

Tobias Engbers

Richard Strauss' Oper *Die schweigsame Frau*

Quellenphilologische und werkanalytische Studien



HOLLITZER



Richard Strauss' Oper *Die schweigsame Frau*
Quellenphilologische und werkanalytische Studien

Tobias Engbers

Richard Strauss' Oper
Die schweigsame Frau

Quellenphilologische und werkanalytische Studien

HOLLITZER



Tobias Engbers: *Richard Strauss' Oper Die schweigsame Frau.*
Quellenphilologische und werkanalytische Studien

Hollitzer Verlag, Wien 2024

Coverabbildung:

Skizze zu Amintas Arie „Wollet gütigst mir verzeihen“ im III. Akt.

Quellennachweis: Richard Strauss, Skizzenbuch D-MB: 64.1872 (= RSQV q00781),

Seite 45 (unpaginiert).

Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar. Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Covergestaltung und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Verlag, Wien 2024

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-188-1

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| VORWORT | 11 |
| EINLEITUNG | 15 |
| A. Zur Problemstellung | 15 |
| B. Zur Methodik | 21 |
| C. Zur Terminologie | 26 |
| D. Zur Quellenlage | 30 |
| | |
| KAPITEL 1 | |
| ENTSTEHUNGSGESCHICHTE IM LICHT DER QUELLEN | 35 |
| 1.1. DER ERSTE AKT | 38 |
| 1.1.1. Inhaltliche Erschließung der archivalischen Quellen | 39 |
| 1.1.2. Untersuchungen des Kompositionsprozesses | 55 |
| 1.2. DER ZWEITE AKT | 66 |
| 1.2.1. Inhaltliche Erschließung der archivalischen Quellen | 67 |
| 1.2.2. Untersuchungen des Kompositionsprozesses | 74 |
| 1.3. DER DRITTE AKT | 83 |
| 1.3.1. Inhaltliche Erschließung der archivalischen Quellen | 85 |
| 1.3.2. Untersuchungen des Kompositionsprozesses | 103 |
| | |
| KAPITEL 2 | |
| EXPOSITIONS- UND KULMINATIONSDRAMATURGIE DER ERSTE AKT | 115 |
| 2.1. EXPOSITION DER HAUSHÄLTERIN UND DES BARBIERS | 117 |
| 2.1.1. Ein „Sinnbild des Abnormen“? Musikalische Motive der Haushälterin | 117 |
| 2.1.2. Musikalische Motive des Barbiers | 123 |

| | | |
|--------|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2. | SIR MOROSUS' EXPOSITION | 128 |
| 2.2.1. | Ruhebedürfnis | 128 |
| 2.2.2. | Tonale Oppositionen, Teil I: Sehnsucht nach einer schweigsamen Frau | 137 |
| 2.3. | EXPOSITION DER OPERNTRUPPE, KONFLIKT UND KULMINATION | 144 |
| 2.3.1. | Parallelistische Struktur, Teil I | 144 |
| 2.3.2. | Großformaler Quintanstieg | 150 |
| 2.3.3. | Chiastische Struktur, Teil I | 155 |
| 2.3.4. | „Rossinifinale“ | 157 |

KAPITEL 3

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| DRAMATURGIE DER INTRIGE, TEIL I: DER ZWEITE AKT | 167 |
|----------------------------------------------------|-----|

| | | |
|--------|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. | EXPOSITION AUF DER METAEBENE. VORSTELLUNG DER HEIRATSKANDIDATINNEN | 169 |
| 3.1.1. | Katharina alias Carlotta | 169 |
| 3.1.2. | Isotta als gebildete Edeldame | 172 |
| 3.1.3. | Timida alias Aminta | 175 |
| 3.2. | PERIPETIE AUF DER METAEBENE. TIMIDAS ALIAS AMINTAS ZORNAUSBRUCH | 185 |
| 3.2.1. | Lärm der Komödianten | 185 |
| 3.2.2. | „Passus duriusculus“ | 189 |
| 3.2.3. | Deus ex machina | 193 |
| 3.3. | DIE RAHMENTEILE DER AKTHANDLUNG | 196 |

KAPITEL 4

| | |
|-----------------------------------------------------|-----|
| DRAMATURGIE DER INTRIGE, TEIL II: DER DRITTE AKT | 201 |
|-----------------------------------------------------|-----|

| | | |
|--------|------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1. | TONALE OPPOSITIONEN, TEIL II: DIE ÜBERWINDUNG DER AKTTRENNUNG | 203 |
| 4.2. | DIE GERICHTSVERHANDLUNG | 208 |
| 4.2.1. | Parallelistische Struktur, Teil II | 208 |
| 4.2.2. | Spiegelstruktur | 214 |
| 4.2.3. | Chiastische Struktur, Teil II | 215 |

| | | |
|--------|------------------------------------------------------|-----|
| 4.3. | KETTENFINALE | 219 |
| 4.3.1. | E-Dur-Tanzfiguren der Komödianten | 219 |
| 4.3.2. | Traumklammer | 222 |
| | <i>Holländer</i> -Anklang in der Potpourri-Ouvertüre | 230 |

| | | |
|--|--------------------------------------------------------------------|-----|
| | „... EIN VOLLTREFFER, WENN VIELLEICHT ERST IM 21. JAHRHUNDERT.“ | |
| | FAZIT | 235 |

| | | |
|--|----------------------|-----|
| | LITERATURVERZEICHNIS | 241 |
| | QUELLENVERZEICHNIS | 259 |
| | A. Archivalien | 259 |
| | B. Notenausgaben | 262 |
| | C. Briefausgaben | 266 |

| | | |
|--|-------------------------------------------------------------|-----|
| | ANHANG | |
| | INHALTLICHE ERSCHLIESSUNG DER QUELLEN | 267 |
| | Anhang 1: | |
| | Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 81 (= RSQV q13081) | 268 |
| | Anhang 2: | |
| | Skizzenbuch A-Wph: Au-045 (= RSQV q00784) | 273 |
| | Anhang 3: | |
| | Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 66 (= RSQV q13066) | 276 |
| | Anhang 4: | |
| | Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 82 (= RSQV q13082) | 278 |
| | Anhang 5: | |
| | Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 80 (= RSQV q13080) | 282 |
| | Anhang 6: | |
| | Skizzenblatt US-Cn: VAULT Case MS 8A 118 (= RSQV q14266) | 283 |
| | Anhang 7: | |
| | Skizzenbuch D-Mbs: Mus.ms. 23114 (= RSQV q01451) | 284 |
| | Anhang 8: | |
| | Skizzenblatt D-GPrsi: [ohne Signatur] (= RSQV q12482) | 286 |
| | Anhang 9: | |
| | Particell des I. Aktes GB-Lbl: Zweig MS. 89 (= RSQV q00773) | 287 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Anhang 10: | |
| Partiturotograph des I. Aktes D-GPrsa: | |
| [Signatur unbekannt] (= RSQV q00766) | 293 |
| Anhang 11: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 83 (= RSQV q13083) | 304 |
| Anhang 12: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 84 (= RSQV q13084) | 309 |
| Anhang 13: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 85 (= RSQV q13085) | 313 |
| Anhang 14: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 61 (= RSQV q13061) | 318 |
| Anhang 15: | |
| Particell des II. Aktes GB-Lbl: Zweig MS. 90 (= RSQV q00774) | 320 |
| Anhang 16: | |
| Partiturotograph des II. Aktes D-GPrsa: | |
| [Signatur unbekannt] (= RSQV q00767) | 327 |
| Anhang 17: | |
| Skizzenbuch US-NYpm: S9125.S412 (= RSQV q00762) | 337 |
| Anhang 18: | |
| Particellblatt A-Wn: F59.Clemens-Krauss-Archiv.6 (= RSQV q00779) | 341 |
| Anhang 19: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 86 (= RSQV q13086) | 342 |
| Anhang 20: | |
| Skizzenblatt in Privatbesitz Simon Teetz, olim Dr. Dietrich Rauchenberger, Hamburg, [ohne Signatur] (= RSQV q13854) | 346 |
| Anhang 21: | |
| Skizzenbuch A-Wph: Au-008-d (= RSQV q00783) | 347 |
| Anhang 22: | |
| Skizzenbuch D-GPrsa: Tr. 87 (= RSQV q13087) | 351 |
| Anhang 23: | |
| Skizzenbuch D-MB: 64.1872 (= RSQV q00781) | 353 |
| Anhang 24: | |
| Particellblatt D-Dl: Mus.9099-F-500 (= RSQV q01386) | 356 |
| Anhang 25: | |
| Manuskript (drei Blätter) in Privatbesitz, [ohne Signatur] (= RSQV q12394) | 357 |
| Anhang 26: | |
| Particell des III. Aktes GB-Lbl: Zweig MS. 91 (= RSQV q00775) | 358 |

| | |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Anhang 27: | |
| Particellblatt D-Mbs: Mus.ms. 24620 (bislang ohne RSQV-ID) | 363 |
| Anhang 28: | |
| Partiturotograph des III. Aktes D-GPrsa: | |
| [Signatur unbekannt] (= RSQV q00768) | 364 |
| Anhang 29: | |
| Partiturbblatt D-Mbs: Mus.ms. 9052 (= RSQV q00776) | 373 |
| Anhang 30: | |
| Skizzenbuch unbekanntem Verbleib, | |
| olim Privatbesitz Wolfgang Schneiderhan (= RSQV q00770) | 374 |
| Anhang 31: | |
| Particell der Potpourri-Ouvertüre GB-Lbl: | |
| Zweig MS. 92 (= RSQV q14267) | 376 |
| Anhang 32: | |
| Partiturotograph der Potpourri-Ouvertüre D-GPrsa: | |
| TrV_265_q00778 (= RSQV q00778) | 377 |

VORWORT

Diese Studie verdankt ihre Daseinsberechtigung dem beträchtlichen Zeitraum von nunmehr 40 Jahren, der seit Erich Wolfgang Partschs Dissertation von 1983¹ verstrichen ist, und der Tatsache, dass Richard Strauss' Oper *Die schweigsame Frau* in der Musikwissenschaft seitdem nicht wieder Gegenstand einer monografischen Abhandlung gewesen ist. Vor diesem Hintergrund erscheint es denn auch kaum verwunderlich, dass die bis in die Gegenwart hinein verbleibenden Forschungsdesiderata sich heutzutage nur als umso dringlicher ausnehmen, wiewohl die Strauss-Forschung diesem Spätwerk des Komponisten in jüngerer Zeit durchaus Beachtung geschenkt hat.

Die Arbeit knüpft an meine quellenkundlich ausgerichtete, unpubliziert gebliebene Masterarbeit an, die im Sommersemester 2019 an der Folkwang Universität der Künste in Essen eingereicht und angenommen wurde. Manche der dort bereits zutage geförderten Einsichten dienen nun dem ersten, der Entstehungsgeschichte des Werkes vorbehaltenen Kapitel dieser Werkmonografie als quellenphilologisches Fundament. Vor der Drucklegung habe ich die Arbeit noch in geringem Maße inhaltlichen und sprachlichen Revisionen unterzogen. Auf meinem Weg von der Masterarbeit zur Dissertation haben mir zahllose Menschen und Institutionen ihre Unterstützung zuteilwerden lassen, ohne die das Zustandekommen meiner Arbeit in der vorliegenden Form schwerlich denkbar, geschweige denn möglich gewesen wäre. Deshalb möchte ich gleich zu Beginn all jenen, die mich im Zusammenhang mit meinem Dissertationsprojekt unterstützt haben, wie folgt meinen aufrichtigsten Dank aussprechen:

Als Erstes – und dies wohlgermerkt nicht aus alphabetischen Gründen – danke ich sehr herzlich meinem Doktorvater Professor Dr. Matthias Brzoska für seine umsichtige Betreuung der Arbeit weit über den Zeitpunkt seiner Pensionierung hinaus. In seinem Doktorandenkolloquium an der Folkwang Universität der Künste in Essen durfte ich regelmäßig, oft auch mehrmals in einem Semester, den aktuellen Stand meiner Arbeit vorstellen, woraus immer wieder hilfreiche Anregungen und kritische Diskussionen über meine Texte hervorgingen. Auch danke ich herzlich den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, Professor Dr. Walter Werbeck von der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald –, mit dem ein renommierter Strauss-Forscher, dem ich weitere kritische Anregungen verdanke, für die Zweitbegutachtung der Arbeit gewonnen werden konnte, – sowie dem Vorsitzenden des Promotionsausschusses Professor Dr. Stefan Klöckner. Professor Dr. Hartmut Schick von der Ludwig-Maximilians-Universität in München verdanke ich die Anregung zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung

1 Vgl. Partsch, *Artificialität*.

mit dem Thema sowie die Zusage eines (im Februar und April 2019 absolvierten) finanziell honorierten achtwöchigen Praktikums in der von ihm geleiteten und ebenfalls in München angesiedelten *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*. Im Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen durfte ich bereits in der Zeit vom 1. August bis zum 14. September 2018 als Praktikant tätig sein. Hierfür gilt dem Institutsleiter, Dr. Dominik Šedivý, mein herzlicher Dank. (Hingewiesen sei auch auf seine dankenswerten Kontaktaufnahmen mit der Familie Strauss im Zusammenhang mit meiner Arbeit.) Dass die Familie Strauss die erforderlichen Genehmigungen (Quelleneinsicht, Publikation) stets bereitwillig erteilte, hat meine Arbeit – insbesondere ihr erstes, quellenphilologisch orientiertes Kapitel – in entscheidender Weise befördert.

In diesem Zusammenhang danke ich auch den Angestellten der Bibliotheken und Archive dafür, dass sie mir die Einsichtnahme in die einschlägigen archivalischen Quellen und Quellenreproduktionen sowie die Publikation von Quellenabbildungen in großzügiger Weise gestattet haben. Namentlich danke ich Juan Molina Hernández von der Newberry Library in Chicago (US-Cn), der aber inzwischen, soweit mir bekannt, schon nicht mehr dort arbeitet; Bettina Erlenkamp von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden (D-Dl); wiederum Dr. Dominik Šedivý vom Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen (D-GPrsi); Christopher Scobie (*Lead Curator, Music Manuscripts*) und Fabiana Duglio (*Licensing Assistant*) von der British Library in London (GB-Lbl); Dr. Gunilla Eschenbach (*Referentin Erschließung*), Heidrun Fink, Thomas Kemme (beide *Handschriften-Lesesaal*), Dörthe Perlenfein, Jens Tremmel und Tanja Fengler-Veit vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar (D-MB); Dr. Uta Schaumberg und Dr. Sabine Kurth von der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München (D-Mbs); Frances Barulich (*Mary Flagler Cary Curator of Music Manuscripts and Printed Music*), María Isabel Molestina (*Head of Reader Services, Sherman Fairchild Reading Room*), Robinson McClellan, DMA (*Assistant Curator of Music Manuscripts and Printed Music*) und Kaitlyn Krieg (*Administrative Assistant, Imaging and Rights*) von der Pierpont Morgan Library in New York City (US-NYpm); Professor Raimund Lissy, Dr. Silvia Kargl und Dr. Nana Miyata vom Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker (A-Wph); sowie Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel vom Österreichischen Theatermuseum in Wien (A-Wtm). Ferner danke ich den Personen, die mir freundlicherweise Einsicht in die in ihrem Privatbesitz verwahrten Handschriften gewährt haben. Über die Bibliotheken und Archive hinaus bin ich den Verlagen – und hier insbesondere Dagmar Schütz-Meisel vom Schott-Verlag in Mainz, aber auch Christine Quentin vom Bärenreiter-Verlag in Kassel, Christoph Beyer von der Edition Peters in Leipzig sowie Morgan Zeigler von Boosey & Hawkes in Berlin – zu Dank verpflichtet für ihre freundlichen Zusagen, das Notenbild ihrer Drucke für meine Notenbeispiele verwenden zu dürfen.

Ein besonders herzlicher Dank gilt dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für die generöse Förderung meiner Arbeit mit zwei Reisekostenstipendien: Im Zuge meiner Masterarbeit unterstützte der DAAD meinen einmonatigen Archivaufenthalt im Sherman Fairchild Reading Room der Pierpont Morgan Library in New York City (US-NYpm) im März 2019 mit einem Stipendium im Rahmen seines *Programms zur Steigerung der Mobilität von Studierenden deutscher Hochschulen* (PROMOS) in der Stipendienlinie *Studium, Praktikum, Sprach- und Fachkurs*. Dass Dr. Christiane Boje-Karaaslan vom International Office der Folkwang Universität der Künste in Essen meine Stipendienbewerbung im Hinblick auf Vollständigkeit durchsah und mich auch noch nach meiner Annahme als Stipendiat zu Fragen rund um den anstehenden Auslandsaufenthalt beriet, sei ebenfalls dankbar angemerkt. Ein zweites einmonatiges Reisekostenstipendium, das mir der DAAD im Rahmen seines Programms *Kurzstipendien für Doktoranden* zum Zwecke der Konsultation des Particells der Oper in der British Library in London (GB-Lbl) zuerkannt hatte, konnte ich mit Blick auf die zeitweilig verhängten internationalen Reisebeschränkungen 2020 und 2021 selbst nach erfolgter Bewilligung einer separat beantragten Verschiebung der Stipendienlaufzeit leider nicht mehr antreten; schließlich leisteten aber auch die ersatzweise zu Rate gezogenen Digitalisate mehr als hinlängliche Dienste.

Zu guter Letzt möchte ich ausdrücklich auch all jene in meinen Dank einschließen, die mir beim Lektorat, der redaktionellen Einrichtung und schließlich der Drucklegung meiner Arbeit behilflich waren: Dr. Adrian Kech von der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* in München danke ich für sein Lektorat des ersten Kapitels (freilich ohne eine systematische Überprüfung aller Quellenbefunde) und für seinen fachkundigen Rat, sowie Dr. Michael Hüttler, Sigrun Müller und allen weiteren Beteiligten des Hollitzer Wissenschaftsverlags in Wien für die stets konstruktive Zusammenarbeit vom Abschluss des Verlagsvertrags bis hin zur Drucklegung der Arbeit.

München, im Oktober 2023
Tobias Engbers

EINLEITUNG

A. ZUR PROBLEMSTELLUNG

Die schweigsame Frau ist eine bislang eher selten gespielte Oper von Richard Strauss. Morten Kristiansens Versuch, Strauss' Opern unter Zuhilfenahme von Günther Lesnigs Standardwerk *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert*² nach ihrer weltweiten Aufführungshäufigkeit bis zur Jahrtausendwende zu sortieren, mündete in einem statistischen Ranking,³ in der dieses Alterswerk mit nur 1,8 % der Strauss-Opernaufführungen auf Platz 8 rangiert. Dort ist es – weit ab hinter *Der Rosenkavalier* (Platz 1 mit 32,8 %), *Salome* (Platz 2 mit 20,6 %), *Ariadne auf Naxos II* (Platz 3 mit 14,2 %), *Elektra* (Platz 4 mit 10,3 %), *Arabella* (Platz 5 mit 8,1 %), *Capriccio* und *Die Frau ohne Schatten* (Platz 6 und 7, beide mit je 2,9 %) – bis heute zu einem Schattendasein verurteilt, dem bislang nur gelegentlich Aufführungen entgegenwirken. Nimmt man demgegenüber mit Katharina Hottmann an, es sei „offensichtlich, dass Strauss gerade bei den Werken, die er als ‚Spielopern‘ konzipierte, seine eigenen kompositorischen Ansprüche besonders hoch steckte bzw. in stärkerem Maße als bei den ernstesten Werken nach *Elektra* innovative Ideen verwirklichte“,⁴ so scheint auch in der *schweigsamen Frau* eine Diskrepanz zwischen Strauss' hohen kompositorischen Ansprüchen und der bis heute geringen Aufführungshäufigkeit vorzuherrschen.

„Woran aber liegt es dann,“ ließe sich erneut die schon von Reinhold Schlötterer aufgeworfene Frage stellen, „wenn bis heute die *Schweigsame Frau* keinen wirklichen Stammplatz im Opernrepertoire erreicht hat? Hat die Leichtigkeit des Entstehens, ein Entstehen anscheinend ohne innere Widerstände, dem Werk eher geschadet?“⁵ Die bisherige Literatur hat diese Frage in vielfältiger und teils widersprüchlicher Weise beantwortet: So beruft sich beispielsweise Günter Brosche auf kompositorisch-werkinterne Ursachen für das Scheitern einer breiteren Bühnenpräsenz der *schweigsamen Frau* und nimmt an, dass der Dreiakter „mit seiner großen Länge und meisterlich-komplizierten kompositorischen Faktur an die Zuhörer übergroße Anforderungen stellt, was zur Folge hat, dass dieses Werk leider nur selten aufgeführt wird, [...]“.⁶ Tatsächlich kann die 575 Seiten umfassende Partitur als eine der monumentalsten gelten, die Richard Strauss zeitlebens hervorgebracht

2 Vgl. Lesnig, *Aufführungen*.

3 Vgl. Kristiansen, *Works*, S. 568 f.

4 Hottmann, *Historismus*, S. 310. Die von Hottmann verwendeten Guillemets («...») wurden durch einfache deutsche Anführungszeichen («...») substituiert.

5 Schlötterer, *Librettisten*, S. 142, Sp. 1.

6 Brosche, *Konzept*, S. 33. Die Kursivierungen wurden von dort übernommen.

hat. Matthew Michael Werley stellte fest, dass dieses Alterswerk des Komponisten jenseits der oft angeführten kompositorisch-werkinternen Ursachen schon in rein quantitativer Hinsicht eine Spitzenreiterposition einnimmt: Keine Strauss-Oper hat mehr Takte als *Die schweigsame Frau*.⁷

Dass Stefan Zweig sich infolge der Machtübernahme der Nationalsozialisten früher oder später zur Emigration geradezu gezwungen sehen musste, dürfte bekannt sein. Doch auch dem Erfolg der *schweigsamen Frau* hat der Nationalsozialismus nachhaltig geschadet: Die Menge an Literatur, die sich mit Richard Strauss' widersprüchlichem, zwischen Anbiederung und Distanzierung oszillierendem Verhältnis zum Nationalsozialismus beschäftigt, lässt erahnen, dass es sich um eine komplexe Thematik handelt, die zu vielschichtig ist, um sie in einer Werkmonographie erschöpfend zu behandeln. Dennoch muss es angesichts der ambivalenten Rolle, die Strauss im Dritten Reich gespielt hat,⁸ unumgänglich erscheinen, auch auf dieses überaus schwierige und mit der *schweigsamen Frau* aufs Engste verbundene Thema wenigstens kurz zu sprechen zu kommen. Ambivalent war Strauss' Verhalten zweifellos: Einerseits geriet er wegen seiner Übernahme repräsentativer politischer Ämter bei gleichzeitiger scheinbarer Gleichgültigkeit gegenüber allem Politischen immer wieder in die Kritik;⁹ doch andererseits setzte er sich nicht nur dafür ein, dass der Name Stefan Zweigs auf dem Theaterzettel der Uraufführung der *schweigsamen Frau* abgedruckt wurde, sondern es blieb auch in den meisten Fällen unbemerkt, dass er sich für unzählige weitere politisch Verfolgte einsetzte. Walter Panofsky bemerkte dazu exemplarisch:

Es blieb unbekannt, daß Richard Strauss den Auftrag, eine *Festhymne* zur 2600-Jahr-Feier des japanischen Herrscherhauses zu schreiben, nur unter der Bedingung annahm, der damalige Botschafter, Prinz Konoye, müsse bei der deutschen Regierung die bindende Zusage erwirken, daß seine Schwiegertochter fortan nicht als Jüdin diffamiert und verfolgt würde. Sechszwanzig Familienangehörige von Frau Alice kamen in den Konzentrationslagern um...

-
- 7 Vgl. Werley, *Historicism*, S. 172, Anm. 25. Rund vier Jahre später hat Bryan Gilliam nochmals darauf hingewiesen, ohne sich jedoch explizit auf Werley zu beziehen, vgl. Gilliam, *Wagner*, S. 226.
- 8 Zu Strauss' ambivalentem Verhalten im Dritten Reich vgl. unter vielen Botstein, *Collaboration*; Canton et al., *Politics*; Heine, *Uraufführung*; Kohler, *Betrachtungen*; Larcati, *Politikum*; Lütteken, *Moderne*, S. 224–232; Messmer, *Biographie*, S. 427–450; Petersen, *Friedenstag*, S. 105–110; Riethmüller, *Zweig*; Splitt, *Brief*; ders., *Musikpolitik*; Steinberg, *Politics*; Walter, *Third Reich*; Wulf, *Strauss*. Zum Themenkomplex Strauss und das Urheberrecht vgl. Dümling, *Urheberrecht*; Kreile, *Urheberrecht*; Lütteken, *Moderne*, S. 219–224; Walter, *Strauss*, S. 296–306. Zur Musikpolitik im Dritten Reich vgl. etwa Meyer, *Politics* sowie Splitt, *Musikpolitik*.
- 9 In diesem Sinne stellte etwa Walter Panofsky fest (Panofsky, *Partitur*, S. 296): „Man hat es Richard Strauss verübelt, daß er das Dritte Reich hinnahm, wie er, der Hofkapellmeister Wilhelms II., die erste Republik hingegenommen hatte.“

Es blieben unbekannt die vielen Fälle, in denen Richard Strauss politisch Verfolgten half.¹⁰

Es dürfte außer Frage stehen, dass der Etablierung der *schweigsamen Frau* auf den großen Opernbühnen der Welt mit dem durch die Nationalsozialisten erwirkten Aufführungsverbot der Oper im Dritten Reich auch ein politisches Moment im Wege gestanden hat. Demgemäß bemerkte Günther Lesnig: „Das Aufführungsverbot in Deutschland während 10 Jahren hat sicher dazu beigetragen, dass sich die Oper bisher nicht im festen Repertoire der Bühnen positionieren konnte, auch nicht im deutschsprachigen Raum [...]“. ¹¹ Bereits in einem mehr als 12 Jahre früher im Dezember 1995 erschienenen Beitrag hatte Lesnig im selben Zusammenhang darauf verwiesen, in wie unzulänglicher Weise die Zurückhaltung der Bühnen gegenüber der *schweigsamen Frau* mit der Annahme zu erklären sei, die Theater hätten aus dramaturgischen, kompositionstechnischen oder anderweitigen Bedenken heraus das Schicksal der Oper vorläufig besiegelt:

Zweifellos hat das deutsche Aufführungsverbot 1935 zunächst eine größere Verbreitung beeinträchtigt. Trotzdem ist es überraschend, daß es bisher nicht mehr Aufführungen dieser komischen Oper von Richard Strauss gab. Zum Beispiel gab es keine Inszenierung in den Jahren 1948 bis 1953 und keine mehr seit 1992. Worauf ist diese Zurückhaltung der Bühnen zurückzuführen? Die Handlung und das dichterische Textbuch tragen einer komischen Oper voll Rechnung und kommen zweifellos auch den Wünschen eines großen Abonnement-Publikums entgegen. Und mit der Musik hat der nunmehr fast 70jährige [recte: 70-jährige] Richard Strauss wieder sein großes Können gezeigt und die Erwartungen nach „Arabella“ voll erfüllt. Zudem liegen zum besseren Verständnis in nicht deutschsprachigen Ländern, [sic!] Übersetzungen in englisch und italienisch bereits vor.¹²

Doch auch die über das Spätwerk von Richard Strauss kursierenden Vorurteile¹³ – es sei exemplarisch an Theodor W. Adornos bekanntes Verdikt von der „Komponiermaschine“¹⁴ erinnert – sind hinlänglich bekannt und halten umso

10 Ebd., S. 297. Die Kursivierung wurde von dort übernommen.

11 Lesnig, *Aufführungen*, S. 320. Die Salzburger Festspiele nahmen *Die schweigsame Frau* 1959 in ihr Repertoire auf, die Wiener Staatsoper 1968, vgl. Pichler, *Wiederentdeckung*, S. 52 und Wagner-Trenkwitz, *Strauss-Pflege*, S. 102. Zu Zweigs Unkenntnis der Konkurrenz Strauss / Weingartner vgl. Werley, *Briefe*.

12 Lesnig, *60 Jahre*, S. 58 f. Die beiden Hinzufügungen in eckigen Klammern stammen von mir, T. E.

13 Dementsprechend konstatierte auch Walter Werbeck (Werbeck, *Strauss*, Sp. 106) in seinem *Strauss*-Artikel in der MGG: „Die Rezeption von Strauss' Musik, seit jeher von polemischen Auseinandersetzungen geprägt, war lange von Vorurteilen verstellt.“

14 Adorno, *Strauss* [1964], S. 601: „Seit Alpensymphonie und Frau ohne Schatten wurde sein Produktionsapparat zu einer Komponiermaschine, in welche die Hauptmotive und -situationen hineingepumpt werden und die sie als fertige Opern ausspeit.“ Vgl. auch Adorno, *Strauss* [1924].

hartnäckiger Einzug in die Musikwissenschaft, je weniger die Werke, gegen die sie sich richten, Forschung verzeichnen können, die sich ihrer sachlich und unvoreingenommen widmet. Das gilt nicht nur für Strauss' Spätwerk in toto, sondern ließe sich wohl mit gleichem Recht auch über *Die schweigsame Frau* sagen: Auch hier erstrecken sich werkbezogene Vorbehalte nicht selten bis in den musikwissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart hinein.

Aufseiten der amerikanischen Strauss-Forschung wäre exemplarisch Leon Botstein zu nennen. Botstein verwies einmal auf einen Essay des polnischen Komponisten Karol Szymanowski von 1926, worin dieser geltend gemacht habe, dass die vielen ironischen Kommentare und die Zelebrierung des Bürgerlichen in Richard Strauss' Œuvre mitunter den Blick auf die psychologische Dimension der Musik verstellten, die Strauss doch in *Elektra* – aus der Sicht Szymanowskis – in so bewundernswerter Weise kompositorisch realisiert habe; Szymanowski, so Botstein, habe den Bruch des 20. Jahrhunderts mit dem vorhergehenden, dem 19., denn auch nicht in Richard Strauss verkörpert gesehen, sondern in Arnold Schönberg und dessen radikaler Abwendung von der romantischen Tonsprache in den nach den *Gurreliedern* entstandenen Werken.¹⁵ Eine autonome musikalische Moderne, die sich – wie beim späten Strauss – jenseits des musikalischen Materials vollzieht, musste im Zusammenhang mit einem Musikdenken, das vorrangig den Fortschritt der Zweiten Wiener Schule proklamierte und indessen eine womöglich hintergründigere Modernität der nach *Elektra* komponierten Strauss-Opern überhaupt nicht in Erwägung zog, zunächst einmal unerkannt bleiben.

Doch auch die deutschsprachige Strauss-Forschung entbehrt keineswegs der besagten werkbezogenen Vorbehalte. Exemplarisch dafür steht Siegfried Mausers These, Strauss lasse in der *schweigsamen Frau* „gelegentlich die notwendige dramaturgische Zielstrebigkeit vermissen.“¹⁶ Für den von Mauser konstatierten Mangel an „zwingend-zielstrebigiger Dramaturgie“, der sich in einer „dramatische[n] Rücknahmetendenz“ äußere, müssen bei ihm „die zwei leisen Schlüsse des zweiten und dritten Aktes“¹⁷ als Beispiele herhalten. Die Kritik ist nicht sehr stichhaltig:

Katharina Hottmann (Hottmann, *Historismus*, S. 3) bemerkte dazu treffend: „Eine derart prägnante Polemik lässt vermuten, dass sich hinter der apodiktischen Formulierung eine Problematik verbirgt, die weniger schnell auf den Punkt zu bringen ist.“ Mittlerweile ist Adornos Strauss-Polemik schon mehrfach in musikwissenschaftlichen Publikationen zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung geworden, vgl. etwa Wattenbarger, *Adorno*, sowie in jüngerer Zeit Kech, *Verwandlung* [2015], S. 563–576.

15 Vgl. Botstein, *Rethinking*, hier S. 146 f. Andernorts (vgl. Botstein, *Modernity*, S. 122 f.) führte Botstein einmal Strauss' zahlreiche Anspielungen auf die Musikgeschichte in seinen zwischen den Weltkriegen entstandenen Werken in Abgrenzung von seinen Zeitgenossen Leoš Janáček und Dmitri Schostakowitsch auf ein geradezu nostalgisches Geschichtsschwelgen des Komponisten zurück, das eine Kritik an der Moderne impliziere (ebd., S. 123): „Nostalgia in the form of references to tradition becomes an instrument of the radical critique of modernity and modernism.“

16 Mauser, *Musiktheater*, S. 58.

17 Ebd., S. 59.

Gerade die 12. Szene des II. Aktes hat Strauss sowohl auf der Ebene tonaler als auch motivisch-thematischer Konstruktion meisterhaft in den dramaturgischen Ablauf integriert, und Sir Morosus' Schlussgesang („Wie schön ist doch die Musik“) am Ende des III. Aktes hat Strauss mit derselben dramaturgischen Raffinesse als Teil der aktübergreifenden Traumklammer (4.3.2.) konzipiert. – Auf all das wird noch im Einzelnen zurückzukommen sein. Indes kommt Siegfried Mauser zu dem Schluss, *Die schweigsame Frau* gehöre zusammen mit *Arabella* zu den „dramaturgisch und kompositorisch konventionellsten Musiktheaterwerke[n] von Strauss“, die auch „gattungsgeschichtlich schwerlich als weitere Meilensteine zu sehen“¹⁸ seien. Auf lange Sicht gilt es das Für und Wider abzuwägen, um derlei Urteile fällen zu können; einstweilen wird man aber wohl darin übereinkommen, dass zunächst einmal Grundlagenforschung vonnöten ist.

So waren etwa die Skizzen zur *schweigsamen Frau* inhaltlich bislang kaum erschlossen.¹⁹ Die vorliegende Arbeit schließt diese Lücke weitestgehend: Erstmals sind hier sämtliche zugängliche Musikhandschriften des Komponisten konsultiert worden, die neue Aufschlüsse hinsichtlich der Entstehungsgeschichte geben. Abgesehen davon waren einige Konsultationsversuche zum Scheitern verurteilt, was vorwiegend aufgrund des gegenwärtig unbekanntem Verbleibs der betreffenden autographen Quellen der Fall war.²⁰

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Oper sei an dieser Stelle zuletzt noch Ronald Harwoods Theaterstück *Collaboration* von 2008 am Rande erwähnt:

Der südafrikanische Autor Ronald Harwood [...] verarbeitet in seinem Theaterstück *Collaboration* die Geschichte um die Zusammenarbeit von Strauss und Zweig und die Umstände der Uraufführung der *Schweigsamen Frau*. Das Stück wurde 2008 in Chichester uraufgeführt, die deutsche Erstaufführung in der Übersetzung durch Max Faber folgte am 16. April 2009 im Ernst-Deutsch-Theater Hamburg.²¹

Harwoods „Stück ist ein emphatisches Plädoyer für den guten Kulturmenschen Zweig, [...]“²² Das Theaterstück als historische Quelle in Erwägung zu ziehen, wäre aber nicht ratsam, da Dichtung und Wahrheit in ihm in einer Weise miteinander vermengt sind, die primär auf Bühnenwirksamkeit zielt und sich jedenfalls nicht strikt an die musikhistorischen Gegebenheiten hält.

18 Ebd. Vgl. aber demgegenüber Stefan Zweigs Urteil, der dem Komponisten in der *Welt von Gestern* „eine so erstaunliche dramaturgische Kenntnis“ (Zweig, *Welt*, S. 420) attestiert.

19 Vgl. nur insbes. Edelmann, *Textbuch* sowie Partsch, *Artifizialität*, S. 212.

20 Siehe dazu D. *Zur Quellenlage*.

21 Grotjahn, *Die schweigsame Frau*, S. 255, Sp. 1. Die Kursivierungen wurden von dort übernommen. Zur genannten deutschen Übersetzung vgl. Harwood, *Kollaboration*.

22 Larcati, *Politikum*, S. 117.

Ähnlich dürftig wie mit Blick auf die Entstehungsgeschichte der Oper ist der Forschungsstand im Bereich der Musikanalyse. Norman Del Mar hat im dritten Band seines dreibändigen *Critical Commentary*²³ die semantische Dimension einiger musikalischer Motive und Themen der Oper aufgeschlüsselt. Die Dissertation von Erich Wolfgang Partsch mit dem Titel *Artifizialität und Manipulation*²⁴ beleuchtet *Die schweigsame Frau* insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Spieloper bei Richard Strauss. Da Partsch im ersten Teil seiner Arbeit auch andere Strauss-Opern einbezieht, so ist es denn vor allem eines, das die Musikwissenschaft bislang schuldig blieb: eine monografische Arbeit, die sich allein auf *Die schweigsame Frau* konzentriert. Und wenngleich Partsch bereits auf viele der zahllosen in der Partitur enthaltenen, quer durch die Musikgeschichte von Claudio Monteverdi bis hin zu Richard Strauss reichenden musikalischen Zitate und Reminiszenzen hingewiesen hat, hat Walter Werbeck in jüngerer Zeit dennoch nicht von ungefähr zu bedenken gegeben: „Die Zahl der Zitate ließe sich vermutlich noch erheblich über die bislang genannten hinaus erweitern; [...]“²⁵ Werbecks Prognose trifft zu: Die musikanalytischen Kapitel der vorliegenden Arbeit werden auch in Bezug auf die Zitattechnik der Oper manches Neuland betreten.

Ein weiteres Forschungsdesiderat auf dem Gebiet der musikalischen Analyse betrifft im Hinblick auf *Die schweigsame Frau* den gesamten Themenkomplex der tonalen und motivisch-thematischen Semantik und Konstruktion.²⁶ Dazu gehören nicht zuletzt die Klammertechniken, auf die die terminologisch zu unterscheidenden Kategorien tonaler und motivisch-thematischer Klammern angewendet werden können, je nachdem, ob die Tonart oder das musikalische Material verklammert wird. Einen Sonderfall stellt in diesem Zusammenhang die Brautwerberklammer²⁷ dar, die in beide Kategorien gehört, weil Strauss dort die Tonart F-Dur ebenso wie das musikalische Material aktübergreifend verklammert hat. Vielem, was an dieser Stelle nur andeutungsweise skizziert werden konnte, gilt es also auch in dieser Sparte noch forschend nachzugehen.

Dem musikanalytischen Teil der Arbeit (Kapitel 2–4) geht ein umfangreiches einleitendes Kapitel zur Entstehungsgeschichte der *schweigsamen Frau* (Kapitel 1) voran. Mit den breit aufgestellten Forschungen, die sich der Entstehungsgeschichte der Oper und einer Analyse des musikalischen Textes widmen, liegt nun eine Studie vor, deren die Musikwissenschaft bislang ermangelte – kurzum: eine Werkmonographie über Richard Strauss' Oper *Die schweigsame Frau*.

23 Vgl. Del Mar, *Commentary*, Bd. 3, S. 1–51.

24 Vgl. Partsch, *Artifizialität*.

25 Werbeck, *Anmerkungen*, S. 72, dort Anm. 3.

26 In diesem Sinne hat Adrian Kech 2011 zwischen einer semantischen und einer konstruktiven Tonartenverwendung im Zusammenhang mit dem Komponieren von Richard Strauss unterschieden, vgl. Kech, *Verwandlung* [2011], S. 29, Sp. 1.

27 Siehe dazu die entsprechenden Ausführungen im Kapitel 2.2.2.

B. ZUR METHODIK

Der japanische Musikwissenschaftler Akeo Okada postulierte 1998 in seinem Aufsatz über die Vorgeschichte des aus dem *Rosenkavalier* bekannten Octavian-Motivs, dass „man bei einer monographischen Auseinandersetzung mit einem Werk auch einen Blick auf dessen Entstehungsgeschichte werfen soll“. Seine Forderung, methodisch „von der Skizzenforschung zur Textinterpretation eine Brücke zu schlagen“,²⁸ hatte sich jedoch in der Musikwissenschaft seinerzeit schon längst durchgesetzt. Abhandlungen, die sich um die Verbindung eines quellenphilologischen und eines musikanalytischen Ansatzes verdient gemacht haben, sind denn auch nicht erst in jüngerer Zeit erschienen. An dieser Stelle sei nur exemplarisch (in der Reihenfolge ihres Erscheinens) auf Bryan Gilliams *Elektra*-Studie von 1991,²⁹ Walter Werbecks Habilitationsschrift über *Die Tondichtungen von Richard Strauss* von 1996³⁰ sowie – erst in jüngerer Zeit – Adrian Kechs Dissertation über *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* von 2015³¹ verwiesen, die sich mit Blick auf die Kombination eines quellenphilologischen und eines werkanalytischen Ansatzes verdient gemacht haben und insofern allesamt als Vorbilder fungieren können.

Bei Richard Strauss hat die seitens der Musikwissenschaft weit verbreitete und lange, teils bis heute bestehende Zurückhaltung gegenüber einer solchen Verfahrensweise – der Kombination von Quellenphilologie und Analyse – freilich noch andere Gründe, die vor allem in Strauss' skeptischem Verhältnis zur Bedeutung seiner Skizzen für die Nachwelt zu suchen sein dürften: Nach Abschluss eines Werkes maß er den zugehörigen Skizzen kaum mehr Wert bei als den der mit ihnen verbundenen schönen Erinnerungen. In diesem Sinne hielt Reinhold Schlötterer in seinem Aufsatz über den Schaffensprozess bei Richard Strauss gleich zu Beginn fest:

Richard Strauss hielt es für vollkommen überflüssig, hinter das in Form von autorisierten Druckausgaben veröffentlichte Werk zurückzugehen und dem vorausliegenden Stadium von Kompositionsskizzen irgendwelche Aufmerksamkeit zu schenken. Entsprechend heißt es in einem Brief an Joseph Gregor ganz lapidar: (...) und vor allem das Skizzenzeug ist reiner Papierkorb (Briefe: Gregor, S. 280).³² Offenkundig hatten für Strauss

²⁸ Okada, *Octavian-Motiv*, S. 476. Ebd. auch das vorherige Zitat.

²⁹ Vgl. Gilliam, *Elektra*.

³⁰ Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*.

³¹ Vgl. Kech, *Verwandlung* [2015].

³² Schlötterer bezieht sich hier auf Strauss' Brief an Joseph Gregor vom 14. Februar [1945], vgl. Gregor, S. 280. Ebenso deutlich wird Strauss bereits im vorherigen Brief vom 7. und 8. Februar 1945, an dessen Schluss er unter dem Datum des 8. Februar seiner Skepsis gegenüber philologischer Arbeit wie folgt Ausdruck verleiht (ebd., S. 266–269, hier S. 269): „Die mühevollen Arbeit des Herrn Dr. Müller von Asow hat mich wahrhaft gerührt. Ich verstehe nichts von den Pflichten

nach Vollendung eines Werks die vorausgegangenen Skizzen lediglich den Wert von reinen Erinnerungsstücken, weshalb er auch immer wieder Skizzenbücher und -blätter freizügig an Freunde und Helfer ‚zur Erinnerung‘ verschenkte. Ohne nun auf den für Strauss in erster Linie zählenden Erinnerungswert abschätzig herabschauen zu wollen, bedeuten Skizzen für uns heute ganz gewiß sehr viel mehr, können wir doch dadurch so manche Stellen aus seinem Werk nicht nur in ihrem endgültigen Zustand studieren, sondern auch im Prozeß ihres Entstehens verfolgen, und letztlich dadurch das Werk besser verstehen lernen.³³

Wenngleich Strauss also mit entsprechenden Äußerungen den Wert seiner Skizzen für die Nachwelt explizit bezweifelt, so wird doch die gegenwärtige Musikwissenschaft nicht umhinkönnen, seine Skizzen in erster Linie als einen überaus aufschlussreichen Forschungsgegenstand auszumachen und ihnen folglich einen ungleich höheren Stellenwert beizumessen. Und dies mit Recht: Denn dem infolgedessen zu erwartenden Vorwurf, dass eine solche Methodik offensichtlich dem Willen des Komponisten entgegenstehe, muss mit Nachdruck entgegengehalten werden, dass Richard Strauss kein Musikwissenschaftler war und es ihm darum wohl auch denkbar fern gelegen haben dürfte, der Methodik des Faches in irgendeiner Weise vorzugreifen. Wiederum war es Reinhold Schlötterer, der nach dem Ertrag fragte, den sich die Musikwissenschaft von der Skizzenforschung erhoffen dürfe, und der, nachdem er die Verwertbarkeit von Strauss' Skizzen für die Musikwissenschaft ausgehend von autographen Dokumenten der Bayerischen Staatsbibliothek an ausgewählten Beispielen eindrucksvoll demonstriert hatte, folgerichtig zu dem Schluss kam:

Um die Antwort auf eine kurze Formel zu bringen: die Beschäftigung mit dem Schaffensprozeß kann uns helfen, das im endgültigen Werkzustand Gegebene nicht als ein starres ‚so ist es‘ hinzunehmen, als ob es nur so und nicht anders sein könnte, vielmehr im fertigen Werk etwas von der Frische und den Wechselfällen seines Entstehens mitzuvollziehen und auf diese Weise den Weg zur Musik von Richard Strauss um eine weitere Dimension zu bereichern.³⁴

des Bibliothekars, mir scheint nur das thematische Verzeichniß viel zu viel Unnützes an wertlosem Skizzenmaterial und uninteressanten Jugendwerken zu enthalten. Schade um das Papier für solche Nichtigkeiten!“

33 Schlötterer, *Schaffensprozess*, S. 23, Sp. 1. Die Kursivierung wurde von dort übernommen. Die von Schlötterer verwendeten einfachen Guillemets (·...·) wurden durch einfache deutsche Anführungszeichen (‘...’) substituiert. – Zum von jeher gespaltenen Verhältnis der Musikwissenschaft zu Richard Strauss vgl. Rathert, *Musikwissenschaft*.

34 Schlötterer, *Schaffensprozess*, S. 36, Sp. 1. Die von Schlötterer verwendeten einfachen Guillemets (·...·) wurden durch einfache deutsche Anführungszeichen (‘...’) substituiert.

Es ist also gerade nicht das Endprodukt, das fertige Werk, das den Reiz entstehungsgeschichtlicher Forschung in erster Linie ausmacht, sondern es sind im Gegenteil die vielfältigen Wandlungen, die die Skizzen in den diversen Kompositionsstadien bis hin zum fertigen Werk durchlaufen und die die Musikwissenschaft der Beantwortung der zentralen Frage, wie ein Werk von Richard Strauss denn nun im Einzelnen entstehe, ein Stück weit näherbringen. Angesichts der Materialfülle der überlieferten Musikhandschriften mit Bezug zur *schweigsamen Frau* verbieten sich etwaige Ansprüche auf Vollständigkeit schon mit Blick auf die quellenkritisch ausgerichteten Untersuchungen des Kompositionsprozesses von selbst, sodass hier notgedrungen einer paradigmatischen Verfahrensweise der Vorzug gegeben werden muss. Da die Skizzen zudem überwiegend noch nicht inhaltlich erschlossen sind,³⁵ gilt es im Rahmen der entstehungsgeschichtlichen Studien eine Methodik zu verfolgen, die den quellenphilologisch fundierten Untersuchungen des Kompositionsprozesses eine seitengenaue inhaltliche Erschließung der einschlägigen Quellen voranstellt, soweit sie *Die schweigsame Frau* betreffen.

Die dabei gewonnenen Quellenbefunde werden für jeden Akt in einem Skizzenverlaufdiagramm nach dem Vorbild von Bryan Gilliam³⁶ zusammengefasst, deren y-Achse untereinander die betreffenden Musikhandschriften nennt, wozu die x-Achse die Partiturseiten bezeichnet, die den in diesen Quellen skizzierten Werkteilen entsprechen: So wird im Diagramm für jede Quelle sinnfällig, inwieweit Strauss die dort notierten Werkteile auch noch in anderen Quellen skizziert hat. Dennoch ist bei der Interpretation der Diagramme Vorsicht geboten: Wenn Strauss im Skizzenbuch US-NYpm: S9125.S412 (= RSQV q00762) die Monteverdi-Arie mehrfach skizziert, so ist das mitnichten im Skizzenverlaufdiagramm ablesbar. Die Diagramme unterscheiden sich von Gilliams Diagramm in erster Linie durch die eingezeichneten Pfeile: Die Pfeile ↑ und ↓ sollen nach Möglichkeit den Weg der ersten aktübergreifenden Verlaufsskizze, den es zu rekonstruieren gilt, innerhalb der Skizzenverlaufdiagramme visualisieren. Enthalten mehrere Skizzenbücher Skizzen zu denselben Werkteilen, so zeigen die gestrichelten Pfeile † und ‡ in den Skizzenverlaufdiagrammen jeweils von der früheren auf die spätere Skizze. Das autographe Particell und die autographe Partitur, deren Notentexte sich ohnehin über die gesamte Oper erstrecken, bleiben in diesen Diagrammen außen vor. Selbst da, wo Skizzen zu anderen Werken in den konsultierten Skizzenbüchern identifiziert werden konnten, wurde prinzipiell auf deren seitengenaue inhaltliche Erschließung verzichtet, da entsprechende Einsichten nicht dem primären Gegenstandsbereich der vorliegenden Arbeit angehören.

³⁵ Zu den raren Ausnahmen vgl. nur insbes. Edelmann, *Textbuch* sowie Partsch, *Artifizialität*, S. 212.

³⁶ Bryan Gilliam hatte seine *Elektra*-Studie, in der er einen musikanalytischen und einen quellenphilologischen Ansatz verbindet, schon 1991 publiziert, vgl. Gilliam, *Elektra*. Zu seinem Skizzenverlaufdiagramm vgl. ebd., S. 174.

Im Zusammenhang mit quellenkundlichen Fragen kann noch immer Franz Trenners Veröffentlichung *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*³⁷ aus dem Jahre 1977 als wegweisend gelten: „Seit Franz Trenners Publikation von 1977 ist es ein dringendes Desiderat der Strauss-Forschung,“ konstatierte in jüngerer Zeit Adrian Kech, „seine Pionierarbeit fortzuführen, die Inhalte Strauss'scher Skizzenbücher detailgenau zu dokumentieren und die Ergebnisse einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.“³⁸ Diesem Desiderat begegnet die moderne Strauss-Forschung mit dem online verfügbaren und abrufbaren Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV)³⁹, das am 1. Oktober 2009 ins Leben gerufen wurde, am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen angesiedelt ist und mittlerweile längst als ein unverzichtbares Hilfsmittel bei der Konsultation von Strauss-Quellen gelten kann. Daher umfasst jede Quellenangabe mit Bezug auf eine autographe Strauss-Quelle neben dem RISM-Siegel und der Signatur der Institution, die die betreffende Quelle verwahrt, darüber hinaus auch die so genannte RSQV-Identifikationsnummer, beispielsweise: Particellblatt D-DI: Mus. 9099-F-500 (= RSQV q01386). Die Kenntnis der RSQV-Identifikationsnummer (hier: q01386) ermöglicht den Zugriff auf den zugehörigen RSQV-Datensatz, der online (hier: unter <http://rsqv.de/q01386>) abrufbar ist; auf diese Weise lassen sich einzelne Datensätze schnell und unkompliziert einsehen. Der Suchbegriff „Die schweigsame Frau“ im RSQV-Suchfeld („Einfache Suche“) liefert mit insgesamt 36 Treffern (Stand: 26. November 2023) die Liste der im Rahmen einer quellenkritisch orientierten Arbeit nach Möglichkeit zu berücksichtigenden Strauss-Quellen, wobei die Anzahl der tatsächlich existierenden Quellen in der Regel etwas kleiner ausfällt als die Trefferliste: Für jede Nennung einer Quelle in der Literatur, von der eine Übereinstimmung mit einer anderen im RSQV verzeichneten Quelle nicht mit hundertprozentiger Sicherheit ausgeschlossen werden kann, sieht das RSQV nämlich einen eigenen Datensatz vor. Eine derartige Vorgehensweise entspricht den Maßgaben guter wissenschaftlicher Praxis, geht aber auch damit einher, dass zwei oder mehr RSQV-Datensätze zu einer einzigen Quelle gehören können, was immer dann zutage tritt, wenn ein Datensatz sich rückwirkend als mutmaßliches oder gar unzweifelhaftes Duplikat eines anderen Datensatzes erweist.

Da die Neuedition der *schweigsamen Frau*, die im Rahmen der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* in München in näherer Zukunft zu erwarten ist, während des Entstehens dieser Arbeit noch nicht vorlag, musste mangels Alternative auf die bestehende ältere Ausgabe (RSE, Bd. 14) zurückgegriffen werden, der aber selbstverständlich seinerzeit noch nicht das moderne editionsphilologische Instrumentarium zu Gebote stand, mit dem die *Kritische Ausgabe der Werke von Richard*

37 Vgl. Trenner, *Skizzenbücher*.

38 Kech, *Verwandlung* [2015], S. 23.

39 Vgl. RSQV, online abrufbar unter <http://rsqv.de/> (Version 2.12 vom 3. Juni 2016).

Strauss in München sich in jüngerer Zeit dem Œuvre des Komponisten annähert. Der schiere Umfang der gedruckten Partitur (vorläufig RSE, Bd. 14) legt auch für die Werkanalyse eine paradigmatische Verfahrensweise nahe: Am sinnvollsten erscheint es daher, die Analyse im Folgenden strikt an den dramaturgischen Prämissen des Zweigschen Textbuches zu orientieren.

Indem die vorliegende Arbeit die Brücke schlägt von einer quellenphilologisch fundierten Annäherung an die Entstehungsgeschichte der *schweigsamen Frau* hin zu einer Analyse ihres musikalischen Textes, soll dem (wie oben schon skizziert) vielfach noch prekären Stand der Literatur ebenso wie den allgemeinen Erfordernissen einer werkmonographischen Studie Rechnung getragen werden.

C. ZUR TERMINOLOGIE

Die Opernforschung kommt – nicht nur, aber auch bei Richard Strauss – um einen Begriff längst nicht mehr herum: das *Leitmotiv*. Doch der Begriff ist hochproblematisch und „war seit jeher umstritten.“⁴⁰ Seine terminologische Generalität entspricht nicht annähernd der Diversität der in der Opern- und Musikgeschichte vorgefundenen Phänomene, sodass auch in Joachim Veits einschlägigem MGG-Artikel bezeichnenderweise eine Problematisierung des Begriffs an die Stelle einer Definition tritt:

Da eine präzise differenzierende Terminologie fehlt, kann hier nur eine kritische Geschichte der Begriffsverwendung gegeben und zu einer Geschichte des Phänomens in Beziehung gesetzt werden, das man in seiner allgemeinsten Form als eine musikalische Wiederholung bezeichnen kann, die nicht musikimmanent begründbar ist und die somit über den musikalischen Zusammenhang hinausweist.⁴¹

Da es nun also „eine einhellige terminologische Sprachregelung“⁴² nicht gibt und sie auch vorläufig nicht in Sicht ist, erscheint es wenig verwunderlich, dass sich selbst in der jüngeren Strauss-Forschung noch immer sehr unterschiedliche Formen des Umgangs mit dieser Problematik beobachten lassen: Exemplarisch sei hier nur auf den Ansatz von Peter Petersen hingewiesen. In seiner 2017 publizierte *Friedenstag*-Studie hat er, in der Absicht, ein Substitut für den problembehafteten *Leitmotiv*-Begriff zu finden, den Terminus des *musikalisch-dramatischen Semantems* eingeführt:

Welche Merkmale eines musikalisch-dramatischen Semantems seinen Charakter und seine Wiedererkennbarkeit ausmachen, ist offen: [...]. In allen Fällen muss einem solchen Klanggebilde aber eine Bedeutung eigen sein, die aus dem dramatischen Zusammenhang stammt und durch welche die Melodie, das Thema, der Rhythmus, die Harmonie, die Klangfarbe gleichsam semantisiert werden. [...]

Der Begriff ‚musikalisch-dramatisches Semantem‘ wird von mir anstelle des problematischen Begriffs ‚Leitmotiv‘ verwendet.⁴³

⁴⁰ Kech, *Verwandlung* [2015], S. 25.

⁴¹ Veit, *Leitmotiv*, Sp. 1079. Den gleichen Passus zitierte auszugsweise Kech, *Verwandlung* [2015], S. 25.

⁴² Kech, *Verwandlung* [2015], S. 25.

⁴³ Petersen, *Friedenstag*, S. 26. Die beiden Auslassungen in eckigen Klammern stammen von mir, T. E. Die von Petersen verwendeten Guillemets («...») wurden jeweils durch einfache deutsche Anführungszeichen (‘...’) substituiert.

Schon Joachim Veit sprach von musikalischen „Bedeutungsträgern“, vom „zu Bezeichnende[n]“ und vom „Bezeichneten“.⁴⁴ Das Hauptproblem von Petersens Terminologie besteht denn auch weniger in ihrer Fokussierung semantischer Referenzierung, die in Strauss' Musik zweifellos eine große Rolle spielt, als vielmehr in ihrer einseitigen Akzentuierung der semantischen Dimension der musikalischen Motive, wodurch dann andere Aspekte bei der analytischen Auseinandersetzung womöglich unverdient in den Hintergrund treten: Man denke nur an die Frage nach der strukturellen Einbindung musikalischer Motive oder Themen in den kompositorischen Gesamtzusammenhang. Petersens Verwendung des Begriffs des *musikalisch-dramatischen Semantems* als terminologisches Substitut für den Leitmotivbegriff erscheint jedoch auch insoweit problematisch, als sich unter dem Begriff des *musikalisch-dramatischen Semantems* verschiedenste kompositorische Phänomene weit über den Leitmotivbegriff hinaus subsumieren ließen: In diesem Sinne gedachte schon Erich Wolfgang Partsch an etwas entlegener Stelle „der Zeichenfunktion des Zitats“⁴⁵ in der Musik von Richard Strauss, und auch Tonalität fungiert bei Strauss „in hohem Maße [als] Bedeutungsträger“⁴⁶. Im Folgenden wird deshalb schlicht von *Motiven* die Rede sein, übrigens analog zur Verfahrensweise Adrian Kechs, der seine Entscheidung für diesen Terminus in seiner Dissertation von 2015 wie folgt begründete:

Schon bei Wagner ist die Grenze zwischen strukturelevanten Motiven und solchen, die dies nicht oder nur in geringem Maße sind, kaum eindeutig zu ziehen. Bei Strauss verhält es sich entsprechend. Deshalb werden wir auf den stark vorbelasteten Leitmotivbegriff nach Möglichkeit verzichten und stattdessen neutral von Motiven reden. Die Motivetikettierung, die sich, soweit sinnvoll, an die bestehende Strauss-Literatur anlehnt, soll darüber nicht hinwegtäuschen. Wenn Motive im Folgenden mit Namen belegt werden, dann nur deshalb, um sich über musikalische Zusammenhänge leichter verständigen zu können. Das Etikett enthebt nicht der Pflicht, die Gestalt des bezeichneten Motivs sowie seine Funktion innerhalb des Satzgefüges exakt zu bestimmen.⁴⁷

Dabei soll der Begriff des *Themas* als dem des *Motivs* „übergeordnet [verstanden werden]: Ein Motiv kann wohl Teil eines Themas sein, nicht aber umgekehrt ein Thema Teil eines Motivs.“⁴⁸

44 Veit, *Leitmotiv*, Sp. 1079. Die Hinzufügung in eckigen Klammern stammt von mir, T. E.

45 Partsch, *Zitattechnik*, S. 82, Sp. 2.

46 Kech, *Verwandlung* [2011], S. 29, Sp. 1. Die Hinzufügung in eckigen Klammern stammt von mir, T. E.

47 Kech, *Verwandlung* [2015], S. 27.

48 Ebd., S. 28. Die Hinzufügung in eckigen Klammern stammt von mir, T. E.

Die metadramatisch-selbstreferentielle „Spiel-im-Spiel-Situation“⁴⁹ des Intrigenspiels, das weite Teile des II. und III. Aktes umfasst, korrespondiert auffällig mit dem 2017 von Hermann Danuser eingeführten Terminus des *Metamusiktheaters*, genauer gesagt des *Meta-Musiktheaters* im Gegensatz zum *Metamusik-Theater* im Sinne der von Danuser wie folgt konstituierten Unterscheidung:

„Meta-Musiktheater“ bezeichnet eine Richtung des Musiktheaters, bei welcher die Textualisierungen ohne Bezug auf Existenzformen der Musik geschehen, wenn also – analog zum Metadrama – aus Distanz ein Musiktheater in all seinen multimedialen, transdisziplinären Facetten thematisiert wird. „Metamusik-Theater“ dagegen umfasst jene andere Richtung, die gerade Existenzformen von Musik zu einem Text kontextualisiert.⁵⁰

Beide Termini möchte Danuser als Unterbegriffe zu dem – unter Bezugnahme auf (kon-)textualisierungstheoretische Ansätze in der Musikwissenschaft – ebenfalls von ihm eingeführten Begriff der *Metamusik* verstanden wissen, der gemäß seiner Begriffsdefinition „alles mit Musik Verbundene [bezeichnet], das jenseits des Hörbaren existiert und darum als ‚Musik über Musik‘ verstanden werden kann.“⁵¹ In Anlehnung an Danusers Terminus des *Meta-Musiktheaters* lässt sich das Intrigenspiel der Komödianten – als eines Spiels im Spiel – dahingehend verstehen, dass auch die Dramaturgie des II. und III. Aktes der *schweigsamen Frau*, wie noch zu zeigen sein wird, weitgehend auf die Metaebene verlagert wird. Daher empfiehlt es sich, im Zusammenhang mit dem II. und III. Akt der *schweigsamen Frau* schlicht von einer *Dramaturgie der Intrige* zu sprechen, auf die die dramaturgische Metaebene dort stets zurückzuführen ist.

Bezüglich des Umgangs mit dem Begriff der *Szene* im Diskurs über Richard Strauss' Operschaffen hat Wolfgang Winterhager zurecht „deren höchst unterschiedliche Ausdehnung und damit auch Gewichtung im Werkverlauf“⁵² geltend gemacht und hat in diesem Zusammenhang die 5. Szene des II. Aktes der *schweigsamen Frau* als Extremfall eines geringen Szenenumfangs angeführt: „in der *Schweigsamen Frau* besteht die fünfte Szene des zweiten Akts gar nur aus einem einzigen Fermate-Takt mit kurzem gesprochenem Monolog des Barbiers.“⁵³ Weder diese noch die darüber hinaus zu problematisierende Beobachtung, dass Strauss sich immer wieder über die gliedernde Implikation der von Stefan Zweig stammenden

49 Partsch, *Artifizialität*, S. 145.

50 Danuser, *Metamusik*, S. 117. Die von Danuser verwendeten Guillemets («...») wurden jeweils durch einfache deutsche Anführungszeichen (...') substituiert.

51 Ebd., S. 24. Die Hinzufügung in eckigen Klammern stammt von mir, T. E. Die von Danuser verwendeten Guillemets («...») wurden durch einfache deutsche Anführungszeichen (...') substituiert.

52 Winterhager, *Szene*, S. 473.

53 Ebd. Die Kursivierung wurde von dort übernommen.

Szenenaufteilung gewissermaßen kompositorisch hinwegsetzt, indem er großformale musikalische Strukturen über Szenengrenzen hinweg komponiert, vermögen etwas daran zu ändern, dass der Begriff der *Szene*, wo immer er im Dienste der Verständigung über werkbezogene Sachverhalte steht, recht unproblematisch Verwendung finden kann.

Die Nomenklatur der Taktbezeichnungen folgt der Syntax [Akt]/[Partiturziffer]/[Takt]. So bezeichnet etwa die Angabe III/066/09 den neunten Takt nach Partiturziffer 66 des III. Aktes, also ebenjenen Takt, mit dem Henrys Arie „Willst du wirklich mich nicht kennen?“ beginnt. Bei Taktangaben in Bezug auf die Potpourri-Ouvertüre wird die Aktziffer durch ein P und die Partiturziffer durch einen Partiturbuchstaben substituiert: Beispielsweise bezeichnet dann der Takt P/Q/18 den Beginn der Stretta der Potpourri-Ouvertüre.