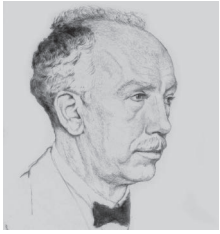
Wintersemester 2023/24
Vortragsreihe Musikwissenschaft

Prof. Dr. Theodor Schmitt

Richard Strauss –
Tondichter und Klangpoet



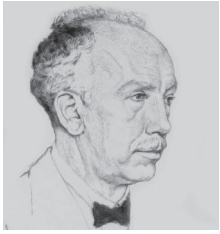
HM Hochschule München University of Applied Sciences

Fakultät Studium Generale
und Interdisziplinäre Studien

Richard Strauss (1864 - 1949)

Lebensstationen

I.	**Jugendzeit in München**	**1864 - 1885**	
II.	**Der junge Kapellmeister**	**1885 - 1889**	
	Meiningen	1885	
	München I	1886	
III.	**Durchbruch als Komponist mit ersten Meisterwerken**	**1889 - 1898**	**Sinfonische Dichtungen**
	Weimar	1889	
	München II	1894	
IV.	**Führender Komponist des Kaiserreichs**	**1898 - 1919**	**Opern**
	Berlin	1898	
V.	**Die wechselvolle Spätzeit**	**1919 - 1949**	
	Wien/Salzburg	1919	
	Garmisch (freischaffend)	1927	



Vortrag 1

Biographie:
I. Jugendzeit in München (1864-1885)

Richard Strauss wurde am 11. Juni 1864 in München geboren. Sein Vater, Franz Strauss, war Solohornist im Orchester der Münchner Hofoper, seine Mutter entstammt der Münchner Brauereifamilie Pschorr. Strauss besuchte das humanistische König Ludwigs-Gymnasium, wo er sich neben der Musik vor allem für Literatur, Geschichte und die Kultur der Antike interessierte. Allein sechs Opern mit antik-mythologischem Sujet belegen seine lebenslange Verbundenheit mit der klassischen Antike. Seine musikalische Ausbildung erhielt Strauss ab dem Kindesalter durch den Vater und durch dessen Orchesterkollegen. Nach dem Abitur vervollständigte er seine Musikausbildung als Autodidakt. Seine ersten Kompositionen waren Klavierwerke, Kammermusik und eine frühe Sinfonie in d-moll.

Den entscheidenden Impuls für seine Entscheidung, Komponist zu werden, gab **Hans von Bülow**, der große Wagner-Dirigent, der in den späten 1860er Jahren das Münchner Hofopernorchester leitete. Bülow überzeugte Strauss auch, die Kapellmeister-Laufbahn einzuschlagen. Über 40 Jahre übte Strauss neben dem Komponieren das Amt eines Opernkapellmeisters aus. Seine wichtigsten Stationen waren: 1885 Meiningen, 1886 München I, 1889 Weimar, 1894 München II, 1898 Berlin, 1919 Wien/Salzburg. Seine kompositorische Hochphase fiel in die Jahre der Jahrhundertwende (1890-1920). (Näheres siehe Übersichtstafel).

Ab 1927 lebte Strauss freischaffend bis zu seinem Tod in seinem Haus in Garmisch.

II. Der junge Kapellmeister: Meiningen und München I (1885-1889)

Seine Kapellmeister-Laufbahn begann Strauss in **Meiningen**. Ende der 1860er Jahre hatte sich **Bülow** von Wagner getrennt, weil dieser ein Verhältnis mit seiner Frau Cosima hatte, das schließlich zur Scheidung führte. Cosima heiratete bald darauf Wagner. Tief enttäuscht gründete Bülow im thüringischen Meiningen ein eigenes Orchester, das bald Weltruhm erlangte. 1884 trifft Bülow Strauss, und bald wird er dessen musikalischer Ziehvater. Er lehrt ihn das Dirigieren und vertraut ihm 1885 schließlich die Leitung seines Orchesters an, um selbst ein Kapellmeister-Angebot aus St. Petersburg anzunehmen. In Meiningen lernt Strauss **Alexander Ritter** kennen, den ersten Konzertmeister des Orchesters, mit dem ihn bald eine tiefe Freundschaft verbindet. Ritter ist überzeugter Wagnerianer und führt Strauss in die Gedankenwelt von Wagner und Schopenhauer ein. Es ist die entscheidende Wende in Strauss' kompositorischer Laufbahn: Strauss wird durch Ritter zum bedingungslosen Wagnerianer und zum Anhänger der Liszt'schen Programmmusik. Trotz großer Erfolge verlässt Strauss Meiningen bereits nach einem Jahr und kehrt nach München zurück, wo er an der Hofoper das Amt des 3. Kapellmeisters übernimmt.

Sein neues Amt in **München** gefällt Strauss jedoch überhaupt nicht, denn als 3. Kapellmeister bekommt er nur unbedeutende Werke zum Dirigieren. Eine ausgedehnte Bildungsreise nach Italien inspiriert ihn zu neuen Ideen. Tief beeindruckt von der Landschaft und den Monumenten der Antike komponiert er nach seiner Rückkehr seine erste Sinfonische Dichtung: „Aus Italien" op. 16. Das Werk wird zwar kein großer Erfolg, aber Strauss spürt, dass ihn die Programmmusik nun nicht mehr loslässt. Er tritt endgültig in die Fußstapfen von Franz Liszt. Nach dem düsteren „Macbeth" komponiert Strauss als dritte Tondichtung „Don Juan" op. 20, und mit diesem Werk gelingt ihm schließlich der internationale Durchbruch. „Don Juan" entsteht 1889 in Weimar, der dritten Wirkungsstätte von Strauss. Bevor er München verlässt, lernt Strauss noch eine junge Sängerin kennen: Pauline de Ahna, die seine Schülerin – und bald seine Ehefrau wird.

Die sinfonische Programmmusik

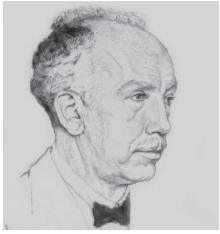
Die beiden wichtigsten Kompositionsgattungen von Strauss sind die **Sinfonische Dichtung** und die **Oper** – die Hauptgattungen seiner beiden großen Vorbilder Franz Liszt und Richard Wagner. Die Sinfonische Dichtung ist eine Form der Orchestermusik, die zur Gattung der „Programmmusik“ gehört. Der Begriff „Programmmusik“ bezeichnet eine Musik, die nach einem „Programm“ verläuft, d.h. die einen außermusikalischen programm-artigen Inhalt hat, die eine „Geschichte“ erzählt – ohne Worte, rein instrumental.

Thema bzw. „Programm“ **einer Programmmusik** kann sein:

1. ein Roman- oder Dramenstoff aus der Literatur (z.B. „Don Juan“)
2. ein Ereignis der Geschichte (z.B. Liszt: „Die Hunnenschlacht“)
3. eine Begebenheit oder Erscheinung der Natur (z.B. Strauss: „Eine Alpensymphonie“)
4. eine vom Komponisten frei erfundene Geschichte (z.B. Strauss: „Tod und Verklärung“)

Das kompositorische Hauptelement der Programm-Musik ist die Tonmalerei. Bereits in der Renaissance war Tonmalerei Gegenstand von Kompositionen, ebenso im Barock und noch bei Joseph Haydn in der Wiener Klassik. In der Epoche der Hochromantik, kurz nach Beethovens Tod (1830), haben dann die Komponisten Hector Berlioz (1803-69) und Franz Liszt (1811-86), inspiriert durch Beethovens 6. Sinfonie („Pastorale“), die Orchestergattung der Programmsinfonie bzw. der Sinfonischen Dichtung geschaffen. Dabei orientierten sie sich formal zunächst an der traditionellen klassischen Sinfonieform, bis Liszt und Strauss später auch neue Formen entwickelten.

Die **klassische Sinfonie** war um 1800 eine gehobene höfische Unterhaltungsmusik. Beethoven brachte in ihr zwar durch gegensätzliche musikalische Charaktere und widerstreitende Strukturen eine subjektive Idee zum Ausdruck – die Idee eines Aufbegehrens; im Gegensatz zur späteren Programmsinfonie stellt die klassische Sinfonie aber nichts Außermusikalisches dar. Sie bildet keinen gegenständlichen Inhalt ab. Die **Form** der klassischen Sinfonie, wie sie sich etwa in Beethovens 1. Sinfonie zeigt, weist in der Regel 4 Sätze auf, von denen dem ersten, dem schnellen Kopfsatz, die größte Bedeutung zukommt. Das Formmodell dieses Satzes ist die Sonatenhauptsatzform (SHF), die auf den Teilen Exposition, Durchführung, Reprise und Coda beruht, in denen 2 bzw. 3 charaktermäßig gegensätzliche Themen („männlich“/„weiblich“) motivisch und in strenger Tonartendisposition verarbeitet werden. (Näheres siehe Tafel zur klassischen Sinfonie).



Vortrag 2

Biographie: III. Durchbruch als Komponist mit ersten Meisterwerken (1889-1898)

Von der Hofoper seiner Heimatstadt München, der zweiten Station seiner Kapellmeister-Laufbahn, war Strauss ziemlich enttäuscht, da man ihn dort als 3. Kapellmeister keine bedeutenden Werke dirigieren ließ. So wandte er sich 1889 auf Empfehlung von Hans von Bülow nach **Weimar (1889-1894)**. An Goethes herzoglichem Theater wurde er 2. Kapellmeister. Das Theater war allerdings recht klein, so dass sein Wunschtraum, dort Werke von Wagner aufzuführen, nur bedingt realisierbar war. Kompositorisch aber macht Strauss gewaltige Fortschritte, vor allem mit den beiden sinfonischen Dichtungen „Don Juan“ op. 20 und „Tod und Verklärung“ op. 24. Strauss wird nun als Komponist international bekannt. Seine erste Oper, „Guntram“, entsteht, die allerdings kein Erfolg wird. Allzu deutlich ist noch Wagners Vorbild zu erkennen, im Sujet wie in der Kompositionsweise. Gegen Ende der Weimarer Zeit erleidet Strauss eine schwere Lungenentzündung, die er aber mit einer ausgedehnten Reise in den Süden – nach Griechenland und schließlich Ägypten – ausheilen kann. Der Aufenthalt in Athen wird entscheidend für seine spätere Hinwendung zu antiken Opernstoffen. Da sich seine Hoffnung, bald die Gesamtleitung der Oper in Weimar zu übernehmen, zerschlägt, kehrt er 1894 wieder zurück an die Hofoper von **München (1894-1898)**, diesmal als 2. Kapellmeister. Doch hier wird er erneut enttäuscht. Denn überzeugt, dass man ihn bald zum Chefdirigenten ernennen würde, muss er erleben, dass man statt ihm Felix Weingartner aus Berlin zum Nachfolger des scheidenden Musikchefs Hermann Levi bestimmt. Strauss kann aber immerhin dessen Stelle in Berlin übernehmen, und in Berlin wird er sich bald für lange Zeit glücklich fühlen. In München aber entstehen noch drei weitere bedeutende sinfonische Dichtungen: „Till Eulenspiegel“ op. 28, „Also sprach Zarathustra“ op. 30 und „Don Quixote“ op. 35. Im Jahre 1894, Strauss ist nun 30 Jahre alt, stirbt sein großes Idol Hans von Bülow. Im Herbst 1894 heiratet Strauss seine Schülerin, die Sängerin **Pauline de Ahna**, Tochter eines Generals. Mit ihrem sprunghaften, eigensinnigen Wesen wird sie Strauss zwar des öfteren düpieren, sie wird ihm aber bis an sein Lebensende treu zur Seite stehen. Und ihre Gesangskunst ist der Auslöser für viele Liedwerke, die Strauss nun komponiert und die er mit ihr zur Aufführung bringt. Auch sein Liedschaffen wird so nun bedeutend.

Don Juan op. 20

Der Frauenverführer Don Juan, die Figur eines spanischen Dramas des 17. Jahrhunderts, die durch Mozarts Oper „Don Giovanni“ weltberühmt wurde, hat noch im 19. Jahrhundert die Gemüter bewegt. Nikolaus Lenau schuf ein gleichnamiges dramatisches Gedicht in deutscher Sprache, das Strauss zur Komposition seiner ersten berühmten Sinfonischen Dichtung inspirierte (1889). Die einsätzige Komposition zeigt in ihrer Form noch den Einfluss der klassischen Sonatenform, wesentliche Teile des Werks lassen sich aber damit nicht erklären. So gibt es zwar mehrere wiederkehrende Haupt- und Seitenthemen, die auch noch die traditionelle Charakterzuteilung („männlich“/„weiblich“) erkennen lassen, aber die Abfolge dieser Themen ist nicht mehr an die alte Form gebunden, sondern hängt vom Verlauf der programmatischen Geschichte ab, die die Musik erzählt.

So folgt etwa nach dem draufgängerischen Hauptthema Don Juans die Darstellung seiner ersten Liebesepisode, jedoch nicht mit dem Einsatz des ersten Seitenthemas, sondern zunächst mit freien tonmalerischen Figuren, die das „Anbandeln“ des Schürzenjägers illustrieren. Und das berühmte Hornthema, das Don Juans „Siegergefühl“ nach dem ersten erfolgreichen Abenteuer zum Ausdruck bringt, erscheint nicht etwa noch in der Exposition, sondern infolge der programmatischen Erzählidee erst am Ende der Durchführung. Für Strauss ist nicht die formale Anlage entscheidend, sondern vor allem die klangliche Ausgestaltung der zahlreichen tonmalerischen Partien – etwa bei der lockenden Verführung der Geliebten durch die Solovioline, oder beim Thema der Liebeserfüllung durch die Oboe (Sinnbild der Geliebten), deren Motiv von der expressiven Cello-Kantilene Don Juans kontrapunktisch geradezu „umschlungen“ wird.

Tod und Verklärung op. 24

Die sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung“ entstand kurz nach „Don Juan“ (1889). Das Programm des Werks hat Strauss selbst entworfen: ein Sujet, das stark an Richard Wagner erinnert (Erlösungsgedanke), wie überhaupt das Werk auch in seiner pathetischen Kompositionshaltung Wagner sehr nahe steht. Sein Programm handelt vom Tod eines Idealisten, dem die Vollendung seiner Ideale auf Erden nicht gegönnt war, und dem posthum die Verklärung seines Wirkens zuteil wird. Die Musik schildert zunächst in realistischer Tonmalerei das Ringen des Menschen mit dem Tod, dem später, in einem schmerzfreien Moment, noch einmal sein vergangenes Leben vor Augen tritt: seine Kindheit, seine Jugend und sein Wirken als gereifter Mann. Unmittelbar mit Eintritt des Tods beginnt dann die Verklärung, die, hervorwachsend aus dem Dunkel des Todes, sich bald zu einem hymnischen Choral in leuchtendem Wagnerschen Pathos steigert (nicht unähnlich dem Gralsthema aus der Oper „Parsifal“). In diesem Werk sind die Formteile der traditionellen Sonaten- bzw. Sinfonieform als „Stationspfeiler“ noch deutlicher erkennbar als im „Don Juan“.

Tod und Verklärung – Programm von Strauss
Formteil-Zuordnung nicht von Strauss

Langsame Einleitung Largo

1* Der Kranke **liegt im Schlummer** zu Bette, schwer und **unregelmäßig atmend**.
2* Freundliche Träume zaubern ein **Lächeln** auf das Anlitz des schwer Leidenden.
3* Der Schlaf wird leichter (= unruhiger)

Exposition (Hauptthema) Allegro molto agitato

4* Dann **erwacht** er.
5* Gräßliche **Schmerzen** beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber **schüttelt** seine Glieder.

Seitenthemen Meno mosso

6* Als der Anfall zu Ende geht und die Schmerzen nachlassen, **gedenkt** er seines **vergangenen Lebens**:
* Seine **Kindheit** zieht an ihm vorüber.
* Seine **Jünglingszeit** mit seinem **Streben** und seinen **Leidenschaften**

Durchführung Molto appasionato

7* Und dann, während schon **wieder Schmerzen** sich einstellen, erscheint ihm die Leuchte seines Lebenspfades: die „Idee“, das Ideal, das er (**als Mann**) zu verwirklichen versuchte, aber nicht vollenden konnte, weil es von Menschenhand nicht zu vollenden war.

Reprise Allegro molto agitato

8* Die **Todesstunde** naht: die Seele verläßt den Körper...

Coda Moderato

... um im ewigen Weltenraum das in herrlichster Gestalt vollendet zu finden, was hienieden nicht erfüllt werden konnte.“
(**Verklärung**)

Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28

nach alter Schelmenweise in Rondeauform für großes Orchester gesetzt

Im Gegensatz zu den vorangehenden sinfonischen Dichtungen, die thematisch alle ernster Natur waren, spielt im „Till“ die Ironie eine entscheidende Rolle. Strauss wollte mit diesem Werk u.a. seinen allzu konservativen, fortschrittsfeindlichen bayerischen Zeitgenossen einen Spiegel vorhalten. Der historische Eulenspiegel war ein Spaßmacher aus dem 14. Jahrhundert, der als Vagabund durch die norddeutschen Lande zog, um seine Mitbürger mit respektlosen Streichen zu ärgern, bzw. sie durch Nachahmung ihres Verhaltens zum Lachen zu bringen. Auch für dieses Werk gab Strauss später ein „Programm“ heraus, das über Inhalt und Abfolge der musikalischen Szenen Aufschluss gibt. Bei der Formgebung dieses Werks orientierte sich Strauss an der alten Musizierform des Rondos, worauf schon der Untertitel des Werks verweist, der mit seiner altertümlichen Schreibweise (rondeau) auch auf den ironisch historisierenden Grundcharakter des Werks hindeutet. Thematisch beruht die Komposition auf 2 kontrastierenden Hauptthemen für die Figur des Till sowie auf motivisch freien Melodieteilen für die Episoden, die im rondoartigen Wechsel aufeinanderfolgen. Die kompositorische Genialität des Werks aber liegt – neben den köstlichen ironischen Tonmalereien – vor allem in der motivischen Variationskunst, mit der Strauss aus den beiden Hauptthemen die unterschiedlichsten Charaktere entwickelt.

Till Eulenspiegel – Programmhinweise von Strauss

Prolog (Langsame Einleitung)

1 Es war einmal ein Schalknarr… *Takt 1*

Hauptteil

2 … namens Till Eulenspiegel *Takt 7*
3 Das war ein arger Kobold *Takt 46*

4 Auf zu neuen Streichen *Takt 51*
5 Wartet nur, ihr Duckmäuser *Takt 113*

6 Hopp! Zu Pferde mitten durch die Marktweiber *Takt133*
7 Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus *Takt 151*
8 In einem Mauseloch versteckt *Takt 155*

9 Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral *Takt 179*
10 Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor *Takt191*
11 Fasst ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende *Takt 196*

12 Till als Kavalier, zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen tauschend *Takt 202*
13 Er wirbt um sie *Takt 229*
14 Ein feiner Korb ist auch ein Korb *Takt 245*
15 Schwört Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit *Takt 253*

16 Philistermotiv *Takt 293*
17 Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt hat, überläßt er die Verblüfften ihrem Schicksal *Takt 293*
18 Grimasse von weitem *Takt 370*
19 Tills Gassenhauer *Takt 375*

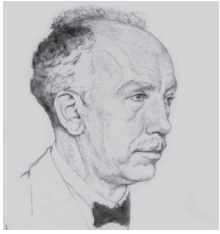
Von Strauss nicht betitelte Szenen:

20 Kurze Reflexion über sein Treiben *Takt 386*
21 Auf einem ländlichen Fest *Takt 410*
22 Auf dem Zenit seines Lebens *Takt 429*
23 Triumphzug *Takt 482*
24 Zweiter Triumphzug *Takt 564*

25 Das Gericht *Takt 571*
26 Er pfeift noch gleichgültig vor sich hin *Takt 579*
27 Hinauf auf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung – und Tills Sterbliches hat geendet *Takt 612*

Epilog (Coda)

28 Es war einmal ein Schalknarr *Takt 729*



Vortrag 3

Biographie IV: Führender deutscher Komponist der Kaiserzeit (1898-1919 – Berlin)

Um die Jahrhundertwende bricht in der Kunst ein neues Zeitalter an: Impressionismus und Jugendstil werden von einem radikalen Expressionismus abgelöst. Schönberg und Strawinsky beginnen ihren kompositorischen Weg und beherrschen mit provokativen Skandalkonzerten die Schlagzeilen. Auch Strauss entwickelt sich um 1900 zum Avantgardisten, zum „Bürgerschreck“, vor allem mit seinen Opern „Salome“ und „Elektra“. 1998 wechselt Strauss von München als neuer Preußischer Hofkapellmeister an die Berliner Hofoper. Die Musikverhältnisse in Berlin sagen ihm außerordentlich zu, er fühlt sich dort mit seiner Frau und dem kleinen Sohn sehr wohl, und er wird als Dirigent hochgeschätzt. Seine bedeutendste Zeit als Komponist und Dirigent bricht nun an, er wird zum führenden deutschen Komponisten der Kaiserzeit. Es entstehen in einem wahren Schaffensrausch seine drei berühmten Opern „Salome“, „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“. Danach dann „Ariadne auf Naxos“ und „Die Frau ohne Schatten“.

Zuvor komponierte Strauss noch zwei weitere sinfonische Dichtungen („Don Quixote“ op. 35 und „Ein Heldenleben“ op. 40) sowie seine zweite Oper „Feuersnot“, eine musikalische Satire über seine bayerische Heimatstadt. Wie sein Erstling „Guntram“ konnte sich aber auch diese Oper nicht durchsetzen. Die sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben“ ist sein komplexestes und tonal radikalstes sinfonisches Werk. Es ist autobiografisch geprägt und reflektiert sein bisheriges Leben: das Leben eines Künstlers, der sich mit den Widrigkeiten seiner Umwelt auseinandersetzen muss. Straussens Musik wird nun sehr modern, mit kakophonen Klängen an der Grenze zur Atonalität. 1898 ruft Strauss mit Freunden eine Komponistenvereinigung ins Leben: die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“, die einige Jahre später die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ gründen wird, das Vorläuferinstitut der heutigen GEMA, die die Aufführungsrechte der Komponisten regelt. Das große Ansehen, das Strauss nun in der Öffentlichkeit genießt, zeigt sich 1903 in der Verleihung der Ehrendoktorwürde an ihn durch die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg. 1904 unternimmt Strauss mit seinem Berliner Orchester eine große Nordamerikareise. Dabei führt er u.a. sein neuestes Instrumentalwerk auf: die „Sinfonia domestica“ op. 53, quasi eine private sinfonische Familienerzählung, die mit zahlreichen Neuerungen im Bereich der Instrumentierung aufwartet. Strauss überarbeitete zu dieser Zeit die berühmte Instrumentationslehre seines Vorbilds Hector Berlioz, die er 1905 neu herausgibt. In diesem Jahr, wenige Monate vor der Premiere von „Salome“, stirbt Straussens Vater.

Salome - Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung op.54

In seinem 1905 vollendeten Musikdrama „Salome“ präsentiert Strauss eine neuartige exotisch-erotische Klangwelt , die die Sinnlichkeit einer perversen Liebe in der orientalischen Spätantike reflektiert. Das für die damalige Zeit skandalöse **Sujet** der Oper beruht auf Evangelienberichten zum gewaltsamen Tod Johannes des Täufers, aus denen der britische Schriftsteller Oscar Wilde 1893 das Schauspieldrama „Salome“ geschaffen hatte, dessen Übersetzung Strauss als direkte Textgrundlage für sein Musikdrama verwendete („Literaturoper“). Die Handlung spielt in der damaligen römischen Provinz Judäa zur Zeit von Christi Geburt. Salome, die jugendlich-laszive Stieftochter des dekadenten Statthalters Herodes verliebt sich in den gefangen gehaltenen Propheten und will ihn küssen. Da sich der Prophet diesem Ansinnen strikt verweigert, wird er auf Salomes Wunsch hin enthauptet. Herodes hatte seiner Stieftochter unter Eid zugesagt, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, wenn sie sich an seinem Geburtstagsfest zur Aufführung eines erotischen Tanzes („Tanz der sieben Schleier“) bereit erkläre. Salome tanzt den Tanz und fordert als Belohnung die Enthauptung des Propheten. Den abgeschlagenen Kopf lässt sie sich in einer Silberschale bringen, um ihn, in einer kruden Gefühlsmischung aus Nekrophilie, Erotik und jugendlichem Trotz, vor den Augen der Geburtstagsgesellschaft zu küssen – zum Entsetzen ihres abergläubigen Stiefvaters, der Salome daraufhin töten lässt.

Die **Musik** von Strauss illustriert mit schillernden Klängen und raffinierten Instrumentationseffekten sowohl das prachtvoll Dekadente des orientalischen Ambiente als auch die verderbte Sinnlichkeit am Hof des Tetrarchen. Strauss stößt dabei mit seiner Melodik und Harmonik bis an die Grenzen der Tonalität vor, die er jedoch nur punktuell zum Zweck der Ausdruckssteigerung mit bitonalen Klängen überschreitet. Daneben stehen wundervolle lyrische Gesänge in traditioneller tonaler Harmonik: etwa wenn Salome ihre Liebessehnsucht aussingt oder wenn der Prophet in menschlichen Tönen Gottes Güte preist.

Die **Form** der Oper ist einaktig und gemäß Richard Wagners späten Musikdramen „durchkomponiert". Es gibt also keine einzelnen Arien oder Rezitative mehr, sondern es herrscht „musikalische Prosa": ein ununterbrochener Fluss aus heterogenen musikalischen Figuren, die wie im Sprechdrama dem Prinzip des dramatischen Dialogs folgen. Die Basis der Melodik bildet dabei wie bei Wagner eine **„Leitmotiv"-Struktur**, deren immer wiederkehrende musikalische Motive den inhaltlich-dramaturgischen und musikalischen Zusammenhang des Werks garantieren. Leitmotive sind kurze Motive, die bestimmten Personen, Verhaltensweisen oder Empfindungen zugeordnet sind und so den Hörer durch die Handlung und die Musik „leiten". Mit ihrem spezifischen Ausdruckscharakter fügen sie dem Text der Gesangssolisten eine zusätzliche Aussage hinzu, die die Aussage des gesungenen Texts verstärken - oder aber auch konterkarieren kann, etwa als musikalische Vorahnung von neuen Ereignissen. Beispiel: Wenn Salome mit ihrem gesungenen Text zunächst eine emotionale Distanz zu dem Propheten suggeriert („Er ist schrecklich!"), diese Worte jedoch auf die Töne eines erotisch verlockenden Leitmotivs singt, dann deutet die Musik bereits darauf hin, was ihr späteres wirkliches Ansinnen sein wird: Jochanaan erotisch in Versuchung zu führen! Das kompositorisch Interessante an den Leitmotiven ist zudem, dass sie durch kleine melodisch-harmonische Veränderungen variiert werden können und so einen völlig andersartigen Ausdruckscharakter als zuvor annehmen. In der motivischen Variationskunst aber ist Strauss neben seiner Kunst der Tonmalerei der unübertroffene Meister seiner Zeit. Die Uraufführung des Werks in Dresden geriet für ihn zum größten Triumph seiner bisherigen Laufbahn.

Die Verfilmung des Musikdramas aus dem Jahre 1974 mit dem Ensemble der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Karl Böhm ist im Netz frei verfügbar unter:
www.youtube.com/watch?v=BNUZsl3XBEY

Salome
3. Szene

Glaube JOCHANAAN

Mission Wo ist er, dessen Sündenbecher
jetzt voll ist?
Wo ist er, der eines Tages
im Angesicht alles Volkes
in einem Silbermantel sterben wird?
Glaube Heisst ihn herkommen,
Mission auf dass er die Stimme Dessen höre,
der in den Wüsten
und in den Häusern
Glaube der Könige gekündet hat.

SALOME

Von wem spricht er?

NARRABOTH

Niemand kann es sagen, Prinzessin.

JOCHANAAN

Mission Wo ist sie,
die sich hingab
TM (Gräuel) der Lust ihrer Augen,
die gestanden hat vor buntgemalten
Männerbildern, und Gesandte
ins Land der Chaldäer
schickte?

SALOME

Es spricht von meiner Mutter.

NARRABOTH

Nein, nein, Prinzessin.

SALOME

Ja, er spricht von meiner Mutter.

JOCHANAAN

Mission Wo ist sie,
die den Hauptleuten Assyriens
sich gab?
Wo ist sie,
die sich den jungen Männern
der Ägypter gegeben hat,
TM die in feinen Leinen
und Hyacinthgesteinen prangen,
deren Schilde von Gold sind
und die Leiber wie Riesen?
TM (Gräuel) Geht, heisst sie aufstehen
vom Bett ihrer Greuel,
Glaube vom Bett ihrer Blutschande;
Mission (dur!) auf dass sie die Worte
Dessen vernehme,
der dem Herrn die Wege bereitet,
TM (Gräuel) und ihre Missetaten bereue.
Und wenn sie gleich nicht bereut,
heisst sie herkommen,
denn die Geissel
des Herrn ist in seiner Hand.

SALOME

Verlockung Er ist schrecklich.
Er ist wirklich schrecklich.

NARRABOTH

Bleibt nicht hier, Prinzessin,
ich bitte Euch!

SALOME

Seine Augen sind von allem
das Schrecklichste.
Sie sind wie die schwarzen Höhlen,
TM (tiefe Stimme) wo die Drachen hausen!
Sie sind wie schwarze Seen,
TM aus denen irres Mondlicht flackert.
Glaubt ihr, dass er noch einmal
sprechen wird?

NARRABOTH

Bleibt nicht hier, Prinzessin,
ich bitte Euch,
bleibt nicht hier.

SALOME

Glaube Wie abgezehrt er ist!
Er ist wie ein Bildnis aus Elfenbein.
TM Gewiss ist er keusch wie der Mond.
Sein Fleisch muss sehr kühl sein,
kühl wie Elfenbein.
Verlockung (Orchester) Ich möchte ihn näher beseh'n.
Glaube (Gesang)

NARRABOTH

Nein, nein, Prinzessin.

SALOME

Ich muss ihn näher beseh'n.

NARRABOTH

Prinzessin! Prinzessin!

JOCHANAAN

Glaube Wer ist dies Weib, das mich ansieht?
Ich will ihre Augen
nicht auf mir haben.
Warum sieht sie mich so an
mit ihren Goldaugen
unter den gleissenden Lidern?
Ich weiss nicht, wer sie ist.
Ich will nicht wissen, wer sie ist.
Heisst sie gehn!
Zu ihr will ich nicht sprechen.

SALOME

Neugierde Schlange

Ich bin Salome, die Tochter der Herodias,
Prinzessin von Judãa.

JOCHANAAN

Zorn

Zurück, Tochter Babylons!
Komm dem Erwählten des Herrn nicht nahe!
Deine Mutter hat die Erde erfüllt
mit dem Wein ihrer Lüste
und das Unmass ihrer Sünden schreit zu Gott.

SALOME

Sprich mehr, Jochanaan,
deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren.

NARRABOTH

Prinzessin! Prinzessin! Prinzessin!

SALOME

Sprich mehr, sprich mehr, Jochanaan,
und sag' mir, was ich tun soll?

JOCHANAAN

Mission

Tochter Sodoms, komm mir nicht nahe!
Vielmehr bedecke dein Gesicht mit einem Schleier,
streue Asche auf deinen Kopf,
mach' dich auf in die Wüste und suche
des Menschen Sohn!

SALOME

Verlockung

Wer ist das, des Menschen Sohn?
Ist er so schön wie du, Jochanaan?

JOCHANAAN

Weiche von mir! Ich höre die Flügel
des Todesengels im Palaste rauschen.

SALOME

Jochanaan!

NARRABOTH

Prinzessin, ich flehe, geh' hinein!

SALOME

TM (langer Rufton)
Verlockung

Jochanaan!

Ich bin verliebt in deinen Leib,
Jochanaan!
Dein Leib ist weiss wie die Lilien
auf einem Felde,
von der Sichel nie berührt.
Dein Leib ist weiss
wie der Schnee
auf den Bergen Judãas.

TM (heller Hochton)

Die Rosen im Garten
von Arabiens Königin
sind nicht so weiss wie dein Leib,
nicht die Rosen
im Garten der Königin,
nicht die Füsse der Dämmerung
auf den Blättern,
nicht die Brüste des Mondes
auf dem Meere.
Nichts in der Welt ist so weiss wie
dein Leib.
Lass mich ihn berühren deinen Leib.

JOCHANAAN

Zorn

Zurück, Tochter Babylons!
Durch das Weib kam
das Übel in die Welt.
Sprich nicht zu mir.
Ich will dich nicht anhör'n!

Mission

Ich höre nur
auf die Stimme des Herrn,
meines Gottes.

SALOME

TM

Dein Leib ist grauenvoll.
Er ist wie der Leib
eines Aussätzigen.
Er ist wie eine getünchte Wand,
wo Nattern gekrochen sind;
wie eine getünchte Wand,
wo Skorpione ihr Nest gebaut.
Er ist wie ein übertünchtes Grab
voll widerlicher Dinge.
Er ist grässlich,
dein Leib ist grässlich.

Verlockung

In dein Haar bin ich verliebt,
Jochanaan.
Dein Haar ist wie Weintrauben,
wie Büschel schwarzer Trauben,
an den Weinstöcken Edoms.
Dein Haar ist wie die Cedern,
die grossen Cedern. von Libanon,
die den Löwen und Räubern
Schatten spenden.
Die langen schwarzen Nächte,
wenn der Mond sich verbirgt,
wenn die Sterne bangen,
sind nicht so schwarz wie dein Haar.
Des Waldes Schweigen ...
Nichts in der Welt
ist so schwarz wie dein Haar.

TM (Fauchen)

Verlockung

Lass mich es berühren, dein Haar!

JOCHANAAN

Mission

Zurück,Tochter Sodoms!
Berühre mich nicht!
Entweihe nicht
den Tempel des Herrn,
meines Gottes!

SALOME

TM
Dein Haar ist grässlich!
Es start von Staub und Unrat.
Es ist wie eine Dornenkrone auf
deinen Kopf gesetzt.
Es ist wie ein Schlangenknoten,
gewickelt um deinen Hals.
Ich liebe dein Haar nicht.

Deinen Mund begehre ich, Jochanaan.
Dein Mund ist wie ein Scharlachband
an einem Turm von Elfenbein.
Er ist wie ein Granatapfel von
einem Silbermesser zerteilt.
Die Granatapfelblüten in den Gärten
von Tyrus,
glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot.
Die roten Fanfaren der Trompeten,
die das Nah'n von Kön'gen künden
und vor denen der Feind erzittert,
sind nicht so rot wie dein roter Mund.
Dein Mund ist röter als die Füsse
der Männer
TM (Pauke) die den Wein stampfen in der Kelter.
Er ist röter als die Füsse der Tauben,
die in den Tempeln wohnen.
Dein Mund ist wie ein Korallenzweig
in der Dämm'rung des Meers,
wie der Purpur in den Gruben von Moab,
der Purpur der Könige. Nichts in der Welt
ist so rot wie dein Mund.
Lass mich ihn küssen, deinen Mund.

JOCHANAAN

Niemals, Tochter Babylons,
Tochter Sodoms! Niemals!

SALOME

Kuss
Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.
Ich will deinen Mund küssen.

NARRABOTH

Prinzessin, Prinzessin,
die wie ein Garten von Myrrhen ist,
die die Taube aller Tauben ist,
sieh diesen Mann nicht an.
Sprich nicht solche Worte zu ihm.
Ich kann es nicht ertragen.

SALOME

Kuss
Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.
Ich will deinen Mund küssen.

Narraboth *ersticht sich!* *TM*
Lass mich deinen Mund küssen,
Jochanaan.

JOCHANAAN

Mission
Wird dir nicht bange, Tochter der
Herodias?

SALOME

Kuss
Lass mich deinen Mund küssen,
Jochanaan!

JOCHANAAN

Mission
Glaube
Tochter der Unzucht,
es lebt nur einer, der dich retten kann.
Geh, such ihn, such ihn!
Er ist in einem Nachen
auf dem See Galiläa
und redet zu seinen Jüngern.
Kuss
Mission
TM (Fanfaren)
Knie nieder am Uferdes Sees,
ruf ihn an und rufe ihn beim Namen.
Wenn er zu dir kommt,
und er kommt zu allen, die ihn rufen,
dann bücke dich zu seinen Füßen,
Mission
Glaube
dass er dir deine Sünden vergebe.

SALOME

Kuss
Lass mich deinen Mund küssen,
Jochanaan.

JOCHANAAN

Sei verflucht,
Tochter der blutschänderischen
Mutter. Sei verflucht!

SALOME

Kuss
Laß mich deinen Mund küssen,
Jochanaan!

JOCHANAAN

Kuss
Glaube
Ich will dich nicht anseh'n.
Du bist verflucht, Salome.

Salome
Der Schluss

SALOME

Verlockung
TM

Ah! Jochanaan, Jochanaan,
du warst schön.
Dein Leib war eine Elfenbeinsäule
auf silbernen Füssen.
Er war ein Garten voller Tauben
in der Silberlilien Glanz.
Nichts in der Welt
war so weiss wie dein Leib.
Nichts in der Welt
war so schwarz wie dein Haar.
In der ganzen Welt
war nichts so rot wie dein Mund.

...

Oh! Warum sahst du mich nicht an?
Hättest du mich angesehn,
du hättest mich geliebt.
Ich weiss es wohl, du hättest mich
geliebt.
TM
TM (Pauken)
Und das Geheimnis der Liebe ist grösser
als das Geheimnis des Todes.

HERODES zu Herodias

Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter.
Ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer!

HERODIAS

Meine Tochter hat recht getan.
Ich möchte jetzt hier bleiben.

HERODES

Ah! Da spricht meines Bruders Weib!
Komm, ich wil nicht an diesem Orte
bleiben.
Komm, sag' ich dir! Sicher,
es wird Schreckliches geschehn.
Wir wollen uns im Palast verbergen,
TM
Herodias, ich fange an zu erzittern.
Manassah, Issachar, Ozias, löscht die
Fackeln aus!
Verbergt den Mond, verbergt die Sterne!
TM
Es wird Schreckliches geschehn.

SALOME

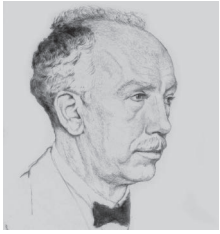
Verlockung

Ah! Ich habe deinen Mund geküsst,
Jochanaan. Ah! Ich habe ihn geküsst,
deinen Mund,
es war ein bitterer Geschmack auf
deinen Lippen.
Hat es nach Blut geschmeckt?
Kuss
Nein? Doch es schmeckte vielleicht
nach Liebe.
Verlockung
Sie sagen, dass die Liebe bitter
schmecke.

Allein was tut's? Was tut's?
Kuss
Ich habe deinen Mund geküsst,
Jochanaan.
Ich habe ihn geküsst, deinen Mund.

HERODES zu den Soldaten

Man töte dieses Weib!



Vortrag 4

Elektra op. 58

Entstehungsgeschichte

Nach der Tragödie „Salome“ (1905) wollte Strauss eigentlich eine komische Oper komponieren. Doch nachdem er im Kleinen Theater von Berlin Hofmannsthals Schauspiel „Elektra“ – eine moderne Version des gleichnamigen Dramas von Sophokles (5. Jh. v. Chr.) – gesehen hatte, entschied er sich erneut für ein tragisches antikes Sujet. Mit der Komposition von „Elektra“ beginnt die historisch singuläre Opern-Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Der Wiener Schriftsteller wird für viele Jahre Strauss’ Textdichter. Die beiden waren zwar recht gegensätzliche Persönlichkeiten, in ihrem dramaturgischen Theaterdenken aber von einmaliger Gesinnungsgleichheit. Der erhaltene umfangreiche Briefwechsel ist eines der bedeutendsten Zeugnisse kongenialer künstlerischer Zusammenarbeit im Bereich der Oper. Strauss beginnt die Komposition von „Elektra“ im Jahre 1908, die Uraufführung findet bereits ein knappes Jahr später statt. Strauss befindet sich kompositorisch in dieser Zeit in einem wahren Schaffensrausch. Hofmannsthal gestaltete sein Elektra-Drama in Prosa und in freier Form. Um es als Musikdrama zu vertonen, musste Strauss den Text einerseits kürzen, andererseits ließ er den Schriftsteller an anderen Stellen auch zusätzliche Verse einfügen, die ihm als Ruhepunkte der Handlung für ausgedehntere Musikpartien dienten.

Die Handlung

Elektra war die Tochter des griechischen Heerführers Agamemnon, der nach der Rückkehr vom Trojanischen Krieg von seiner Gattin Klytämnestra und deren Geliebten Ägisth heimtückisch ermordet wurde. Elektra machte es sich zur Lebensaufgabe, diesen Mord mit Hilfe ihres Bruders Orest zu rächen – durch die Tötung von Klytämnestra und Ägisth. Das Drama beginnt Jahre nach der Ermordung Agamemnons. Ägisth hatte in Mykene die Herrschaft an sich gerissen. Elektra wartet auf die Rückkehr ihres Bruders, den sie als kleinen Jungen nach dem Mord einem Onkel zur Erziehung anvertraut hatte. Sie selbst lebt mit ihrer Schwester Chrysothemis am Hof wie eine Ausgestoßene, von dem Mörderpaar unter strenge Bewachung gestellt. Chrysothemis kann das eingesperrte Dasein nicht mehr ertragen und bittet Elektra, sich mit dem Mörderpaar zu arrangieren, was diese rigide ablehnt. Dann kommt es zu einer Begegnung zwischen Elektra und ihrer Mutter. Klytämnestra leidet unter heftigen Gewissensbissen, die sich in nächtlichen Albträumen äußern. Sie erhofft sich von ihrer Tochter Rat, obwohl sie um deren Abneigung weiß. Nach anfänglicher gespielter Empathie schreit Elektra ihr dann hasserfüllt ins Gesicht: „Ruhe wirst du erst finden, wenn Du ein Blutopfer dargebracht hast: und zwar dein eigenes – wenn dein Genick blutet!“ Die Mutter erschauert voller Angst. Doch das Schicksal scheint sich zunächst gegen Elektra zu wenden: Zwei Boten bringen die Nachricht, Orest sei durch seine Pferde ums Leben gekommen.

Klytämnestra, deren größte Sorge die Heimkehr des inzwischen erwachsenen Sohnes war, jubelt. Doch die Nachricht ist eine Finte. Orest lebt noch und ist selbst einer der beiden Boten, die die falsche Nachricht überbracht haben, um das Herrscherpaar in Sicherheit zu wiegen. Orest hatte sein Gesicht unkenntlich gemacht und wird am Hofe nicht erkannt. Ebenso sein Freund und Helfer Pylades, der andere „Bote“. Elektra weiß dies aber nicht. Sie glaubt tatsächlich, Orest sei tot. So versucht sie nun Chrysothemis zu gewinnen, um mit ihr zusammen die Rachetat auszuführen. Die Schwester aber lehnt vehement ab, so dass sich Elektra nun auf sich allein gestellt sieht. Sie will die Tat alleine vollbringen. Doch dann kommt einer der beiden angeblichen Boten – es ist Orest – auf sie zu, unwissend, wer sie ist. Und auch sie erkennt ihren Bruder nicht. In der anschließenden großen „Erkennungsszene“, der Peripetie des Werks, kommt es dann sukzessive zum „Showdown“: zum gegenseitigen Sich-Erkennen von Bruder und Schwester. Elektra ist überwältigt. Zusammen mit Pylades wird Orest dann das Herrscherpaar töten: zunächst Klytämnestra, dann Ägisth. Der Verlauf von Hofmannsthals Drama unterscheidet sich gegenüber der antiken Vorlage von Sophokles vor allem durch den Schluss: Während Elektra bei Sophokles nach der Rachetat noch weiterlebt, wird sie in Hofmannsthals Drama am Ende einen Freudentanz vollführen und dann entseelt zu Boden stürzen. Ihr Lebensziel ist mit dem Vollzug der Rache erfüllt, ihr Leben beendet.

Die Musik

„Elektra“ ist wie „Salome“ ein einaktiges „Musikdrama“ im Wagnerschen Sinn. Auch diese Oper hat eine frei durchkomponierte Form mit Leitmotivstruktur und ist stark von Tonmalerei geprägt. Und wie in „Salome“ zielt Strauss mit seiner Musik auch hier weniger auf die Darstellung der schlechterdings knappen äußeren Handlung ab, als vielmehr auf die psychologische Charakterisierung der Hauptpersonen. So stellt er etwa das zerrissene Wesen von Klytämnestra, die sich einerseits hochmütig und unnahbar, andererseits ängstlich und abergläubig gibt, mit hochmodernen tonal gebrochenen, zerrissenen Klängen dar: bitonale Klänge, die sich hart an der Grenze zu atonaler Musik bewegen. Ganz im Gegensatz dazu seine Charakterisierung von Chrysothemis, deren schlichtes Gemüt er mit eher traditionellen Klängen kennzeichnet. Elektras Musik aber spiegelt nicht nur klanglich die Gradlinigkeit ihres Charakters wider – in ihrem Hass auf das Herrscherpaar ebenso wie in ihrer tiefen Liebe zu ihrem Bruder – , sondern ihre Geradlinigkeit zeigt sich auch in der Einbettung ihrer Klänge in einen stringenten Tonartenplan, der das ganze Werk durchzieht: Elektras Hass- und Rachegedanken beispielsweise erklingen im historisch „vorbelasteten“ C-moll, ihr unverrückbarer Glaube an ihren späten Rachetriumph dagegen in Klängen von C-dur! Die Tonmalerei schließlich, für die Strauss berühmt ist, und die in den bildhaft-allegorischen Textworten von Hofmannsthals Poesie überreiche Anregung findet, ist fast in jeder Szene klangprägend. Insgesamt am nachdrücklichsten beeindruckt Straussens Musik wohl bei Elektras blühender Kantilene in der Erkennungsszene, beim aufwühlend kakophonen Zwischenspiel nach der Erkennungsszene, im grausig-herben Zwiegespräch zwischen Elektra und ihrer Mutter sowie im walküre-haften Charakter von Elektras Schlusstanz. Die leitmotivische Durchdringung der Partitur aber spiegeln sogar die Schlusstakte wieder, in denen das alles beherrschende Agamemnon-Motiv selbst in den nur die Schlusswirkung unterstreichenden Paukenstimmen erklingt. Die riesige „Elektra“-Partitur mit teilweise 35 individuellen Orchesterstimmen (bei einer Besetzungsgröße des Orchesters von fast 120 Spielern) ist für eine Oper einzigartig.

Text 1

Elektra

ELEKTRA

Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort,
hinabgescheucht in seine kalten Klüfte...

dem Boden zugewandt

König/Aga Agamemnon! Agamemnon!
Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?

flüsternd

Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's,
die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft.
Sie schlugen dich im Bade tot,
dein Blut rann über deine Augen
und das Bad dampfte von deinem Blut.
Da nahm er dich, der Feige, bei den Schultern,
zerrte dich hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,
die Beine schleifend hinterher:
dein Auge, das starre, offen, sah herein ins Haus.
Rache So kommst du wieder, setztest Fuß vor Fuß
und stehst auf einmal da, die beiden Augen weit offen,
und ein königlicher Reif von Purpur ist um deine Stirn,
der speist sich aus des Hauptes offner Wunde.
Rache/Aga Agamemnon! Vater!
Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein!
Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort
glückl. Kinder im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!
Rache/Aga Vater! Agamemnon! Dein Tag wird kommen!

Von den Sternen stürzt alle Zeit herab,
so wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!
So wie aus umgeworfnen Krügen
wird's aus den gebundnen Mördern fließen,

TM (Blut) und in einem Schwall, in einem geschwollnen Bach
wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen –

mit feierlichem Pathos

und wir schlachten dir die Rosse, die im Hause sind,
wir treiben sie vor dem Grab zusammen,
und sie ahnen den Tod und wiehern in die Todesluft und sterben.
Und wir schlachten dir die Hunde, die dir die Füße leckten,
die mit dir gejagt, denen du die Bissen hinwarfst,
darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein,
und wir, wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,
wir drei, wenn alles dies vollbracht und
Purpurgezelte aufgerichtet sind,
vom Dunst des Blutes, den die Sonne nach sich zieht,
dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:

Tanz *in Hochstimmung*

und über Leichen hin werd' ich das Knie hochheben
Schritt für Schritt und die mich werden so tanzen sehn,
ja, die meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen sehn,
die werden sagen: einem großen König
wird hier ein großes Prunkfest abgestellt
von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab
Tanz so königliches Siegestänze tanzen!
Agamemnon! Agamemnon!

CHRYSOTHEMIS

Die jüngere Schwester steht vor der Tür. Flüsternd

Elektra!

Text 2

CHRYSOTHEMIS

Du bist es, die mit Eisenklammern
mich an den Boden schmiedet.
Wärst nicht du, sie ließen uns hinaus.
Wär' nicht dein Haß, dein schlafloses, unbändiges Gemüt,
vor dem sie zittern, ah, so ließen sie uns ja heraus aus
diesem Kerker, Schwester!

mit Leidenschaft

Ich will heraus!
Ich will nicht jede Nacht bis an den Tod hier schlafen!
Eh' ich sterbe, will ich auch leben!

mit größter Begeisterung und Leidenschaft

Kinder will ich haben bevor mein Leib verwelkt,
und wär's ein Bauer, dem sie mich geben,
Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen
TM in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte zusammenschüttelt!
Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!

ELEKTRA

Armes Geschöpf!

CHRYSOTHEMIS

immer extrem aufgeregt

Hab Mitleid mit dir selber und mit mir!
Wem frommt denn solche Qual?
Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.
TM (Trostlosigkeit) Immer sitzen wir auf der Stange wie angehängte Vögel,
wenden links und rechts den Kopf und niemand kommt
kein Bruder kein Bote von dem Bruder,
nicht der Bote von einem Boten, nichts!
Mit Messern gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht
sein Mal,

und draußen geht die Sonne auf und ab,
und Frauen, die ich schlank gekannt hab',
sind schwer von Segen, mühn sich zum Brunnen,
heben kaum die Eimer, und auf einmal sind sie entbunden
ihrer Last, kommen zum Brunnen wieder, und aus ihnen selber
quillt süßer Trank, und säugend hängt ein Leben
an ihnen, und die Kinder werden groß –
Nein, ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal.
Viel lieber tot, als leben und nicht leben.

ELEKTRA

Was heulst du? Fort hinein! Dort ist dein Platz!

Text 3

KLYTÄMNESTRA

Ich habe keine guten Nächte.
Weißt du kein Mittel gegen Träume?

ELEKTRA
nähert sich

Träumst du, Mutter?

KLYTÄMNESTRA

Wer älter wird, der träumt. Allein, es laßt sich vertreiben.
Es gibt Bräuche.
Es muß für alles richt'ge Bräuche geben.
Darum bin ich so behängt mit Steinen,
denn es wohnt in jedem ganz sicher eine Kraft.
Man muß nur wissen, wie man sie nützen kann.
Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, was mir nützt.

ELEKTRA

Ich, Mutter, ich?

KLYTÄMNESTRA

Ja, du! denn du bist klug.
In deinem Kopf ist alles stark.
Du könntest vieles sagen, war mir nützt.
Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch?

Und doch kriecht zwischen Tag und Nacht,
wenn ich mit offnen Augen lieg', ein Etwas hin über mich.
TM (lastende Alptraumklänge) Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz,
es drückt mich nicht, es würgt mich nicht,
nichts ist es, nicht einmal ein Alp,
und dennoch es ist so fürchterlich, daß meine Seele sich wünscht,

erhängt zu sein, und jedes Glied in mir schreit
nach dem Tod,
und dabei leb' ich und bin nicht einmal krank:
du siehst mich doch:
seh' ich wie eine Kranke?
TM (gleitende Chromatik) Kann man denn vergehn, lebend, wie ein faules Aas?
Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?
Zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,
TM (Geister-/Sirenenklänge) zerfressen von den Motten? Und dann schlaf' ich
und träume, träume, daß sich mir das Mark
in den Knochen löst, und taumle wieder auf,
und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr
TM ist abgelaufen, und was untern Vorhang hereingrinst,
ist noch nicht der fahle Morgen,
nein, immer noch die Fackel vor der Tür,
die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges
und meinen Schlaf belauert.
Diese Träume müssen ein Ende haben.
Wer sie immer schickt, ein jeder Dämon läßt von uns,
sobald das rechte Blut geflossen ist.

ELEKTRA

Ein jeder!

KLYTÄMNESTRA
heftig

Und müßt ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,
zur Ader lassen und im Dampf des Blutes aufstehn
und schlafen gehn wie die Völker
des letzten Thule im blutroten Nebel:
ich will nicht länger träumen.

ELEKTRA

Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt,
dann träumst du nicht länger!

Text 3

KLYTÄMNESTRA
in Eile

Also wüßtest du mit welchem geweihten Tier?

ELEKTRA
lächelt geheimnisvoll

Mit einem ungeweihten!

KLYTÄMNESTRA

Das drin gebunden liegt?

ELEKTRA

Nein! es läuft frei.

KLYTÄMNESTRA
gierig

Und was für Bräuche?

ELEKTRA

Wunderbare Bräuche, und sehr genau zu üben.

KLYTÄMNESTRA
gewaltsam

Rede doch!

ELEKTRA

Kannst du mich nicht erraten?

KLYTÄMNESTRA

Nein, darum frag' ich.

fleht Elektra fast feierlich an

Den Namen sag' des Opfertiers!

ELEKTRA

Ein Weib.

KLYTÄMNESTRA
schnell

Von meinen Dienerinnen eine, sag!
Ein Kind? Ein jungfräuliches Weib?
Ein Weib, das schon erkannt vom Manne?

ELEKTRA
ruhig

Ja! Erkannt!
Das ist's!

KLYTÄMNESTRA
drängt sie

Und wie das Opfer? Und welche Stunde? Und wo?

ELEKTRA
ruhig

An jedem Ort, zu jeder Stunde
des Tags und der Nacht.

KLYTÄMNESTRA

Die Bräuche sag!
Wie brächt ich's dar? ich selber muß –

ELEKTRA

Nein.
Diesmal gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und mit Beil.

KLYTÄMNESTRA

Wer denn? Wer brächt' es dar?

ELEKTRA

Ein Mann.

KLYTÄMNESTRA

Aegisth?

Text 3

ELEKTRA
lacht

Ich sagte doch: ein Mann!

KLYTÄMNESTRA

Wer? gib mir Antwort.
Vom Hause jemand?
Oder muß ein Fremder herbei?

ELEKTRA
mit auf den Boden gerichtetem Blick, als wäre sie abwesend

Ja, ja, ein Fremder.
Aber freilich ist er vom Haus.

KLYTÄMNESTRA

Gib mir nicht Rätsel auf.
Elektra, hör mich an. Ich freue mich,
daß ich dich heut' einmal nicht störrisch finde.

Text 4

ELEKTRA
zitternd

Was willst du, fremder Mensch?
Was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum,
belauerst, was andre tun!
Ich hab' hier ein Geschäft, Was kümmert's dich?
Laß mich in Ruh'.

OREST

Ich muß hier warten.

ELEKTRA

Warten?

OREST

Doch du bist hier aus dem Haus?
Bist eine von den Mägden dieses Hauses?

ELEKTRA

Ja, ich diene hier im Haus.
Du aber hast hier nichts zu schaffen. Freu' dich und geh'.

OREST

Ich sage dir, ich muß hier warten bis sie mich rufen.

ELEKTRA

Die da drinnen?
Du lügst. Weiß ich doch gut, der Herr ist nicht zu Haus'.
Und sie, was sollte sie mit dir?

OREST

Ich und noch einer, der mit mir ist,
wir haben einen Auftrag an die Frau.

Elektra schweigt

Wir sind an sie geschickt, weil wir bezeugen können,

daß ihr Sohn Orest gestorben ist vor unsren Augen.
Denn ihn erschlugen seine eignen Pferde.
Ich war so alt wie er und sein Gefährte bei Tag und Nacht.

ELEKTRA

Muß ich dich noch sehn?
Schleppst du dich hierher in meinen traurigen Winkel,
Herold des Unglücks! Kannst du nicht die Botschaft
austrompeten dort, wo sie sich freu'n!
Dein Aug' da starrt mich an und seins ist Gallert.
Dein Mund geht auf und zu und seiner ist mit Erde
vollgepfropft.
Du lebst und er, der besser war als du und edler,
tausendmal und tausendmal so wichtig, daß er lebte,
er ist hin.

OREST
ruhig

Laß den Orest. Er freute sich zu sehr an seinem Leben.
Die Götter droben vertragen nicht den allzu hellen Laut der
Lust.
So mußte er denn sterben.

ELEKTRA

Doch ich! Doch ich! Da liegen und zu wissen,
daß das Kind nie wieder kommt, nie wieder kommt,
daß das Kind da drunten in den Klüften des Grausens
lungert,
daß die da drinnen leben und sich freuen,
daß dies Gezücht in seiner Höhle lebt
und ißt und trinkt und schläft –
und ich hier droben,
wie nicht das Tier des Waldes
einsam und gräßlich lebt – ich hier droben allein.

Text 4

OREST

Wer bist denn du?

ELEKTRA

Was kümmert's dich, wer ich bin?

OREST

Du mußt verwandtes Blut zu denen sein,
die starben, Agamemnon und Orest.

ELEKTRA

Verwandt? Ich bin dies Blut!
Aga Ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon!
Elektra heiß' ich.

OREST

El Nein!

ELEKTRA

Er leugnet's ab.
Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen.

El OREST

Elektra!

ELEKTRA

Weil ich nicht Vater hab' –

OREST

Elektra!

ELEKTRA

noch Bruder, bin ich der Spott der Buben!

OREST

El Elektra! Elektra!
So seh' ich sie? Ich seh' sie wirklich? Du?
So haben sie dich darben lassen oder –
sie haben dich geschlagen?

ELEKTRA

Laß mein Kleid, wühl' nicht mit deinem Blick daran.

OREST

Was haben sie gemacht mit deinen Nächten?
Furchtbar sind deine Augen.

ELEKTRA

Laß mich!

OREST

Hohl sind deine Wangen!

ELEKTRA

Geh' ins Haus, drin hab' ich eine Schwester,
die bewahrt sich für Freudenfeste auf!

OREST

Elektra, hör' mich!

ELEKTRA

Aga Ich will nicht wissen, wer du bist.
Ich will niemand sehn!

OREST

Hör mich an, ich hab' nicht Zeit.
Hör' zu:

flüsternd

Orestes lebt!

Text 4

Electra dreht sich schnell um

Wenn du dich regst, verrätst du ihn.

ELEKTRA

So ist er frei? Wo ist er?

OREST

Er ist unversehrt wie ich.

ELEKTRA

So rett' ihn doch, bevor sie ihn erwürgen.

OREST

Bei meines Vaters Leichnam! Dazu kam ich her!

ELEKTRA
erschüttert von seiner Stimme

Wer bist denn du?

Zwischenspiel *(Der ältere Diener kommt mit strengem Aussehen aus dem Hof gerannt, gefolgt von drei anderen Dienern, ohne ein Geräusch zu machen, wirft sich vor Orestes auf den Boden, küsst seine Füße, die anderen küssen Orestes' Hände und den Saum seines Gewandes.)*

ELEKTRA
kaum ihrer mächtig

Wer bist du denn? Ich fürchte mich.

OREST
sanft

Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,
und meine Schwester nicht?

ELEKTRA
Orest!

Zwischenspiel *Schrecken*

ELEKTRA
sehr leise, zitternd

Orest! Orest! Orest!
Wiedersehensfreude Es rührt sich niemand! O laß deine Augen mich sehn,
Traumbild, mir geschenktes Traumbild, schöner als alle Träume!
Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, o bleib' bei mir!
Wiedersehensfreude Lös' nicht in Luft dich auf, vergeh' mir nicht,
es sei denn, daß ich jetzt gleich sterben muß
und du dich anzeigst und mich holen kommst:
glückl. Kinder/Orest dann sterbe ich seliger als ich gelebt! Orest! Orest!

Orest beugt sich begeistert vor, um sie zu umarmen.

Nein, du sollst mich nicht umarmen!
Tritt weg, ich schäme mich vor dir.
Ich weiß nicht, wie du mich ansiehst.
Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester
mein armes Kind!
Ich weiß, es schaudert dich vor mir,
und ich war doch eines Königs Tochter!
Ich glaube, ich war schön:
wenn ich die Lampe ausblies vor meinem Spiegel,
fühlt' ich es mit keuschem Schauer.
Ich fühlt' es, wie der dünne Strahl des Mondes
in meines Körpers weißer Nacktheit badete,
so wie in einem Weiher, und mein Haar war solches Haar,
vor dem die Männer zittern,
dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt.
Verstehst du's, Bruder? Ich habe alles,
was ich war, hingeben müssen.
Meine Scham hab' ich geopfert,
die Scham, die süßer als alles ist,
die Scham, die wie der Silberdunst,
der milchige, des Monds um jedes Weib
herum ist und das Gräßliche von ihr und ihrer Seele weghält.
Verstehst du's, Bruder?

Text 4

Diesen süßen Schauder hab' ich dem Vater opfern müssen.
Meinst du, wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen an mein Bette?

traurig

Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.
So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen
und habe nichts hervorgebracht aus mir
und meinem Leib als Flüche und Verzweiflung!
Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir!
sprich doch! Du zitterst ja am ganzen Leib?

OREST

Laß zittern diesen Leib! Er ahnt, welchen Weg ich ihn führe.

Text 5

ELEKTRA

Sie ist allein und wartet in entsetzlicher Spannung.
TM *Sie läuft auf und ab, den Kopf gesenkt, wie ein Tier im Käfig.*
Plötzlich erstarrt sie.

Ich habe ihm das Beil nicht geben können!
Sie sind gegangen, und ich habe ihm das Beil nicht geben
können. Es sind keine Götter im Himmel!

Noch ein schreckliches Warten. Von ferne ertönt ein gellender Schrei.

ELEKTRA
schreit auf wie ein Dämon

Triff noch einmal!

Ein zweiter Schrei kommt von innen. Chrysothemis und eine Schar von Dienern kommen aus den Gemächern auf der linken Seite. Elektra steht an der Tür und lehnt sich mit dem Rücken dagegen.

...

Text 6

AEGISTH

Was hast du in der Stimme? Und was ist in dich gefahren,
daß du nach dem Mund mir redest?
Was taumelst du so hin und her mit deinem Licht?

ELEKTRA

Es ist nichts andres,
als daß ich endlich klug ward und zu denen mich halte,
die die Stärken sind.

Erlaubst du, daß ich voran dir leuchte?

AEGISTH
etwas unsicher

Bis zu Tür.
Was tanzest du? Gib Obacht!

ELEKTRA

während sie in einer Art grimmigem Tanz um ihn herumgeht und ihm plötzlich eine tiefe Verbeugung macht

Hier! die Stufen,
daß du nicht fällst.

AEGISTH
vor der Haustür

Warum ist hier kein Licht?
Wer sind die dort?

ELEKTRA
ironisch

Die sind's, die in Person dir aufzuwarten wünschen, Herr.
TM (Ironie) Und ich, die so oft durch freche, unbescheid'ne Näh' dich störte,
will nun endlich lernen, mich im rechten Augenblick zurück-
zuziehen

Text 6

Aegisth betritt das Haus. Stille. Dann Lärm von drinnen. Aegisth erscheint an einem kleinen Fenster, reißt den Vorhang weg, schreit.

AEGISTH

Helft! Mörder! Helft dem Herren! Mörder!
Sie morden mich! Hört mich niemand?
Hört mich niemand?

Sie zerren ihn weg

ELEKTRA
lehnt sich vor

Aga Agamemnon hört dich!

Aegisths *Gesicht erscheint erneut im Fenster*

AEGISTH

Weh mir!

Sie reißen ihn weg.

Elektra steht vor dem Haus und keucht fürchterlich. Die Frauen kommen von links gerannt, Chrysothemis ist unter ihnen. Wie Wahnsinnige rennen sie zur Hoftür. Dort bleiben sie plötzlich stehen und drehen sich um.

CHRYSOTHEMIS

El Elektra! Schwester! Komm' mit uns! O komm' mit uns!
Es ist der Bruder drin im Haus!
Es ist Orest, der es getan hat!

Aufruhr im Haus, Stimmenverwirrung, von der die Rufe des Chores
Orest *„Orest!" manchmal deutlicher zu unterscheiden sind*

Komm!
Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn und küssen seine Füße.

Der Tumult des Zusammenstoßes zwischen den Dienern, die Orest verteidigen, und denjenigen von Aegisth, verlagert sich allmählich auf die Innenhöfe.

Alle, die Aegisth von Herzen haßten,
haben sich geworfen auf die andern,
überall in allen Höfen liegen Tote,
alle, die leben, sind mit Blut bespritzt
und haben selbst Wunden, und doch strahlen alle,
alle umarmen sich und jauchzen, tausend Fackeln –
Orest sind angezündet. Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?

Der Lärm von draußen nimmt zu, aber als Elektra zu sprechen beginnt, bewegt er sich zunehmend in Richtung der Außenhöfe rechts und nach hinten. Die Frauen sind herausgekommen, Chrysothemis ist allein, von draußen fällt ein Licht.

ELEKTRA
in freudigem Reigenschritt

Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre?
Sie kommt doch aus mir.
Wiedersehensfreude Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte,
deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde
dumpf dröhnen machen, alle warten auf mich:
ich weiß doch, daß sie alle warten
weil ich den Reigen führen muß.
Und ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure,der zwanzig-
fache Ozean begräbt mir jedes Glied mit seiner Wucht,
ich kann mich nicht heben!

CHRYSOTHEMIS
schreit fast vor Rührung

Hörst du nicht, sie tragen ihn,
sie tragen ihn auf ihren Händen.

Text 6

ELEKTRA
springt auf, in sich versunken, ohne sich um Chrysothemis zu kümmern.

C-dur Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.

mit Begeisterung

Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts durch uns,
die Götter, aber ihre Herrlichkeit ist nicht zuviel für uns!

CHRYSOTHEMIS

Allen sind die Gesichter verwandelt,
allen schimmern die Augen und die alten Wangen vor Tränen!
Alle weinen, hörst du's nicht?

ELEKTRA

Ich habe Finsternis gesät und ernte Lust über Lust.
Ich war ein schwarzer Leichnam unter Lebenden
und diese Stunde bin ich das Feuer des Lebens
und meine Flamme verbrennt die Finsternis der Welt.
Mein Gesicht muß weißer sein
als das weiß glühende Gesicht des Monds.
Wenn einer auf mich sieht,
muß er den Tod empfangen oder muß vergehen vor Lust.
Seht ihr denn mein Gesicht?
Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?

CHRYSOTHEMIS

Gut sind die Götter! Gut!
Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an.
Die überschwänglich guten Götter sind's,
die das gegeben haben.
Wer hat uns je geliebt?
Wer hat uns je geliebt?

Wiedersehensfreude Nun ist der Bruder da und Liebe fließt über uns
wie Öl und Myrrhen, Liebe ist alles!
Wer kann leben ohne Liebe?

ELEKTRA

Ai! Liebe tötet!
Aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nie gekannt!

CHRYSOTHEMIS

Elektra!
Ich muß bei meinem Bruder stehn!

Wiedersehensfreude *Chrysothemis läuft davon. Elektra kommt von der Schwelle*
Tanz *herab. Ihr Kopf ist wie eine Mänade zurückgeworfen. Sie stößt ihre Knie an, streckt ihre Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in dem sie allen vorangeht.*
Der Tanz wird mehr und mehr ekstatisch.

CHRYSOTHEMIS

Sie erscheint wieder an der Tür, hinter ihren Fackeln, Menschenmengen, Gesichtern von Männern und Frauen.

Elektra!

ELEKTRA
hält inne und schaut geradeaus

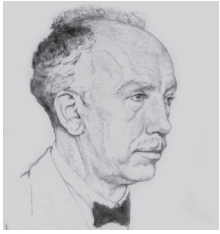
Schweig, und tanze. Alle müssen herbei!
Hier schließt euch an!
Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her.
Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen!

Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphs –
Aga *und **stürzt zusammen**.*

CHRYSOTHEMIS

ist in ihrer Nähe. Elektra liegt starr da. Chrysothemis ruft:

Orest Orest! Orest!



Zusammenfassung 05. Dezember 2023

Vortrag 5

Das Liedwerk von Strauss

Strauss hat ca. 170 Lieder komponiert. Der Melodien-Reichtum seiner Lieder, ihre Vielfalt in Rhythmik, Harmonik und formaler Gestaltung ist faszinierend. Hinzukommt Strauss´ Meisterschaft der bildhaften Textausdeutung durch Tonmalerei – ähnlich wie in seinen Opernwerken.

Strauss zog für seine Liedkompositionen überwiegend Texte von zeitgenössischen Dichtern heran. Dichter der Jahrhundertwende, die heute nicht mehr allzu bekannt sind: Liliencron, Schack, Gilm, Bierbaum, Mackay u.a. Daneben aber vertonte er auch Gedichte von Rückert, Schiller und Goethe. Dass Komponisten sich nicht immer die bedeutendste Lyrik zur Vorlage nehmen, ist bereits bei Franz Schubert zu sehen, dem größten Liedkomponisten der Musikgeschichte. Denn es geht dem Komponisten eines Lieds nicht primär um die literarische Qualität der Texte, sondern vor allem um ihren Inhalt, ihre Vertonbarkeit und Form. Strauss verehrte Goethe sehr, aber er hatte auch eine große Scheu vor dem „Dichterfürsten“. Gleichwohl gibt es 18 Goethe-Vertonungen von Strauss; Lieder, die aber nicht zu seinen bedeutendsten zählen.

Zu den **bekanntesten Liedern** von Strauss gehören neben den berühmten „Vier letzten Liedern“ die frühen Lieder „Zueignung“, „Allerseelen“ und „Die Nacht“ sowie die vier Lieder op. 27 , Straussens Hochzeitsgeschenk an seine Frau (darunter „Heimliche Aufforderung“, und „Morgen!“) und auch die Lieder „Du meines Herzens Krönelein“ und „Traum durch die Dämmerung“. Klavierlieder, von denen Strauss später nicht wenige zu Orchesterliedern umarbeitete.

Heimliche Aufforderung op. 27/Nr. 3 (Text: J.H. Mackay)

Dieses Lied ist eines der vier Lieder op. 27, die Strauss seiner Gattin Pauline 1894 als Hochzeitsgeschenk komponierte. Pauline war Sängerin und Schülerin von Strauss, ehe die beiden heirateten. So kritisch sie sich manchen Kompositionen ihres Ehegatten gegenüber zeigte, so rückhaltlos konnte sie sich mit dessen Liedern identifizieren. Strauss komponierte viele Lieder eigens für sie, viele Uraufführungen seiner Lieder fanden durch sie statt. Strauss liebte ihre Stimme sehr.

Inhaltlich geht es bei dem Liebeslied „Heimliche Aufforderung“ um eine geheim gehaltene Liebe, die während eines lärmenden Fests aufkeimt und draußen in einer Liebesnacht unterm Rosenbusch ihre Erfüllung findet. Das Lied ist klanglich äußerst opulent komponiert. In seiner rauschhaften Klavierbegleitung zeigt es unverkennbar Einflüsse von R. Schumann – ähnlich wie etwa das populäre Lied „Zueignung“ op. 10. Typisch Strauss aber ist die große Schlusssteigerung mit reizvollen Harmoniewechseln in entlegene Tonarten.

Morgen! op. 27/Nr. 4 (Text: J. H. Mackay)

„Morgen!“ ist das vielleicht bekannteste aller Strauss-Lieder. Es ist der Inbegriff von Strausscher musikalischer Lyrik. Der Textinhalt des Lieds - eine allegorische Anspielung auf die Sonne als Symbol, dass nach einer Eintrübung im menschlichen Leben stets das Licht wiederkehrt – spiegelt die persönliche Lebenseinstellung des Komponisten: seine unerschütterliche Gelassenheit und Zuversicht. Hervortretendes Merkmal der musikalischen Gestaltung ist ein fast impressionistisches Schweben harfenartig gebrochener Klavierklänge, die etwa beim Vorspiel wie die Strahlen der aufgehenden Sonne wirken. Zartheit, ja Fragilität der Klänge zeigt sich auch bei der Begleitung der melodiösen Gesangsstimme: das Glück der beiden Liebenden stellt Strauss als etwas äußerst Fragiles dar.

Im Abendrot (Aus: „Vier letzte Lieder“ – Text: Josef von Eichendorff)

„Im Abendrot ist das letzte der berühmten „Vier letzten Lieder“ von Strauss. Strauss hat diese Lieder ein Jahr vor seinem Tod 1948 in der Schweiz komponiert. Sie sind sein „Schwanengesang“ und seine bedeutendsten Lieder überhaupt. Die Lieder sind bereits im Original als Orchesterlieder komponiert. Sie handeln von Abschied und Tod – ähnlich wie die späten „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms. Textgrundlage für Strauss waren drei Gedichte von H. Hesse, den Strauss in der Schweiz kennenlernte, und, für das letzte Lied „Im Abendrot“, das gleichnamige Gedicht von Josef von Eichendorff.

Man kann davon ausgehen, dass Strauss den Text dieses Lieds mit den beiden müden Wanderern auf sich selbst und seine Gattin bezogen hat. Beide waren zur Entstehungszeit des Lieds weit über 80 Jahre alt und von manchen Krankheiten bedrängt. Im Abendrot – des Lebens ist also inhaltlich gemeint. Die Natur als Allegorie des sich neigenden und zugleich sich doch wieder erneuernden Lebens. Denn neben dem Alterspaar, das dem Ende seiner Lebenswanderung entgegengeht, tritt ein Lerchenpaar auf, das Strauss in seiner typischen Kompositionstechnik der Tonmalerei realitätsnah darstellt. Zwei zwitschernde Vögel, die das Leben noch vor sich haben und zur „Schlafenszeit“ des Alterspaars sich fröhlich in die Lüfte schwingen. In diesem dialektischen Sinn des Lebens von Untergang und gleichzeitiger Erneuerung erinnert das Gedicht sehr an den „Abschied“ aus G. Mahlers „Lied von der Erde“. Ebenfalls ein Lied, zu dessen schwermütigen Abschiedsworten Vogelgesang erklingt.

Eine ausgedehnte Instrumentaleinleitung mit einem großen, weit sich öffnenden Thema schafft die Grundatmosphäre von Straussens Lied. Die Eingangsmelodie erinnert vage an die Anfangsmelodie von Brahms`“Deutschem Requiem“, wobei der Charakter der Melodie bei Strauss doch ein anderer – zuversichtlicherer – ist als der von Brahms. Am nachdrücklichsten aber berührt Straussens Lied am Ende, wenn die Singstimme zum Text „Ist dies etwa der Tod?“ in eine entfernte Dur-Harmonie aufsteigt: der Tod als Vision des Lichts! Im ebenso ausgedehnten instrumentalen Nachspiel, das den Übergang zum Tod darstellt, überrascht Strauss neben den sehr lang ausgehaltenen Todesakkorden mit einem Selbstzitat: mit dem Verklärungsmotiv aus „Tod und Verklärung“, an das er sich nach 60 Lebensjahren hier musikalisch wieder erinnert. In den letzten Takten des Lieds aber hören wir wieder die Lerchen zwitschern – das irdische Leben geht weiter!

Heimliche Aufforderung

Auf, hebe die funkelnde Schale empor zum Mund,
Und trinke beim Freudenmahle dein Herz gesund.
Und wenn du sie hebst, so winke mir heimlich zu,
Dann lächle ich und dann trinke ich still wie du...

Und still gleich mir betrachte um uns das Heer
Der trunknen Zecher – verachte sie nicht zu sehr.
Nein, hebe die blinkende Schale, gefüllt mit Wein,
Und laß beim lärmenden Mahle sie glücklich sein.

Doch hast du das Mahl genossen, den Durst gestillt,
Dann verlasse der lauten Genossen festfreudiges Bild,
Und wandle hinaus in den Garten zum Rosenstrauch,
Dort will ich dich dann erwarten nach altem Brauch,

Und will an die Brust dir sinken, eh du's gehofft,
Und deine Küsse trinken, wie ehmals oft,
Und flechten in deine Haare der Rose Pracht.
O komm, du wunderbare, ersehnte Nacht!
O komm, du wunderbare, ersehnte Nacht!

John Henry Mackay (1864–1933)

Morgen!

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde.

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
Werden wir still und langsam niedersteigen.
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,
Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen.

John Henry Mackay (1864-1933)

Traum durch die Dämmerung

Weite Wiesen im Dämmergrau;
die Sonne verglomm, die Sterne ziehn,
nun geh' ich zu der schönsten Frau,
weit über Wiesen im Dämmergrau,
tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
mich zieht ein weiches samtenes Band
durch Dämmergrau in der Liebe Land,
in ein mildes, blaues Licht.

Otto Julius Bierbaum (1865-1910)

Ruhe, meine Seele!

Nicht ein Lüftchen regt sich leise,
Sanft entschlummert ruht der Hain;
Durch der Blätter dunkle Hülle
Stiehlt sich lichter Sonnenschein.
Ruhe, ruhe, meine Seele!

Deine Stürme gingen wild,
Hast getobt und hast gezittert
Wie die Brandung, wenn sie schwillt.
Diese Zeiten sind gewaltig,
Bringen Herz und Hirn in Not!
Ruhe, ruhe, meine Seele,
Und vergiß, was dich bedroht!

Karl Friedrich Henckell (1864-1929)

Die Nacht

Aus dem Walde tritt die Nacht,
Aus den Bäumen schleicht sie leise,
Schaut sich um im weiten Kreise,
Nun gib Acht!

Alle Lichter dieser Welt,
Alle Blumen, alle Farben
Löscht sie aus und stiehlt die Garben
Weg vom Feld.

Alles nimmt sie, was nur hold,
Nimmt das Silber weg des Stroms,
Nimmt vom Kupferdach des Doms
Weg das Gold.

Ausgeplündert steht der Strauch:
Rücke näher, Seel' an Seele.
O die Nacht, mir bangt, sie stehle
Dich mir auch.

Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864)

Ich trage meine Minne

Ich trage meine Minne
Vor Wonne stumm
Im Herzen und im Sinne
Mit mir herum.
Ja, daß ich dich gefunden,
Du liebes Kind,
Das freut mich alle Tage,
Die mir beschieden sind.

Und ob auch der Himmel trübe,
Kohlschwarz die Nacht:
Hell leuchtet meiner Liebe
Goldsonn'ge Pracht.
Und liegt die Welt in Sünden,
So tut mir's weh –
Die arge muß erblinden
Vor deiner Unschuld Schnee.

Ich trage meine Minne
Vor Wonne stumm
Im Herzen und im Sinne
Mit mir herum.
Ja, daß ich dich gefunden,
Du liebes Kind,
Das freut mich alle Tage,
Die mir beschieden sind.

Karl Friedrich Henckell (1864-1929)

Im Abendrot
(Aus „Vier letzte Lieder")

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Thäler neigen,
Es dunkelt schon die Luft.
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857)

Du meines Herzens Krönelein

Du meines Herzens Krönelein, du bist von lautrem Golde:
Wenn andere daneben sein, dann bist du noch viel holde.
Die andern tun so gern gescheit, du bist gar sanft und stille;
Daß jedes Herz sich dein erfreut, dein Glück ist's, nicht dein Wille.

Die andern suchen Lieb' und Gunst mit tausend falschen Worten.
Du ohne Mund- und Augen-Kunst, bist wert an allen Orten.
Du bist als wie die Ros' im Wald: sie weiß nichts von ihrer Blüte,
Doch jedem, der vorüberwallt, erfreut sie das Gemüte.

Felix Ludwig Julius Dahn (1834-1912)

Allerseelen

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten Astern trag herbei,
Und laß uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke,
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm an mein Herz, daß ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864)

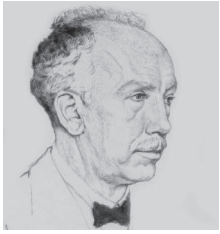
Zueignung

Ja, du weißt es, theure Seele,
Daß ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethisten-Becher
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.

Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
Heilig, heilig ans Herz dir sank,
Habe Dank.

Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864)



Vortrag 6

Biographie IV (2): Führender Komponist des Kaiserreichs (Berlin, 1898 - 1919)

Nach der Tragödie „Elektra“ (1909) wollte Str. eine musikalische Komödie komponieren, eine „Mozart-Oper“. Hugo von Hofmannsthal bot ihm das Szenario einer historisierenden „Spieloper“ an, das Strauss sofort zusagte. So entstand „Der Rosenkavalier“. Mit 3 Akten sollte das Werk deutlich umfangreicher werden als „Elektra“. Deshalb modifizierte Strauss noch im selben Jahr seinen Dirigentenvertrag an der Berliner Oper, um mehr Zeit für das Komponieren zu haben. Fortan war er in Berlin nur noch Gastdirigent. So konnte er den „Rosenkavalier“ bereits 1911 zur Uraufführung bringen – wiederum in Dresden.

Bereits ein Jahr später, 1912, erscheint seine nächste Oper: „Ariadne auf Naxos“. Dann komponiert er, angeregt von Igor Strawinskys Erfolgen in Paris, für das berühmte Russische Ballett die „Josefslegende“ – ein Handlungsballett nach der Geschichte des biblischen Josef, wozu wiederum Hofmannsthal die Szenerie schuf.

1914 bricht der 1. Weltkrieg aus. Strauss feiert in diesem Jahr seinen 50. Geburtstag. Er ist auf dem Höhepunkt seines Lebens und Schaffens angekommen, er ist weltbekannt. 1915 findet die Uraufführung seines letzten großen Orchesterwerks, der sinfonischen Dichtung „Alpensinfonie“, statt. Noch einmal ein gewaltiges, riesig besetztes Orchesterwerk, dessen Musik eine Wanderung in den Alpen schildert: beginnend mit dem Sonnenaufgang, dem Aufstieg zum Berg, Natureindrücken wie dem Aufzug eines Gewitters bis zum glücklichen Abstieg beim Sonnenuntergang.

Nach dem Ende des Weltkriegs (1918) ist Strauss oft auf Konzertreisen unterwegs durch ganz Europa. Auf Grund seiner weiterhin sehr regen Kompositionsarbeit aber fühlt er sich zeitlich so unter Druck, dass ihm der Intendant der Berliner Oper nahelegt, sein Amt als Kapellmeister ganz aufzugeben. Strauss entspricht diesem Ansinnen, denn er spürt, es ist nach langen Jahren nun auch Zeit für eine Veränderung. 1919 wird er mit seiner Familie Berlin verlassen und nach Wien ziehen, um dort zusammen mit dem Dirigenten und Bruckner-Schüler Franz Schalk die Leitung der Wiener Oper zu übernehmen. Eines seiner ersten dort aufgeführten Werke ist seine neue Oper: „Die Frau ohne Schatten“.

Der Rosenkavalier - Komödie für Musik op. 59

„Der Rosenkavalier“ ist eine historisierende Oper. Die Handlung ist angesiedelt im aristokratischen Wien Ende des 18. Jhs. kurz vor der Französischen Revolution, also in der Epoche des Rokoko. Es handelt sich um eine klassische Verwechslungskomödie mit Stilelementen aus dem 18. Jahrhundert. Der Kern der Handlung ist eine verwickelte Liebesgeschichte, die mit ihrem „Qui pro quo“ sogar an die noch ältere italienische Commedia dell` arte erinnert. In ihrem Textgehalt allerdings greift Hofmannsthals Komödie tiefer als die alten Komödien. Unter anderem geht es ihm um Themen wie die Selbstbestimmung der Frau, Freiheit der Liebe, aber auch um philosophische Gedanken wie das Problem des Alterns oder die Notwendigkeit des freiwilligen Verzichts.

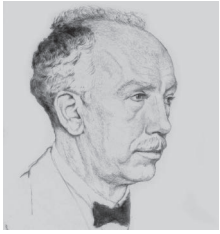
Auch Straussens Musik ist teilweise historisch orientiert. Einerseits enthält sie Stilelemente aus der Frühklassik (Mozart-Stil), mit denen Strauss auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die „galanten“ Usancen der Rokoko-Epoche anspielt. Andererseits ist der „Rosenkavalier“ vor allem durch seine Anklänge an den Wiener Walzer bekannt, der indes erst im frühen 19. Jh., also nach der Rokoko-Epoche, entstanden ist. Das Stilmittel des W. Walzer dient Strauss hier vor allem zum Ausdruck der Geselligkeit und derben Volkstümlichkeit des niederen Wiener Adels, wie sie etwa die Figur des lebenslustigen Baron Ochs verkörpert.

Die Hauptmusik des Rosenkavalier aber ist „echter“ spätromantischer Strauss, der sich überdies, auch in diesem Werk noch, stark von Richard Wagner beeinflusst zeigt. Zwar weniger von dessen eher „massivem“ Klangideal (von dem sich Strauss nun mehr und mehr entfernt), als vielmehr von dessen Gestaltungsprinzipien der durchkomponierten Form und der Leitmotivik, die auch die Struktur des „Rosenkavalier“ prägen. Musikalisch-stilistisch ist der „Rosenkavalier“ also ein „Mischwerk“.

Aber auch Hofmannsthals Dichtung erweist sich als zwitterhaft: als Mischung von „hoher“ Sprache des Adels (z. T. sogar in Französisch) und dem niederen Wiener Dialekt des Volks bzw. Landadels, die oft direkt aufeinandertreffen. Dadurch aber ist diese Oper weit vielschichtiger als etwa „Salome“ oder „Elektra“. Kannte Salome nur eine Leidenschaft – die erotische Liebe zu Jochanaan – und Elektra nur den Gedanken der Rache, so ist im „Rosenkavalier“ allein bereits die Figur der Fürstin äußerst komplex angelegt.

Entscheidend anders als in „Salome“ und „Elektra“ aber ist im „Rosenkavalier“ der Klang der Musik, der – gemäß dem Sujet der Oper - nun viel subtiler, „mozartischer“ und auch mehrdeutiger ist. Im Hinblick auf seine Harmonik und die polyphonen Zusammenklänge aber ist das Werk nicht so „modern“ oder gar revolutionär wie etwa seine beiden Vorgänger. Genau dies aber hat die Strauss-Anhänger nach der Uraufführung irritiert. Viele waren enttäuscht und warfen Strauss sogar kompositorischen Rückschritt vor, – nicht unähnlich dem Vorwurf, den man Strawinsky nach seiner Hinwendung zum neoklassizistischen Stil machte. Es dauerte eine geraume Zeit, bis man begriff, dass Straussens neues Werk als Komödie natürlich einen anderen Stil haben musste als etwa die „Elektra“. Anstelle harmonischer Novitäten aber bringt das Werk nun eine menschliche Tiefe zum Ausdruck, wie sie Strauss zuvor noch nicht komponiert hatte, vor allem etwa in den Szenen mit der Fürstin.

Statt sie wie damals zu verdammen, bewundert man heute zu Recht die stilistische Flexibilität und Einfühlsamkeit des Komponisten und seiner Musik. Etwa den großen stilistischen Kontrast zwischen dem hochromantischen Orchestervorspiel des 1. Akts (das in der Manier einer symphonischen Dichtung die erregte Liebesnacht der Fürstin mit ihrem jungen Liebhaber andeutet), und der geradezu mozartianischen Intimität und Galanterie des anschließenden Instrumentalmenuetts zum Frühstück der beiden. Oder den Kontrast zwischen der bacchantisch-buffonesken Musik des derben Baron Ochs (als dieser der Fürstin im Stil eines Don Juan von seinen erotischen Erfahrungen erzählt) und der behutsamen Musik des scheuen Zwiegesprächs zwischen Oktavian und Sophie zu Beginn des zweiten Akts. Und zeigt sich Strauss bei seiner (eher modernen) „Gruselmusik“ im Wiener Beiserl zu Beginn des 3. Akts vielleicht nicht von seiner allertiefsten Seite, so ist andererseits das berühmte Frauenterzett am Ende des Werks, in dem die Fürstin den „gordischen Knoten“ der festgefahrenen Liebesbeziehungen löst, von nicht zu übertreffender dramaturgischer Charakteristik. Gelingt es Strauss hier doch, abgesehen von der betörenden Klanglichkeit des Stücks, mit dem Mittel subtiler Tonartbeziehungen drei sehr differenzierte Gesinnungen gleichzeitig zum Ausdruck und schließlich zu einem „harmonischen“ Ende zu bringen. Die Vielfalt und Bedeutungstiefe dieser Musik im „Rosenkavalier“ hat im gesamten Oeuvre des Komponisten vielleicht nicht ihresgleichen.



Vortrag 7

Biographie V: Die wechselvolle Spätzeit (1919 - 1949)

1919 übernimmt Strauss zusammen mit Franz Schalk die Leitung der Wiener Staatsoper. Im Oktober findet die Uraufführung der Oper „Die Frau ohne Schatten“ statt, die wieder in Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal entstanden ist. Strauss steht auf dem Gipfel seines Schaffens. Die Leitung der Wiener Staatsoper durch zwei Direktoren musste allerdings bald zu Problemen führen, denn Strauss und Franz Schalk waren allzu unterschiedlich in ihrer Persönlichkeit. 1924 feiert Strauss seinen 60. Geburtstag, und in diesem Jahr gibt er die Leitung der Staatsoper ab. Er ist nun bis zum Ende seines Lebens freischaffender Komponist und Gastdirigent. 1924 wird in Dresden seine Oper „Intermezzo“ uraufgeführt, bald folgen weitere Opernwerke: „Die ägyptische Helena“ (1928) und „Arabella“. Letztere eine lyrische Komödie, die im Wienerisch-Böhmischen angesiedelt ist und noch einmal an die „gute alte Zeit“ des aristokratischen Lebens im 19. Jahrhundert erinnert. „Arabella“ ist der letzte Operntext von Hofmannsthal, denn der Dichter erliegt 1929 überraschend einem Schlaganfall. Für Strauss ein unersetzlicher Verlust und zugleich das Ende einer Ära. Denn Strauss gilt inzwischen als konservativer Komponist, der zu der avantgardistischen Musikszene der Zwanziger Jahre keinen Kontakt mehr hat. Auch geben ihm die politischen Wirren der Weimarer Republik mit ihren eingreifenden gesellschaftlichen Veränderungen das Gefühl, innerlich einer anderen Zeit anzugehören.

1933 beginnt die Ära des Nationalsozialismus. Schon bald nach der Machtergreifung beschließen die neuen Machthaber die Gründung einer „Reichsmusikkammer“. Als nach wie vor bekanntester deutscher Komponist ist Strauss der natürliche und allgemein favorisierte Kandidat für das Präsidentenamt, das er zunächst auch ohne Bedenken annimmt. Bald lernt er jedoch die wahren Absichten der Nationalsozialisten kennen. Nach dem Tod von Hofmannsthal sucht er einen neuen Opernlibrettisten. In Stefan Zweig findet er wieder einen kongenialen Partner, der ihm auch den Text für seine nächste Oper „Die schweigsame Frau“ entwirft. Stefan Zweig aber war Jude. Und schon bald begannen die Probleme für beide. Als die Nazis vor der Aufführung der Oper verlangten, dass Zweigs Name von den Plakaten entfernt werde, empört sich Strauss vehement. Er schreibt einen Brief an Zweig, in dem er sich dezidiert von den Nationalsozialisten distanziert. Der Brief wird jedoch von der Gestapo abgefangen und Strauss´ Oper nach drei Aufführungen abgesetzt. Strauss tritt daraufhin vom Präsidentenamt der Reichsmusikkammer zurück. Stefan Zweig gelingt gerade noch rechtzeitig die Flucht in die Emigration. In der Folge hat sich Strauss zwar nicht offiziell vom Nationalsozialismus distanziert – er dirigierte u.a. noch die Eröffnungsmusik für die Olympischen Spiele 1936 –, aber es war für ihn klar, dass er sich mit den barbarischen Nazi-Politikern nicht mehr auf ein gemeinsames Projekt einlassen würde. Seine künstlerische Freiheit allerdings wollte Strauss um jeden Preis erhalten. Dafür ging er auch Kompromisse ein und wählte nicht etwa – wie viele andere Musiker und Dichter – den Weg ins Exil, sondern blieb in Deutschland.

Aber auch privat sollte Strauss durch die Nazi-Machthaber noch Schwierigkeiten bekommen. Denn seine geliebte Schwiegertochter Alice musste als Jüdin ab 1938 mit ihrer Familie schwerste Anfeindungen der Nazis ertragen. Auf Stefan Zweig folgte als Librettist bald der österreichische Dichter Josef Gregor. Er verfasste die Texte zu den Opern „Friedenstag“, „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“. Den Text zu seiner letzten Oper „Capriccio“ verfasste Strauss selbst zusammen mit dem Dirigenten Clemens Krauss.

1939 bricht der 2. Weltkrieg aus, aber zu dieser Zeit ahnt noch niemand, welche Dimensionen dieser Krieg annehmen würde. 1942 kann zwar am Münchner Nationaltheater noch „Capriccio“ aufgeführt werden, aber die Feiern zum 80. Geburtstag von Strauss im Mai 1944 werden von den Folgen des Kriegs stark überschattet. Die Münchner Staatsoper ist bereits zerstört, Strauss versucht nun in Salzburg seine vorletzte Oper „Die Liebe der Danae“ zur Uraufführung zu bringen. Dazu kam es aber nicht mehr, denn bald wurden alle Theater wegen des Kriegs geschlossen. Strauss ahnt, dass er seine geliebten Wiener Philharmoniker nicht mehr wiedersehen wird.

Nach dem Kriegsende (Mai 1945) zieht Strauss für einige Jahre in die Schweiz. Er wohnt in Zürich, Montreux, Pontresina und anderen Orten. 1947 deuten sich erste gesundheitliche Probleme an. Im Jahre 1949 kehrt Strauss, scheinbar gesundet, nach Garmisch zurück, wo er noch seinen 85. Geburtstag feiert und in München einen letzten kleinen Auftritt als Dirigent hat.

Am 8. September aber ereilt ihn der Tod. Ein knappes Dreivierteljahr später, am 13. Mai 1950, stirbt auch seine Gattin Pauline. Neun Tage später dirigiert W. Furtwängler in London die Uraufführung der „Vier letzten Lieder“.

Metamorphosen für 23 Solostreicher (1945)

Der 2. Weltkrieg mit seinen verheerenden Zerstörungen hat Strauss im März 1945, zwei Monate vor Kriegsende, zu einer besonderen Komposition angeregt: zu einer instrumentalen Klagemusik über den Krieg und seine Folgen. Es ist ein Variationenwerk für Streicher, bei dem die drei Hauptthemen im Verlaufe des Werks immer mehr ineinanderfließen und sich nach Art von Metamorphosen zu neuen Gestalten abwandeln. Dabei werden sie von stets neuen Nebenlinien umschlungen. Das dreiteilige Werk – zwei langsame Teile mit Klagecharakter umschließen einen erregt schnellen Mittelteil – ist vor allem dadurch berühmt geworden, dass es am Ende das Hauptthema des Trauermarsches von Beethovens 3. Sinfonie, der „Eroica“, zitiert: ebenfalls ein emphatisches Thema der Klage, aus dem Strauss auch Motivelemente für den Bau eines seiner Hauptthemen übernimmt. Das Werk endet wie Beethovens Trauermarsch in der tragischen Tonart C-moll.

Konzert für Oboe und kleines Orchester D-dur (1945)

Die letzten Jahre verbrachte Strauss vor allem mit Lektüre und mit Erinnerungen an sein zurückliegendes Leben sowie mit Reflexionen über die großen Komponisten der Musikgeschichte, allen voran Mozart, den er als größten Melodiker tief verehrte. Einige seiner kleinen Instrumentalwerke der Nachkriegszeit („Handgelenksübungen“), wie etwa sein Oboenkonzert, atmen diesen arkadischen Geist Mozarts.
Es sind heitere, unbeschwerte Werke ohne musikalisches Programm und spezifische Ausdrucksabsicht, scheinbar allein dem Fluss der Melodien folgend.