mehr Schmarren; entweder Gesäusel oder rohes Brausen und Schmettern oder glatten musikalischen Unsinn. Während Mozart mit wenigen Mitteln alles sagt, was einen Hörer erquicken kann und wahrhaft ergötzen und erbauen, sagen jene mit allen Mitteln gar nichts oder nur wenig. Es ist gerade die verkehrte Welt! Zum Davonlaufen!

Doch das habe ich gelobt, wenn ich einmal, zum erstenmal, in einem größeren Concerte auftreten, wo man gut und fein begleitet werde [sic], spiele ich ein Mozartsches Concert.“

Es entzieht sich unserer Kenntnis, inwieweit sich Strauss dieses Versprechens erinnerte, als er sechs Jahre später die Möglichkeit hatte, es einzulösen. Zumindest war in der Zwischenzeit sein missionarischer Feuereifer in Sachen Mozart nicht erloschen.

Mit seiner Entscheidung für Mozart legte Strauss ein ästhetisches Bekenntnis ab. Bülow fungierte eher nicht als Ideengeber, ausgerechnet ein Klavierkonzert Mozarts aufs Programm zu setzen – eine Werkgruppe, die Strauss' Mentor selbst weder als Solist noch als Dirigent im Repertoire hatte. Die Aufführung im Oktober 1885 mit Strauss am Klavier wurde bezeichnenderweise Bülows Premiere eines Solokonzertes von Mozart überhaupt.⁹ Auch mangelte es Strauss nicht an reizvollen Alternativen für sein Debüt: Er hätte sich ebenso gut mit einem eigenen Werk (die Arbeit an der *Burleske* begann nur wenige Wochen später) oder mit virtuosem Tastenzauber in Szene setzen können. Bei seinem zweiten Auftritt

⁹ Überhaupt klafft im ansonsten breitgestreuten Konzertrepertoire Bülows eine erstaunliche Lücke von Mozartschem Repertoire. Von seinen Solowerken hatte er bis zu Strauss' Auftritt am 20. Oktober 1885 im Repertoire gerade einmal Präludium und Fuge C-Dur, KV 394/383a (insgesamt 35 Aufführungen), die Ouvertüre, Allemande, Courante und Sarabande, KV 394/383a (2 Aufführungen), das Menuett D-Dur, KV 355/576b (48 Aufführungen), die Gigue G-Dur, KV 574 (48 Aufführungen), die c-moll-Fantasie, KV 396/385f (86 Aufführungen, von ihm 1880 auch herausgeben), das Rondo a-moll, KV 511 (11 Aufführungen) und die Sonate F-Dur, KV 533+494 (39 Aufführungen).

In Florenz dirigierte Bülow das Konzert für 2 Klaviere in Es-Dur, KV 365 (8.5.1870, mit Maria Jaëll-Trautmann und Jaëll als Solisten), nach Strauss' Debut dirigierte er das c-moll-Konzert, KV 491 noch ein weiteres Mal (Bremen, 12.6.1889, mit der Solistin Emma Koch). Diese Angaben wurden entnommen: Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), Stuttgart 1999, S. 472 (Soloklavierwerke) und S. 501f. (Werke mit Orchester).

im Januar 1886 standen dann auch Werke von Rubinstein und Liszt auf dem Programm.¹⁰

Wie wichtig es Strauss war, als Interpret des „göttlichen Mozart“ zu reüssieren, lässt sich ferner an seiner langfristigen und akribischen Vorbereitung auf diesen Auftritt ersehen. Den Sommer über nahm er mit regem Interesse an den Meisterklassen Bülows teil. Das „Vorbild aller leuchtenden Tugenden des reproduzierenden Künstlers“, wie Strauss seinen Mentor ein knappes Vierteljahrhundert später enthusiastisch beschrieb,¹¹ wurde nicht nur sein Lehrmeister in der Interpretation klassischer Meisterwerke, sondern half ihm auch beim Verfassen einer stilssicheren Kadenz.¹²

„Ihre Auslassungen in betreff des Vortrags Bach'scher und Beethoven'scher Werke insbesondere haben mir viele neue Gesichtspunkte eröffnet und hoffe ich nun, daß mir alle Ihre Ratschläge bei dem Mozart'schen Konzerte, zu dessen erstem Satz ich bereits eine Kadenz entworfen habe, so zu Nutzen werde machen können, daß Sie mit meinem Vortrag desselben zufrieden wären.“

Strauss reichte es nicht, ein Klavierwerk Mozarts adäquat *nachzuspielen*. Er eignete es sich auch kompositorisch an, indem er dessen Material innerhalb der stilistischen Welt Mozarts *weiterdachte*. Insofern bildet die Kadenz zum Kopfsatz des c-moll-Konzerts ein zentrales Zeugnis für die kompositorische Anverwandlung Mozarts durch den jungen Strauss. Bedauerlicherweise ist ausgerechnet dieses Werk verschollen. Denn obgleich Bülow vom Debüt seines Schützlings so nachhaltig hingerissen war,¹³ dass er sich 1888 für die Drucklegung der Kadenz

¹⁰ Im Konzert vom 29. Januar, dessen Programm von Strauss zusammengestellt wurde, erklang eine Mischung aus klassischen, an der Klassik orientierten und neudeutschen Werken: Rheinberger, Ouverture *Der Widerspenstigen Zähmung*, op. 18 (Dirigent: Strauss); Rubinstein, Klavierkonzert Nr. 3 in G-Dur, op. 45 (Solist: Strauss, Dirigent: Bülow); Bülow, *Nirwana* (Dirigent: Bülow); Liszt, *Fantasie über ungarische Volksweisen*, S. 123 (Solist: Strauss, Dirigent: Bülow); Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55 (Dirigent: Bülow). Diese Angaben sind entnommen: Franz Trenner, *Richard Strauss: Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 47.

¹¹ Richard Strauss, „Erinnerungen an Hans von Bülow“, in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 183–193, das Zitat auf S. 183; zuerst veröffentlicht in *Neue freie Presse* (Wien, 25.12.1909).

¹² Richard Strauss an Franz von Bülow (München, 1.7.1885), in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 14), hrsg. von Gabriele Strauss, Berlin 1996, S. 21f., das Zitat auf S. 22.

¹³ Hans von Bülow an den Berliner Musikagenten Hermann Wolff (17.9.1885): „Er macht sich in jeder Beziehung vortrefflich: elastisch, lernbegierig, taktfest und taktvoll, kurz eine first-rate Kraft. Nb. Er hat bisher noch gar nicht dirigiert – aber auch niemals öffentlich klaviziert – aber es gelingt ihm das Mozart'sche Konzert wie alles Übrige, gleich aufs erste Mal.“

einsetzte, scheiterte dieses Unterfangen am Widerstand des Verlegers Spitzweg.¹⁴ Danach verliert sich die Spur im Dunkel der Geschichte.

Um wenigstens eine ungefähre Ahnung davon zu gewinnen, wie diese Kadenz hätte aussehen können, mag man den Blick auf Strauss' mögliche Vorbilder und Vergleichsbeispiele werfen. Aus Bülows Feder ist keine Kadenz zu einem Mozart-Konzert bekannt. Auch Reinecke bedachte ausgerechnet dieses Konzert nicht mit einer Kadenz. Als stilistischer Vorläufer dürfte am ehesten noch die Kadenz zum ersten Satz von Johannes Brahms in Betracht kommen. Selbst wenn Strauss diese Kadenz nicht kannte – es sind lediglich zwei Konzertaufführungen mit Clara Schumann aus dem Jahre 1861 belegt –,¹⁵ dürfte allein die Tatsache, dass Brahms Strauss' Aufführung von KV 491 beiwohnte den aufstrebenden Jungstar dazu bewogen haben, sich stilistisch an den von ihm verehrten Meister anzulehnen; mit dessen Konzerten für Klavier und Violine, der Dritten Symphonie und der (eine Woche nach dem Dirigier- und Solodebüt aus der Taufe gehobenen) Vierten Symphonie war Strauss im unmittelbaren Umfeld seines Mozart-Auftritts in Tuchfühlung.¹⁶ Obendrein hatte sich auch Brahms als junger Pianist für die Aufführungen Mozartscher Klavierkonzerte eingesetzt. Das c-moll-Konzert, KV 491, hielt er, einem Brief an Clara Schumann nach zu schließen, für das „effektivste“¹⁷ – eine Einschätzung, die Strauss zu teilen schien, als er 1885 eben jenes Konzert für sein Meininger Debüt auswählte.

Brahms' Kadenz (WoO posth. 15)¹⁸ orientiert sich zunächst auffällig am Vorbild Mozarts. Die Kadenz hebt mit dem Eingang an, der zuvor den Beginn des Durchführungsteils, dem zweiten Solo, eingeleitet hatte. Auch die anschließende Durchführung des Kopfmotivs ab T. 15, die an ursprünglicher Stelle dem Orchester vorbehalten war, bleibt als Grundidee erkennbar. Bei aller Treue zu Mozart

Schöne Carrière steht ihm bevor.“ Zitiert nach Schuh, *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre*, S. 102.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Clara Schumann spielte Brahms' Kadenz seit 1861 in ihren Konzerten. Imogen Fellinger, „Brahms's view of Mozart“, in: *Brahms: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Robert Pascall, Cambridge, 1983, S. 41–57.

¹⁶ Richard Strauss an Franz Strauss (Meiningen, 5.10.1885), in: Richard Strauss, *Briefe an die Eltern, 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg i. Br. 1954, S. 57f. Die Brahmsbegeisterung Richards jener Zeit kommt in den Briefen an den Vater wiederholt zum Ausdruck.

¹⁷ Johannes Brahms an Clara Schumann (Hamburg, 7.2.1861), in: Clara Schumann, Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 1 (1853–1871), hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, S. 355.

¹⁸ Johannes Brahms, *Klavierwerke ohne Opuszahl* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. III/7), hrsg. von Camilla Cai, München 2007, S. 141–143. Das Autograph befindet sich in Washington, Library of Congress, ML30.8b.B7 K45.

verleiht Brahms seiner Kadenz allerdings schon frühzeitig eine eigene Note. Wenn Brahms das Kopfmotiv durch verschiedene Tonarten führt, nutzt er die Ankunft auf der neuen Stufe Des-Dur zur längerfristigen Verschiebung der Takteins (T. 33–45). Unmerklich hört man die eigentlich auftaktige Figur, obgleich an gleicher Stelle im Takt notiert, abtaktig. Im späteren Verlauf befreit sich Brahms dann ganz vom Notentext Mozarts und lässt seiner Virtuosität die Zügel schießen.

Als zweites Vergleichsbeispiel für Strauss kommt die Kadenz des Jugendfreundes Ludwig Thuille in Frage, mit dem er sich zu jener Zeit noch intensiv über künstlerische Fragen austauschte. Letzterer hatte vermutlich schon einige Jahre vor Strauss' Debüt eine Kadenz zum Kopfsatz des „Krönungskonzerts“ KV 537 komponiert, die unveröffentlicht blieb.¹⁹ Thuille zeigte nicht annähernd so großen Respekt vor Mozarts Notentext wie der eine Generation ältere Brahms. In gewisser Weise kehrt er dessen Verfahren sogar um: Die Kadenz beginnt mit virtuosem Rauschen (T. 1–21) und führt erst dann Mozarts Motive ein, die zudem gleich in eine komplexe Verarbeitung einbezogen und mit viel Tastengeklingel umrankt werden.

Diese beiden Beispiele mögen uns – mit gebotener Vorsicht – einen Anhaltspunkt dafür geben, in welchem stilistischen Rahmen Strauss' eigene Kadenz zum c-moll-Konzert anzusiedeln sei. Sie bewegte sich vermutlich zwischen den Extremen: Das auftrumpfende Bemühen, das Vorbild in etwas Eigenes zu transformieren, dürfte Strauss mit seinem Intimus Thuille verbunden haben. Während Thuille freilich stärker seinen Idolen Schubert und Schumann nacheiferte, dürfte sich Strauss' Hochachtung vor dem „göttlichen Mozart“ darin niedergeschlagen haben, dass er wie Brahms respektvoll mit seiner Musik umging und, angeregt von seinem Mentor Bülow, das stilistische Idiom nicht ungebührend verletzte.

II Verborgenes

Während sich in der ersten Fallstudie die historische Spur genau an jenem Punkt verliert, an der wir den konkreten Notentext benötigten, ist das Problem im zweiten Beispiel umgekehrt gelagert. Dass die Figur des Komponisten im 1916 vollendeten Vorspiel zur Oper *Ariadne auf Naxos* als Wiedergänger Mozarts zu verstehen sei, bezeugt Strauss ausdrücklich und unzweideutig. Als er in seinem Brief an Hofmannsthal seine Entscheidung verteidigte, den Komponisten von einer

¹⁹ D-Mbs, Mus. ms. 16528 (laut Bibliothekskatalog datiert auf ca. 1879). Die autographe Quelle ist digitalisiert abrufbar unter: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00009615/image_1 [abgerufen am 1.5.2019].

Mezzosopranistin darstellen zu lassen,²⁰ zog er eine Parallele zum jugendlichen, von den Zwängen banausischer Mäzene gegängelten Mozart:²¹

„Aber von der Artôt – als junger Mozart, etwa am Hof von Versailles oder bei den Banausen des Münchner Hofes, für den [er] als 16jähriger[!] ‚Idomeneo‘ komponiert hat – lasse ich mich nicht mehr abbringen: aus künstlerischen und praktischen Gründen.“

Mit der Besetzung des Komponisten scheint Strauss vollkommen dem Klischee des effeminiert rokokohaften, kindlich-naiven Mozart erlegen zu sein. Doch ist die Sachlage wirklich so eindeutig, wie sie scheint? Zunächst einmal gilt festzuhalten, dass Strauss den Komponisten anfänglich als komische Figur imaginierte, als beißende Satire auf den Musikbetrieb. Begeistert von der Idee einer neuerfundenen Garderobenszene, mit der die Opera seria und Commedia dell'arte zusammenzwingende Oper *Ariadne auf Naxos* in die Schauspielfassung des *Bourgeois Gentilhomme* integriert werden sollte, schrieb er Hofmannsthal am 24. Juli 1911:²²

„Überhaupt sind Komponist und Tanzmeister zwei Figuren, *die ungeheuer erweiterungsfähig* sind. Angelegt sind sie gut, aktuell können sie nur durch Sie werden. Lassen Sie da Ihren ganzen Witz schießen, kühlen Sie Ihr Mütchen an Kritik und Publikum, lassen Sie auch einige Bosheiten über den ‚Komponisten‘ einfließen, das amüsiert das Publikum am meisten, und jede Selbstpersiflage nimmt der Kritik die stärksten Waffen aus der Hand.

Das Molièresche Stück ist etwas dumm: es kann ein Schlager werden, wenn Sie die beiden Rollen des Komponisten und Tanzmeisters so ausbauen, daß alles darin gesagt ist, was heute über das Verhältnis von Publikum, Kritik und

²⁰ Dies geht anscheinend auf eine Anregung Leo Blechs zurück. Vgl. William Mann, *Richard Strauss: A critical study of the operas*, London 1964, S. 151.

²¹ Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal (Berlin, 16.4.1916), in: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1978, 5. Aufl., S. 335f.: „Abervon der Artôt – als junger Mozart, etwa am Hof von Versailles oder bei den Banausen des Münchner Hofes, für den [er] als 16jähriger[!] ‚Idomeneo‘ komponiert hat – lasse ich mich nicht mehr abbringen: aus künstlerischen und praktischen Gründen. Ein Tenor ist unmöglich, [...] Ein erster Bariton singt mir den Komponisten nicht: was bleibt übrig, als das einzige Sängergenre, das in ‚Ariadne‘ nicht vertreten ist, mein Rofrano, der überall in einer intelligenten Sängerin vorhanden [...] Meistens die talentvollste Sängerin des Theaters, die sich auf die kleine Kabinettrolle freut, aus ihr was machen wird, was liegt daran, ob es schließlich etwas männlicher oder etwas niedlicher wirkt.“

²² Brief Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal (Garmisch, 24.7.1911), in: Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, S. 141f.

Zunft zu sagen ist. Es kann das Gegenstück zu den ‚Meistersingern‘ werden, 50 Jahre später. [...]

Mein Brief hat nur den Zweck, Sie in dem begonnenen Vorhaben fest zu bestärken: diese Szene vor der Oper muß das *eigentliche* Stück werden. Zerbinetta kann ein Verhältnis mit dem Komponisten haben, wenn derselbe nicht zu porträtähnlich mit mir wird.“

Für eine spöttische Darstellung von Künstlern hatte der Schöngeist Hofmannsthal wenig übrig. In der Garderobenszene, die ausgerechnet bei der Stuttgarter Uraufführung einem pragmatischen Strich zum Opfer gefallen war, nimmt sich der Komponist eher blass aus. Und als Hofmannsthal im Folgejahr diese Szene in ein von Strauss zu vertonendes Vorspiel zur Oper umgestaltete,²³ hatte der Komponist eine Metamorphose ins Ernsthaft-Erhabene erlebt.²⁴ Poetischen Ergüssen über das Komponistendasein aus der Feder von musikalischen Dilettanten konnte der Handwerker und Kulturpolitiker Strauss nichts abgewinnen (wie er sich von Anfang an gegen seine Porträtierung im Komponisten gesträubt hatte):²⁵

„[Die neue Fassung des Vorspiels] enthält an und für sich manches mir direkt Unsympathische, u. a. den Komponisten, den nun auch noch in Musik zu setzen mir ziemlich sauer werden wird. Sie müssen nämlich wissen, daß ich gegen alle in Dramen und Romanen dargestellten Künstler, besonders Komponisten, Dichter und Maler, eine angeborene Antipathie habe.“

Angesichts der Schärfe dieser Aussage dürfte Strauss' Bemerkung, den Komponisten als Wiedergänger Mozarts zu realisieren, bereits zu relativieren sein. Diese ließe sich obendrein nicht mit seiner ursprünglichen Intention einer satirischen Rollenkonzeption in Einklang bringen. Bei Mozart hörte für Strauss der Spaß auf. Dies geht bereits aus seinen frühen Münchner Konzerterfahrungen hervor, die er Thuille mitteilte:²⁶

„5.) Quintett aus ‚Cosi fan tutte‘ von Mozart. Dieses herrliche Quintett wurde von 5 Plärrern so verhunzt, daß es zur Caricatur[!]. Du kannst Dir denken, wie die 5 gesungen, wenn ich bei ‚Mozart‘ das Wort ‚Caricatur‘ gebrauchte.“

²³ Brief Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss (Rodaun, 9.1.1913), in: Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, S. 210f.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, XVI: Operndichtungen 2*, hrsg. von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main 1985, S. 95.

²⁵ Brief Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal (15.6.1913), in: Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, S. 237.

²⁶ Brief Richard Strauss an Ludwig Thuille (4.4.1878), in: Strauss, Thuille, *Ein Briefwechsel*, S. 40–45.

Hinzu kommt, dass der Vergleich, den Strauss in seinem Brief an Hofmannsthal zwischen dem Komponisten und dem jungen Mozart zog, bei Letzterem auf taube Ohren stieß. Bei seiner psychologischen Vertiefung der Figur verfolgte Hofmannsthal nämlich ganz andere Pläne: Insgeheim hatte er sich nämlich selbst in den Komponisten einbeschrieben, gewissermaßen ein Selbstporträt des jungen Dichters als Musiker.²⁷ Liest man das Libretto freilich genau und zwischen den Zeilen, wird schnell offenkundig, dass ein anderer Komponist Pate für die Rolle gestanden hat: nicht Mozart, sondern Beethoven (und zwar aus der heroisch-idealisierenden Perspektive Richard Wagners).

Dies lässt sich an etlichen Details des Textbuchs festmachen, von denen hier nur eine Stelle paradigmatisch herausgegriffen werden soll.²⁸ Als Hofmannsthal die hymnische Reflexion des Komponisten über das Wesen der Musik skizzierte, nahm er zum ersten und einzigen Male sogar ausdrücklich auf diese beiden Vorbilder Bezug:²⁹

„Endlich drittens der lyrische Höhepunkt [...] der Ausbruch des Komponisten: ‚Musik!‘ – eine Art von Preisliedchen (überhaupt hat das ganze Werk ‚Ariadne‘ und Vorspiel eine entfernte rein geistige Analogie mit den ‚Meistersingern‘). – Hier müsste der Text zur Findung einer neuen schönen Melodie anregen, feierlich schwungvoll, hoffentlich tut er seine Schuldigkeit:

(richtig in Zeilen gesetzt)

„Musik ist heilige Kunst
zu versammeln alle Arten von Mut
um einen strahlenden Thron!

Das ist Musik!

Und darum ist sie die Heilige unter den Künsten!‘

(Ich empfand den Text als etwas derart, wie Beethoven nicht ungern zu Grunde legte.)“

Ob sich Beethoven tatsächlich zu solchen Versen hingezogen gefühlt hätte, darf bezweifelt werden. Er bleibt aber wenigstens insofern präsent, als Hofmannsthal dem Komponisten Beethoveneske Äußerungen in den Mund legte. Wenn sich

²⁷ Mann, *Richard Strauss: A critical study of the operas*, S. 151.

²⁸ Vgl. u. a. Roland Tenschert, „Ariadne auf Naxos. Nebst einem Exkurs: Das Urbild einer Hugo von Hofmannsthalschen Episodenfigur“, in: *Straussiana aus vier Jahrzehnten* (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 18), hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Tutzing 1994, S. 130–138. Einzelne Beispiele bespricht außerdem Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XVI, S. 239 und 241.

²⁹ Brief Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss (Semmering, 12.6.1913), in: Strauss, Hofmannsthal, *Briefwechsel*, S. 235f.

der Komponist Mut zuspricht, klingt es entfernt nach den Worten, die in Beethovens *Fidelio* von der Titelheldin – ebenfalls einer Hosenrolle – gesprochen werden (*Fidelio*, I.4: „Ich habe Mut!“).³⁰ Das Bild eines Throns der Musik entnahm Hofmannsthal wiederum einer Äußerung, die Beethoven von Bettina von Arnim zugeschrieben – um nicht zu sagen: untergeschoben – wurde.³¹ Und in Reflexionen des Komponisten zur Dürftigkeit der Dichtung ertönt abermals Beethovens Stimme, wie ihn sich Richard Wagner in einem fiktiven Diskurs mit dem Meister imaginiert hatte (durch Fettdruck hervorgehoben):

<i>Ariadne auf Naxos</i> , Op. 60/II, Vorspiel	Wagner, <i>Eine Pilgerfahrt zu Beethoven</i> ³²
<p>KOMPONIST (umarmt den Musiklehrer stürmisch) Mein lieber Freund, es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute – (<i>Jubel in der Stimme</i>) jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! – Mut ist in mir, Freund. – Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik? (<i>Mit fast trunkenen Feierlichkeit</i>) Musik ist heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten!</p>	<p>Dann fuhr er [Beethoven] mit einem leichten Seufzer fort: „[...] um singen zu lassen braucht man der Worte. Wer aber wäre im Stande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zu Grunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe. [...]“</p>

Zieht man ein Resümee aus den genannten Textquellen, so kommt man kaum umhin, bei der Gestaltung des Komponisten einen jener nicht seltenen Fälle zu diagnostizieren, bei denen Strauss und Hofmannsthal sich in einer entscheidenden Frage uneinig waren und einfach ihren Weg weiterverfolgten, ohne nach einer Klärung zu suchen. Durch die widerstreitenden Intentionen wäre der Komponist folglich ein Zwitterwesen aus Beethoven und Mozart.

Freilich gilt es zu bedenken, dass der Skatspieler Strauss noch einen letzten Trumpf in der Hand behielt: Indem er Hofmannsthals Libretto vertonte, konnte

³⁰ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XVI, S. 241.

³¹ Bettine von Arnim an den Fürsten Hermann von Pückler-Musiak, zitiert nach: A. Leitzmann (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Leipzig 1921, S. 139: „Aber wenige verstehen, welch ein Thron der Leidenschaft jeglicher einzelne Musiksatz ist – und wenige wissen, daß die Leidenschaft selbst dieser Thron der Musik ist.“

³² Richard Wagner, „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, Leipzig 1911, S. 90–114, das Zitat auf S. 111.

er kraft seiner Komposition die letzte Deutungshoheit über die strittige Frage beanspruchen (Vorspiel, Studierziffer 109–117). Man mag in dieser Stelle alles Mögliche hören – nur mit Sicherheit keinen Mozart (und natürlich auch keinen Beethoven). Die Verkörperung Mozarts in dieser Hosenrolle, die ohnehin nur in einem einzigen Brief anklang, war Strauss wohl nicht wichtig genug, als dass er hier seine Sicht durchsetzen wollte. Ebenso wenig ließ er sich von den subkutanen Beethoven-Anklängen des Textbuchs zu einem Beethoven-Porträt manipulieren. Vielmehr übersetzte er – scheinbar naiv – den enthusiasmierten Ton von Hofmannsthals Versen geradewegs in Musik, ohne das Idiom Mozarts oder Beethovens heraufzubeschwören. Dies war die überzeugendste Lösung, auch oder gerade weil der Konflikt zwischen Librettist und Komponist nicht gelöst wurde. Der Theaterpraktiker Strauss dürfte gehaut haben, dass eine historische Konkretisierung dem hymnischen Preislied die Schwingen gestutzt hätte. Und damit verläuft abermals eine Mozartsche Spur im Sande, hier allerdings *durch* die Musik und nicht ob ihrer Ermangelung.

III Verstörendes

Nachdem die Konstellation von textlichen und musikalischen Quellen bereits zweimal in eine Aporie geführt hat, visiert der letzte Abschnitt Mozart-Anklänge an, die sich einzig in der Musik manifestieren. Dies ist von vornherein vermintes Terrain, weil Strauss sich vehement von „der Philologen Reminiscenzenjagd“ distanziert hatte³³ und weil konkrete Zitate oder Stilzitate an Mozart in seinem Œuvre überaus rar sind.³⁴ Drei knapp umrissene Beispiele mögen das Bedeutungsspektrum und die Problematik des Aufscheinens Mozarts in Kompositionen von Strauss schlaglichtartig erfassen.

(1) Der seltene Fall eines ebenso eindeutigen wie offenkundigen Mozart-Bezugs findet sich in der *Schweigsamen Frau*, op. 80, TrV 265, deren Libretto Stefan Zweig auf der Grundlage einer Komödie Ben Jonsons verfasste. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn die Partitur dieser Oper ist in einem für Strauss außergewöhnlichen Maße mit musikalischen Zitaten durchsetzt.³⁵ Wenn Strauss sich

³³ Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg i. Br. 1969, S. 61.

³⁴ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 87f. Siehe auch Kunze, „Idealität der Melodie“, S. 12: „Es gibt keine Mozart-Variationen, keine Kompositionen „à la Mozart“ im „Rokokostil“ und (mit einer allerdings bedeutenden Ausnahme) keine Mozart-Bearbeitungen. Sogar die Anklänge, schon gar Zitate an Mozart sind im Werk überaus selten.“

³⁵ Vgl. jüngst Christian Wolff, „Anklänge und Zitate in der *Schweigsamen Frau*“, *Richard Strauss Jahrbuch* 2009, S. 85–100. Daneben: Norman del Mar, *Richard Strauss: A critical*

schon einmal so großzügig in der Musikgeschichte bediente, dass er sogar ältere Werke vom Fitzwilliam Virginal Book bis Legrenzi zitierte, konnte natürlich auch der Verweis auf den „göttlichen“ Mozart nicht fehlen.³⁶

Die Klage des Sir Morosus, der nach einer Explosion extrem empfindlich auf Lärm reagiert und folglich unter dem ihn umgebenden Radau leidet, unterlegt Strauss mit einem bunten Neben-, Über- und Durcheinander von musikalischen Zitaten, darunter auch eine Wendung von Mozart (Musikbeispiel 1). Gleich nachdem der Trompeter von Säckingen (evoziert durch die Worte „das [...] trompetet“) sich von seiner Liebsten verabschiedet hat,³⁷ erklingt zu den Worten „das klimpert und stümpert“ der Beginn von Papagenos Auftrittslied „Der Vogelfänger bin ich ja“ (*Die Zauberflöte*, KV 620, Akt 1, 2. Auftritt, Nr. 20). Dieses Zitat ist in mehrfacher Hinsicht verwirrend: Im Tumult von Orchester und Gesang und in der hohen Ereignisfrequenz des Zitatentraußes geht es unter und, als Folge davon, am Opernpublikum vorbei.³⁸ Ferner ist das Naturwesen Papageno, abgesehen von seiner Handelstätigkeit mit Singvögeln, eben nicht dem lärmigen Milieu der Großstadt zuzuordnen. Darüber hinaus repräsentiert Strauss Papageno ausgerechnet nicht durch die Panflöte, mit der dieser sein Lied begleitet, sondern durch Harfe und Celesta. Während die eher zarte Harfe für den lärmempfindlichen Mororus sicher das geringste Problem darstellt, vollführt die Celesta das von ihm besungene „Geklimper“. Tatsächlich tritt Papageno bei Mozart auch mit Celesta auf, aber erst, nachdem er das Zauberglockenspiel (in der Partitur sinnigerweise als „stahlnes Gelächter“ bezeichnet) von den drei Damen erhalten hat (1. Akt, 8. Auftritt, Nr. 5). Bezugspunkt der Instrumentation ist demnach der

commentary on his life and works, Bd. 3, London 1964, S. 9–37; Mann, *Richard Strauss: A critical study of his operas*, S. 282–295; Günther von Noé, „Das Zitat bei Richard Strauss“, *Neue Zeitschrift für Musik* 125/6 (1964), S. 234–238, hier S. 237; Erich Wolfgang Partsch, *Artificialität und Manipulation. Studien zu Genese und Konstitution der „Spieloper“ bei Richard Strauss unter besonderer Berücksichtigung der Schweigsamen Frau*, Dissertation, Universität Wien 1983, S. 202–243; Walter Werbeck, „... in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa? Anmerkungen zur *Schweigsamen Frau* von Stefan Zweig und Richard Strauss“, in: Julia Liebscher (Hrsg.), *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14.–17. November 2001* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 19), Berlin 2005, S. 71–83.

³⁶ Zu einem Motiv aus *Le nozze di Figaro* und seiner polyvalenten Funktion im Schaffensprozess siehe außerdem Bernd Edelmann, „Mit Haut und Haar komponiert? Die Arbeit am Textbuch der *Schweigsamen Frau* und Strauss' erste Musikideen“, *Richard Strauss Jahrbuch* 2009, S. 37–67, hier S. 50.

³⁷ Richard Strauss, *Die Schweigsame Frau*, op. 80, Akt 1, 2. Szene, 5 T. nach 31 bis 1 T. vor 32 (2. Trompete).

³⁸ Partsch, *Artificialität und Manipulation*, S. 222.

23. Auftritt des 2. Akts, wo die drei Strophen des Lieds „Ein Mädchen oder Weibchen“ (Nr. 20) mit entsprechendem Geklimper versehen werden.

Dass Strauss beide Papageno-Lieder im Sinne hatte, lässt sich auch an der Tonartendisposition festmachen: Die zitierte Melodie von „Der Vogelfänger bin ich ja“ steht ursprünglich in G-Dur, die zitierte Instrumentation von „Ein Mädchen oder Weibchen“ in F-Dur. Das kombinierte Zitat befindet sich in C-Dur, also genau in der Mitte zwischen Ober- und Unterquinte. Die Assoziation des zweiten Papageno-Lieds stiftet außerdem einen untergründigen Zusammenhang im vermeintlich ungeordneten Gewimmel von Zitaten, die wie zufällig von Reizworten des Librettos hervorgekitzelt scheinen.³⁹ Das amouröse Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ fügt sich nicht nur nahtlos an des Trompeters von Säckingen Weise „Behüt Dich Gott, es wär zu schön gewesen“, sondern inszeniert zudem zwei Formen des Serenadensingens, eine in Städten und auf Opernbühnen (Don Giovanni, der Barbier von Sevilla und Beckmesser lassen grüßen) nicht unbekannte Form nächtlicher Lärmbelästigung.

(2) Die doppelte Anspielung des Mozart-Zitats kann hier also, trotz ihrer Flüchtigkeit, vom Kenner goutiert werden und einen tieferen Sinn stiften. Schwieriger wird dies in anderen Fällen, wo Mozartsche Phrasen in Strauss' Werken aufscheinen. Beispielhaft dafür sei ein Zitat angeführt, das Friedrich Haider in Strauss' Vertonung von *Die Liebe* aus den *Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für hohe Singstimme und großes Orchester*, Op. 71, TrV 240 erkennen will.⁴⁰ Ihm zufolge lässt die Oboe von der Textpassage, die vom Lied eines einsamen Vogels zur gesanglosen Winterzeit spricht, Mozarts *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596 anklingen.⁴¹ Diese wäre eine zuhöchst ungewöhnliche Wendung, denn das schlichte Liedchen, wohl besser bekannt unter der Titelzeile: „Komm, lieber Mai, und mache“ wirkt wie ein Fremdkörper zum erhabenen Odenton Hölderlins (Textbeispiel 1, der betreffende Passus ist durch Fettdruck hervorgehoben) ebenso wie zum schwergängigen und gründelnden Idiom der Vertonung. Angesichts der enormen Fallhöhe wirkt Haiders Erklärung, es handele sich um einen Scherz, eindeutig zu banal.⁴² Bei näherer Hinsicht (Musikbeispiel 2a und 2b) stellt sich ohnehin die Fra-

³⁹ Man kan sich ausmalen, dass der Effekt jenem gleiche, den Papagenos Glockenspiel später auf die Mohren um Monastotas machte. Auf dessen Geklingel antworten sie gebannt mit: „Das klingt so herrlich.“

⁴⁰ Zur Textgrundlage und Strauss' Änderungen an der Vorlage siehe Reinhold Schlötterer (Hrsg.), *Die Texte der Lieder von Richard Strauss: Kritische Ausgabe* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 10), Pfaffenhofen 1988, S. 73f.

⁴¹ Friedrich Haider, Booklet zu *Richard Strauss: Die Orchesterlieder*, Nightingale Classics NC000072-2 (1999), S. 214.

⁴² Ebd.

32

I. Fl.

I. Hob.

C Clar.

2 A. Clar.

Baßcl. (A)

I. II.
3 Fag.

III.

II. Trpt. (C)

I. II.
3 Pos.

III.

Tuba

Glockensp.

Kl. Tr.

Pauken

Harfe

Morusus
schrummt, das rauft und be - sauft sich, das klim - pert und stüm - pert und setzt nie - mals

32

I. Viol.

Solo
II. Viol.
(die übrigen)

Br.

Celli

Contr.

Musikbeispiel 1:

Richard Strauss, Die schweigsame Frau, op. 80, Akt 1, 2. Szene, Studierziffer 32.

Reproduktion nach: Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke, Bd. 14, Wien 1996, S. 31.

ge, ob hier wirklich zurecht von einem Anklang gesprochen werden kann. Außer der Tonart F-Dur und der erst steigenden, dann fallenden Akkordbrechung haben beide Stellen herzlich wenig gemein. Takt, Rhythmus und Phrasierung sind deutlich verschieden. Dass das vermeintliche Zitat zudem in eine längere Oboen-Phrase eingebunden ist, macht seine Isolierung noch problematischer.

Musikbeispiel 2a:

Richard Strauss, Die Liebe, op. 71, Nr. 3. aus: Drei Hymnen von Friedrich Hölderin für hohe Singstimme und großes Orchester, op. 71, Tr 240, Nr. 3, Studierziffer 3.

Reproduktion nach: Richard Strauss, Lieder. Gesamtausgabe, Bd. 4, hrsg. von Franz Trenner, London 1964, S. 524.

Musikbeispiel 2b:

Wolfgang Amadeus Mozart, Sehnsucht nach dem Frühlinge (Christian Adolf Overbeck) KV 596, T. 1-6.

Reproduktion nach: NMA, III/8, S. 58.

Textbeispiel 1: Friedrich Hölderlin, Die Liebe (zitiert nach: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, 4, hrsg. von Norbert von Hellingrath, München und Leipzig 1916, S. 20f. Gedichte, Stuttgart u.a. 1826, S. 73).

	Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr die Euern all, O ihr Dankbaren, sie, euere Dichter schmäht, Gott vergeb es, doch ehret Nur die Seele der Liebenden.
5	Denn o saget, wo lebt menschliches Leben sonst, Da die knechtische jetzt alles, die Sorge, zwingt? Darum wandelt der Gott auch Sorglos über dem Haupt uns längst.
10	Doch, wie immer das Jahr kalt und gesanglos ist Zur beschiedenen Zeit, aber aus weissem Feld Grüne Halme doch sprossen, Oft ein einsamer Vogel singt,
15	Wenn sich mälig der Wald dehnet, der Strom sich regt, Schon die mildere Luft leise von Mittag weht Zur erlesenen Stunde, So ein Zeichen der schönern Zeit,
20	Die wir glauben, erwächst einziggenüsam noch, Einzig edel und fromm über dem ehernen, Wilden Boden die Liebe, Gottes Tochter, von ihm allein.
25	Sei geseegnet, o sei, himmlische Pflanze, mir Mit Gesang gepflegt, wenn des ätherischen Nektars Kräfte dich nähren, Und der schöpf'rische Strahl dich weiht.
	Wachs und werde zum Wald! eine beseeltere, Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden Sei die Sprache des Landes, Ihre Seele der Laut des Volks!

Abweichungen bei Strauss, op. 71, Nr. 3

(nach Reinhold Schlötterer, *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe* [Pfaffenhofen 1988], S. 74)

- 14 von] vom
15 so] so,; der schönern] schönerer
16 einziggenüsam] einzig genüsam
23 dich nähren] sich regen
24 reift] weiht

Konfrontiert mit Partitur und Höreindruck fällt es schwer, Haiders Identifizierung einer Mozart-Anspielung zu folgen – nicht zuletzt, weil diese so gar nicht zum ernsten Charakter der Ode passt. Doch verwerfen wir diese Ansicht nicht allzu voreilig. Vielleicht besaß der Dirigent Haider ein feinsinnigeres Sensorium,

als der auf Verifizierbarkeit bedachte Wissenschaftler wahrhaben will. Die Textphrase vom einsamen Vogel könnte nämlich durchaus in Strauss eine Erinnerung an Mozarts Frühlingslied geweckt haben. Doch – und hier liegt der wesentliche Unterschied – dies war möglicherweise nur die Initialzündung des Schaffensprozesses, dessen Spuren Strauss anschließend soweit verwischte, dass die melodische Reminiszenz vollkommen in der eigenen Komposition aufging.

(3) Zwischen den Extrempolen von explizitem Zitat einerseits und Nicht-Zitat bzw. getilgtem Zitat andererseits steht das abschließend vorzustellende Beispiel. Norman del Mar – ebenfalls ein Dirigent – machte erstmals darauf aufmerksam, dass Strauss sich beim „Tanz der kleinen Pralinées“ aus dem Ballett *Schlagobers* bei Mozart bedient hatte.⁴³ Schon visuell ist die Gegenüberstellung zwischen dem Tanz aus *Schlagobers* und dem Menuett aus Mozarts g-moll-Symphonie schlagend (Musikbeispiel 3). Das Solo-Horn folgt (in transponierter Notierung und unter Weglassung der Generalvorzeichnung) nahezu exakt den Noten aus Mozarts Vorbild. Die für das klassische Menuett typischen metrischen Dehnungen und Stauchungen, die Mozart hier mustergültig vorführt, übersetzen sich leicht in die Taktwechsel des Zwiefachen, von Strauss in der Partitur als erster von ersten von „alten Oberpfälzer Bauerntänzen“ apostrophiert.

Norman del Mar geht allerdings einen Schritt zu weit, wenn er vermutet, sowohl Strauss als auch Mozart hätten sich von einem Volkstanz inspirieren lassen.⁴⁴ In der Tat treibt Strauss hier ein Vexierspiel, das Zitat mit Parodie auf mehreren Ebenen vermischt. Das gesellschaftlich hochstehende Menuett wird mit minimalen Änderungen zum rustikalen Oberpfälzer Bauerntanz umdeklariert,⁴⁵ was wiederum durch die tanzenden Mohrenkinder in *blackface* in die Welt des städtischen Variété-Theaters hinüberführt.⁴⁶ Aber damit nicht genug: Strauss schlägt hintersinnigerweise den Bogen von der urbanen Massenunterhaltung zurück zu den künstlerisch hochstehenden *Ballets russes*. Ausgerechnet das Thema des Bau-

⁴³ Norman del Mar, *Richard Strauss: a critical commentary on his life and works*, Bd. 2, London 1969, S. 229. Diese Deutung wurde bestätigt von Wayne Heisler, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, Rochester (NY) 2009, S. 168.

⁴⁴ Del Mar, *Richard Strauss: a critical commentary*, S. 229: „Strauss describes it as an old Peasant’s Dance from the Oberpfalz region, but it bears a quite remarkable resemblance (albeit in the major key) to the Minuet from Mozart’s G minor Symphony (Ex. 9a), a fact which gives rise to interesting speculations over the origins of Mozart’s melodic vernacular.“

⁴⁵ Dieses Verfahren erinnert an das Finale des ersten Akts von Mozarts *Don Giovanni*.

⁴⁶ Zur Sprengung eindeutiger Festlegungen siehe insbesondere (bei andere Akzentgebung) Heisler, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, S. 168f.

erntanzes findet sich bereits in den Skizzen für sein Ballet *Josefs Legende*, Op. 63, TrV 231, die zehn Jahre zuvor in Paris aufgeführt worden war.⁴⁷

Tanz der kleinen Pralines (Negerkinder).

Sehr schnell.  (alte Oberpfälzer Bauerntänze.) Metr. \downarrow 144

1. Horn (F) *mf*

Musikbeispiel 3a:

Richard Strauss, Schlagobers, op. 70, TrV 243.

Tanz der kleinen Pralines (Negerkinder), T. 1-14.

Reproduktion nach: Richard Strauss Edition. Sämtliche Bühnenwerke, Bd. 10, Wien 1996, S. 186.

MENUETTO
Allegretto

Musikbeispiel 3b:

Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie g-moll, KV 550, 3. Satz Menuetto: Allegretto, T. 1-6.

Reproduktion nach: NMA, IV/11/9, S. 99.

⁴⁷ Skizzenbuch 6, Nr. 45, siehe Franz Trenner (Hrsg.), *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 1), Tutzing 1977, S. 12-14.

Möglicherweise handelte es sich dort just um jenes Mozartsche Thema, das Hofmannsthal Strauss um jeden Preis austreiben wollte:⁴⁸

„Die Konzeption der ‚*Ariadne*‘ legte Ihnen auf, auch Ihre Musik *teilweise* zu kostümieren, als Zitat zu behandeln, und Sie haben dies mit wundervollem Takt gelöst. Aber hier [NB: *Josefslegende*] ist nichts dergleichen gemeint. [...] Zugegeben: Sie tragen in sich, organisch, manches, das ans XVIII., an Mozart anklingt. Aber Sie tragen, als ein reicher, großer Musiker, eben *vieles* in sich. Es kommt darauf an, was man aufweckt und was man schlafen läßt. Darüber entscheidet von Aufgabe zu Aufgabe das Stilgefühl, als dessen Hüter und Wächter ich mich fühlen muß und mich Ihnen gegenüber verantwortlich fühle. Im ‚*Rosenkavalier*‘, noch mehr in der ‚*Ariadne*‘ war es recht und fruchtbar, das XVIII. Jahrhundert in Ihnen *heraufzurufen*. – Hier wäre es grundfalsch, so falsch wie in der ‚*Salome*‘.

Strauss befolgte Hofmannsthals Monitum unverzüglich und ohne Murren:⁴⁹

„Weit entfernt, denselben [Brief] übel zu nehmen, danke Ihnen sehr für die wichtige Anregung, die ich mir bestens ad notam nehme. Das Mozartthema, das übrigens aus einer früheren Zeit stammt, ist bereits gestrichen und ich suche schon nach besserem, stilvollerem.“

Allerdings ließ er es sich nicht nehmen, den Kritikpunkt selbst als gegenstandslos zu deklarieren. Was Hofmannsthal für ein „Mozartthema“ hielt, sei tatsächlich viel älter – vielleicht sogar eben jener volkstümliche Bauerntanz, als den er das Mozart-Menuett später in *Schlagobers* ausgeben sollte.

Hofmannsthal mag Strauss in noch so vielen Punkten falsch eingeschätzt haben. Mit seiner Bemerkung: „Sie tragen in sich, organisch, manches, das [...] an Mozart anklingt“ traf er den Nagel auf den Kopf. Die hier beschriebenen Zitate geben in der Tat Anlass zur Vermutung, dass Mozartsches dem Komponisten Strauss gewissermaßen naturgegeben war. Vielleicht führt die Suche nach Spuren Mozarts eben deshalb immer wieder in die Aporie: Wenn die Anklänge organisch und unterbewusst aus dem Komponisten hervorströmten, dann entzögen sie sich prinzipiell unserem Zugriff. Aber selbst wenn Strauss bewusst auf Mozart rekurriert hätte, tappten wir immer noch im Dunkel. Denn der in dieser Hinsicht

⁴⁸ Brief Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss (Darmstadt 13.12.1912), in: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel: Gesamtausgabe*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1970, 4. Aufl., S. 205–208, hier S. 206f.

⁴⁹ Brief Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal (Berlin, ca. 18.12.1912), in: ebd., S. 208.

ungemein schweigsame Komponist gab die Geheimnisse seiner Kunst allemal in Rätseln oder, nicht minder verrätselt, in Tönen preis.⁵⁰

Abstract

Throughout his creative life, Richard Strauss remained indebted to the music of Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart's presence articulated itself in manifold ways through traces lost, hidden and unsettling. The first category is represented through Strauss's cadenza for Mozart's Piano concerto in c minor, K.491, performed at his debut in Meiningen. A hidden portrayal of Mozart is revealed in the character of the Composer in *Ariadne auf Naxos*, which the librettist Hofmannsthal had modelled after Beethoven. The final section turns to the surprising and unsettling appearance of Mozart's music in Strauss's scores, focussing on quotations and allusions in *Die schweigsame Frau*, the orchestral song *Die Liebe* (from the *Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für hohe Singstimme*) and the ballet *Schlagobers*.

⁵⁰ Mit derartigen Worten beschied Strauss auch Franz Wüllner, der den Komponisten vor der Uraufführung von *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28, TrV171, um Hinweise zum Programm der Tondichtungen bat: „analyse mir unmöglich. aller witz in toenen ausgegeben“. Telegramm von Richard Strauss and Franz Wüllner (München, 23.10.1895), abgedruckt in Strauss, „*Lieber Collega!*“, S. 312.