Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 16 (1996)

Artikel: Till Eulenspiegels Stimmen : Richard Strauss' Tondichtung op. 28 als Erzählung

Autor: Wälli, Silvia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835335

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Till Eulenspiegels Stimmen
Richard Strauss' Tondichtung op. 28 als Erzählung

SILVIA WÄLLI

Richard Strauss war im Herbst 1895 so stark mit den Proben zu seiner ersten Oper *Guntram* beschäftigt, dass er die Uraufführung des *Till Eulenspiegel* Franz Wüllner überliess.[1] Als Wüllner den Komponisten im Hinblick auf die Konzertbesucher um einige programmatische Verständnishilfen bat, erhielt er zunächst telegraphisch die Antwort: «analyse mir unmöglich. aller witz in toenen ausgegeben».[2] Dem Telegramm liess Strauss einen ausführlichen Brief nachfolgen, der ebenfalls mit den Worten beginnt: «Es ist mir unmöglich, ein Programm zu ‹Eulenspiegel› zu geben: ...».[3] Diese beiden Dokumente gaben in der Folge immer wieder Anlass zur Behauptung, alles Programmatische sei im *Till Eulenspiegel* schon deswegen sekundär, weil Strauss zunächst gar kein Programm habe veröffentlichen wollen. Stützen liess sich diese Ansicht zudem durch eine Reihe weiterer Aussagen, in denen Strauss auch für andere Werke festhält, dass ein Programm bei der Rezeption nur nebensächlich sei, etwa in einer Bemerkung zur *Sinfonia Domestica*: «Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein. Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.»[4]

Allerdings wird die – ohnehin nur ephemere – Weigerung des Komponisten, ein Programm zum *Till* zu veröffentlichen, dadurch relativiert, dass sich der wichtigste Programmhinweis ja bereits im Titel der Tondichtung findet:

Till Eulenspiegels lustige Streiche
– nach alter Schelmenweise – in Rondeauform –
für Grosses Orchester gesetzt
von
Richard Strauss

Diese Überschrift verweist an erster Stelle auf ein weit verbreitetes Volksbuch, dessen Inhalt damals selbst in Kinderstuben Eingang gefunden hatte.[5] Zumindest der

1 Das geht aus dem Briefwechsel zwischen Strauss und Wüllner hervor: *Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1963 (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 51), S. 25–29.

2 Ebda., S. 29.

3 Im Brief an Franz Wüllner vom 23. Oktober 1895, ebda.

4 Im Brief an Romain Rolland vom 5. Juli 1905, zitiert nach Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 155.

5 Einen ersten Überblick über die Verbreitung des Volksbuches bietet Werner Wunderlich, *Till Eulenspiegel*, München 1984 (= UTB 1288); zu den Bearbeitungen des Till Eulenspiegel als Kinderbuch insbesondere das Kapitel «Eulenspiegel und die Pädagogen», S. 106–108.

Charakter des Helden, die epische Anlage des Textes und der eine oder andere Streich musste bereits der Haupttitel *Till Eulenspiegels lustige Streiche* bei jedem Hörer evozieren, der mit irgendeiner Fassung des Volksbuches bekannt war. Was Strauss seinem Publikum vorenthielt, wenn er das Programm verschwieg, betrifft somit einzig die Präzisierung des Inhaltes der einzelnen Streiche, auf die sich die Tondichtung bezieht, bietet aber keinen Hinweis auf eine lediglich sekundäre Stellung des Programmatischen für das Verständnis der Komposition.

Die Skizzen zum *Till* bestätigen vielmehr, dass der literarischen Vorlage während des Kompositionsprozesses eine zentrale Rolle zukam. Unmittelbar neben musikalischen Aufzeichnungen finden sich immer wieder programmbezogene Notizen, die darauf hindeuten, dass sich der Einfluss der literarischen Vorlage auf verschiedene Ebenen erstreckt und die musikalische Gestaltung bis ins Detail der motivischen Verarbeitung mitbestimmte. Mehrfach gehen in den Skizzenbüchern Hinweise auf das Programm unmittelbar in musikalisch-formale Bemerkungen über. In diese Richtung weist schon ein Entwurf des in Takt 485 in den Hörnern und Posaunen einsetzenden Hauptthemas, für das Alfred Lorenz später den anschaulichen Ausdruck «Tilltriumph» prägte.[6] Hier finden sich für die weitere musikalische Verarbeitung die Worte: «steigern, immer übermütiger und fideler; zusammenfassen der verschiedenen Gruppen, bis Trommelwirbel».[7] Ein besonders anschauliches Beispiel bietet eine Skizze zur Gerichtsepsiode. Dort heisst es unmittelbar über einem Notensystem mit einzelnen musikalischen Aufzeichnungen: «dann Trauermarsch und Gerichtssitzung. du hast vollbracht; folgt Strich 2 Takte: Urteil der Tod! eventuell verkürzen: dann wird er gehängt».[8]

Angeregt von diesen Beobachtungen zielen die folgenden Überlegungen darauf, im *Till Eulenspiegel* die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen der literarischen Vorlage und der Musik herauszuarbeiten. Dass dabei die literarische Vorlage als Ausgangspunkt im Zentrum steht, unterscheidet meinen Ansatz von den bisherigen Auseinandersetzungen mit dem *Till*, die in der Regel entweder die Komposition anhand des Programms nacherzählen oder aber die literarische Vorlage nur für einzelne Aspekte der musikalischen Gestaltung in Anspruch nehmen, sei es zur Modifizierung der Grossform oder auch um einzelne «Tonmalereien» zu rechtfertigen. Im Unterschied dazu geht es mir in erster Linie um strukturelle Parallelen zwischen der Komposition und der literarischen Vorlage: um den Versuch, die Tondichtung als Erzählung zu lesen und aus dieser Perspektive neu zu interpretieren. Ich greife dabei zunächst auf Kriterien und Einsichten der traditionellen Literaturtheorie zurück und versuche in einem zweiten Schritt, die eigentümliche Pluralität in der Struktur der Tondichtung zu fassen, indem ich zudem Roland Barthes Konzept der *Stimmen* einbeziehe. Im Anschluss daran folgt eine historische Einordnung der Ergebnisse, die schliesslich auch einige Aussagen Richard Strauss' zum Stellenwert von Programmen in einem neuen Licht erscheinen lässt.

6 Alfred Lorenz, *Der formale Schwung in Richard Strauss' «Till Eulenspiegel»*, in: *Die Musik* 17/9 (Juni 1925), S. 665.

7 Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch,* Tutzing 1977, S. 6.

8 Ebda.

Eine Interpretation des *Till*, die von den Beziehungen zwischen der literarischen Vorlage und der musikalischen Gestaltungsweise ausgeht, steht vor dem Problem, dass sich die konkreten Streiche Tills und der Ablauf des Geschehens, den Strauss während des Kompositionsprozesses vor Augen hatte, heute nur noch im Ansatz rekonstruieren lassen. Zwar gelten die programmatischen Hinweise, die Wilhelm Mauke 1896 erstmals publizierte, als «das Programm» zum *Till*.[9] Es handelt sich dabei jedoch nur um stichwortartige Angaben, die erst einige Monate nach der Uraufführung des Werkes und im Hinblick auf seine Rezeption veröffentlicht wurden. Inwiefern Maukes Programmhinweise tatsächlich mit den Vorstellungen übereinstimmen, die Strauss bei der Komposition beschäftigten, ist keineswegs geklärt. Skeptisch stimmt hauptsächlich Strauss' Bemerkung, er wolle sein eigenes Programm nicht veröffentlichen, weil es dazu ungeeignet sei. Er schreibt dies in jenem bereits erwähnten Brief an Franz Wüllner, dessen erster – und meist verkürzt zitierter – Satz vollständig lautet:

> Es ist mir unmöglich, ein Programm zu Eulenspiegel zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen u. vielen Anstoss erregen.[10]

Ob Strauss' Befürchtung, die Veröffentlichung seiner eigenen Gedanken könnte Anstoss erregen, tatsächlich berechtigt war, lässt sich heute kaum mehr eindeutig beantworten.[11] Verständlich werden seine Bedenken vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Wahl des Till-Stoffes später in der Tat immer wieder mit seiner persönlichen Situation in Verbindung gebracht wurde.[12] Im Blick auf den Stellenwert der literarischen Vorlage und die Interpretation des *Till* ist vor allem entscheidend, dass Strauss' generelle Behauptung, es sei ihm unmöglich, ein Programm zu geben, durch die Angabe des Grundes im Nachsatz entscheidend relativiert wird: Offensichtlich wollte er ein eigenes Programm, das ihn während des Kompositionsprozesses beschäftigt hatte, nicht publizieren. Ein Vergleich der Bemerkungen in den Skizzen ergibt tat-

9 Wilhelm Mauke, *Richard Strauss. Till Eulenspiegels lustige Streiche (op. 28)*, Berlin [1896] (=*Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Musikführer* No. 103.); in leicht überarbeiteter Fassung auch in: *Richard Strauss, Symphonien und Tondichtungen*, erläutert von G. Becher, A. Hahn, ... [et al.], hrsg. von Herwarth Walden, Berlin 1908 (=*Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Meisterführer* 6), S. 92–108. – Mauke schreibt, Strauss habe ihm eine Partitur überreicht, in der der Komponist «die meisten Motivbenennungen und verbindenden Worte ... mit Bleistift eingetragen hatte» (S. 5). Dabei ist zu beachten, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht alle Überschriften zu den insgesamt 29 Notenbeispielen auf Richard Strauss zurückgehen, sondern nur jene 22, die Mauke in Anführungszeichen wiedergibt.

10 *Briefwechsel* (vgl. Anm. 1), S. 29.

11 Die am ehesten «anstössige» Stelle in den Skizzen findet sich in Zusammenhang mit der Philisterepisode. Dort heisst es: «er tanzt den Philistern auf den Köpfen herum» und «die Zunge herausstreckend», zitiert nach Trenner, *Skizzenbücher*, S. 6.

12 So beispielsweise bei Willi Schuh, *Richard Strauss* (vgl. Anm. 4): «Die Konfrontierung des überlegenen Einzelgängers, des ‹Weltverächters, der die Menschen missachtet, weil er sie im Grunde liebt›, mit borniertem, ins Groteske verzerrtem Philistertum musste ihn damals, als er das wirkliche oder vermeintliche Weimarer ‹Philisternest› kaum mehr zu ertragen vermochte, besonders verlocken.» (S. 400); Auch Franzpeter Messmer arbeitet in *Richard Strauss. Biographie eines Klangzauberers*, Zürich 1994, eine Menge solcher Bezüge heraus und überschreibt das entsprechende Kapitel mit dem Titel «Epatez le bourgeois! – *Till Eulenspiegel*» (S. 249–254).

sächlich, dass Maukes Angaben im Detail nicht mit Strauss' Aufzeichnungen übereinstimmen.[13] Dies lässt vermuten, dass Strauss seinem Vorsatz selbst dann noch treu blieb, als er Mauke die Programmhinweise übergab: Im Hinblick auf die Veröffentlichung scheint Strauss seinem eigenen poetischen Programm einige Stellen entnommen und sie in einer Weise konkretisiert und zusammengestellt zu haben, die keinerlei Anstoss mehr erregen konnte.

Immerhin stimmen die Angaben in den Skizzen und bei Mauke so weit überein, dass die Bezeichnungen «Marktepisode» (T. 133 ff.), «Liebesepisode» (T. 209 ff.), «Philister-Episode» (T. 294 ff.) und «Gerichtsepisode» (T. 573 ff.) für die vier Hauptepisoden angemessen erscheinen. Zudem sind einige Tonmalereien – vor allem in der Marktepisode – so explizit, dass sich das zugrundeliegende Handlungselement mit Sicherheit zuordnen lässt.[14] Offensichtlich ist darüber hinaus, dass Strauss auf keinen bestehenden literarischen Text zurückgriff, sondern sich als Vorlage für seine Tondichtung eine eigene «story» zusammenstellte. Die Figur des Till hatte ihn ja schon längere Zeit vor der Komposition der Tondichtung beschäftigt. Bereits im April 1889 hatte er in Würzburg eine Aufführung von Cyrill Kistlers Oper *Till Eulenspiegel* besucht.[15] Später arbeitete er mehrere Monate an einem Textbuch für eine Oper, in der er die Figur des Till mit der Welt der Schildbürger konfrontierte.[16] Wann und aus welchen Gründen Strauss schliesslich den Entschluss fasste, Till zum Helden einer Tondichtung zu machen, ist unbekannt.[17] Auf jeden Fall aber hatte sich Richard Strauss schon vor der Komposition seiner Tondichtung op. 28 lange und intensiv mit dem Stoff beschäftigt und ihm eine individuelle Gestalt gegeben – eine Gestalt allerdings, die er eben der Öffentlichkeit nicht preisgeben wollte.

Im folgenden soll es nun nicht darum gehen, Richard Strauss' eigene literarische Vorlage zu rekonstruieren. Vielmehr soll die Vielfalt und Dichte der Beziehungen zwischen Vorlage und Musik anhand von ausgewählten Stellen verdeutlicht werden, an denen das literarische Geschehen in der musikalischen Gestaltung fassbar wird. Dabei sind die konkreten Details in der Vorlage – sofern es sich nicht um eindeutig dechiffrierbare Tonmalereien handelt – kaum von Belang. Viel entscheidender erscheinen strukturelle Parallelen zwischen der Vorlage und der Musik, die bisher kaum beachtet wurden. Und dass gerade solche Beziehungen einen zentralen Aspekt der Komposition ausmachen, bestätigt nicht zuletzt die Tatsache, dass Richard Strauss

13 Wo in Maukes Programm Till als ein echter Kavalier erscheint, findet sich in den Skizzen der Vermerk «depische Liebeswerbung». Und in der Philisterepisode, zu der es bei Mauke heisst «Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt, überlässt er die Verblüfften ihrem Schicksal», tanzt Till im Skizzenbuch «den Philistern auf den Köpfen herum». Nach Mauke, *Till Eulenspiegel* (vgl. Anm. 9), S. 10–13 und Trenner, *Skizzenbücher* (vgl. Anm. 7), S. 6.

14 Im Falle der Marktepisode wird die Zuordnung zudem durch die Bemerkung «Die Marktweiber kreischend (er zerbricht Kuchelgeschirr)» bestätigt; zitiert nach Trenner, *Skizzenbücher*, S. 5.

15 Schuh, *Richard Strauss* (vgl. Anm. 4), S. 204.

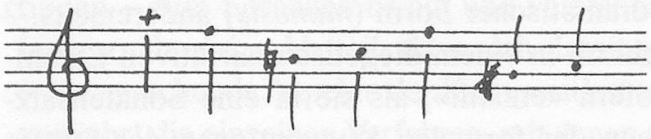
16 Der erste eindeutige Hinweis darauf findet sich in einem Brief an den Vater vom 16. Nov. 1893: «Ich arbeite im Kopfe schon fest an einem neuen Operntext ‹Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern›. Ich denke es wird.» Zitiert nach Schuh: *Richard Strauss*, S. 332. – Erhalten ist ein Entwurf zum ersten Akt des Textbuches, den Kurt Wilhelm diskutiert in *Die geplante Volksoper «Till Eulenspiegel»*, in: *Richard Strauss Jahrbuch* 1 (1954), S. 102–109; Wilhelms Text findet sich nachgedruckt auch im Anhang von Schuh, *Richard Strauss*.

17 Schuh, *Richard Strauss*, S. 401.

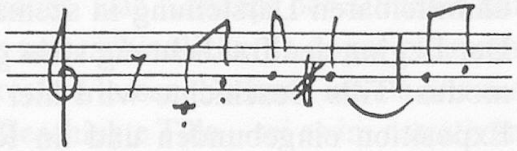
selbst im zweiten Abschnitt des Briefes an Franz Wüllner vorschlägt, das Publikum das Programm erraten zu lassen.[18] Diese Rezeptionsweise setzt einen engen Bezug zwischen literarischer Vorlage und Musik bereits voraus. Strauss lädt damit die Hörer sogar explizit ein, mit der Beziehung zwischen ihrem eigenen individuellen «Programm», das der Titel evoziert, und der Musik zu spielen, wobei nicht zuletzt gerade den häufig angeprangerten «Tonmalereien» eine entscheidende Bedeutung zukommt.[19]

*

Am Ausgangspunkt meiner Interpretation steht die Beobachtung, dass die Beziehung zwischen einer literarischen Vorlage und der Musik im *Till Eulenspiegel* grundsätzlich auf zwei verschiedene Arten realisiert wird. Bei der ersten Art werden programmatische Aspekte im Rahmen von traditionellen musikalischen Formkonzepten aufgenommen, wie etwa zu Beginn der Tondichtung. So können die ersten 132 Takte des *Till* – wie schon oft bemerkt wurde – als Exposition einer Sonate verstanden werden.[20] Im Rahmen dieser Exposition wird Tills Geschichte eingebracht, indem die beiden charakterisierenden Hauptthemen – «Eulenspiegelthemen» wie Richard Strauss sie nannte – in ihrer melodischen Gestalt auf die Hauptfigur des Volksbuches und insbesondere ihren Charakter verweisen:[21]



Beispiel 1



Beispiel 2

Die Verarbeitung der beiden Hauptthemen und die Satzstruktur hingegen sind in diesem Abschnitt nicht in erster Linie von einer literarischen Vorlage geprägt, sondern folgen primär Konventionen der Sonatensatzform.

Bei der anderen Art der Realisierung wird – wie in der anschliessenden Marktepisode (T. 133 ff.) – ein Programm unmittelbar in Musik «umgesetzt», indem die musikalische Gestaltung im Detail und bis hin zur formalen Anlage vom literarischen Geschehen geprägt ist, was auch zu einer entsprechenden Beschreibung herausfordert: mit Takt 133 brechen in die Wiederholung einer ruhigen F-Dur Kadenz unvermittelt

18 Nach *Briefwechsel* (vgl. Anm. 1), S. 30.

19 Tatsächlich hatte Strauss im Hinblick auf die Uraufführung Franz Wüllner bereits in einem früheren Brief mit Nachdruck auf die «Drastik» des Werkes hingewiesen: «Hoffentlich gefällt Ihnen Eulenspiegel! Er ist sehr schwer u. sehr lustig; lassen Sie's ja nicht an Drastik fehlen», zitiert nach *Briefwechsel*, S. 29.

20 Zuletzt auch in Hans-Jörg Niedens Monographie über den Till: Strauss. *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, München 1991 (= *Meisterwerke der Musik* 57), S. 57.

21 Im Brief an Franz Wüllner vom 23. Oktober 1895. Die Notenbeispiele folgen in ihrer Gestalt den beiden «Eulenspiegelthemen», wie sie Strauss selbst notiert; nach *Briefwechsel* (vgl. Anm. 1), S. 30.

eine d-moll-Skala und ein Beckenschlag *fortefortissimo* ein. Nun rauscht Till in den Klarinetten von ferne daher, scheint urplötzlich direkt vor uns zu stehen und setzt alles in Aufruhr. Der erste Stapel Geschirr zerbricht, die Marktweiber zetern los und die Ordnung des bisher exponierten Sonatensatzes gerät durcheinander. In den anschliessenden Takten (150–54) verschwindet Till genauso unvermittelt wieder, wie er auftauchte. Der Spuk ist vorbei, einen kurzen Moment herrscht Totenstille: Generalpause. Till ist jetzt von der imaginären Bühne verschwunden, die «Inszenierung» einer Episode auf dem Markt ist vorüber. Die Takte nach der Generalpause nehmen in der Lautstärke (*pianissimo*) wieder den Schluss der Exposition auf und versuchen damit gleichsam an die Situation vor Tills Auftritt anzuknüpfen. Doch nach der inszenierten Katastrophe scheint die Orientierung schwierig. Tills erster Streich hinterlässt auch nach seinem Abgang seine Spuren. So stehen ab Takt 155 die Motive, die Tills Auftritt mit sich brachte, scheinbar willkürlich nebeneinander. Die Tonart bleibt seltsam unbestimmt zwischen D-Dur und A-Dur hängen, bis sie in T. 169 ff. wieder zu F zurückfindet, von wo sie jedoch gleich weiter zur Subdominante geführt wird. Zu einem eigentlichen Schluss kommt es nicht, lediglich zu einem Ausklingen im *pianissimo*; klar ist jedoch, dass mit dem Taktwechsel (T. 179) ein neuer Abschnitt beginnt.

Die beiden unterschiedlichen Arten der Realisierung am Beginn des *Till* und in der Marktepisode sind zunächst vergleichbar mit den beiden Grundformen literarischer Darstellung, dem mittelbaren, narrativen Erzählmodus (*diegesis*) einerseits und der unmittelbaren Darstellung in szenisch-dramatischer Form (*mimesis*) andererseits.[22] Der Beginn der Tondichtung steht gleichsam in einem diegetisch-narrativen Erzählmodus: Tills Geschichte wird hier insofern «erzählt», als sie in eine Sonatensatz-Exposition eingebunden und im Rahmen der formalen Konventionen der Sonate musikalisch vermittelt wird. Der traditionelle Formablauf übernimmt dabei gleichsam die Funktion eines Erzählers: er bestimmt den Standpunkt und die Perspektive, aus der die Geschichte Tills erzählt wird, indem er die formalen Konventionen vorgibt, die den Abschnitt bestimmen. Die Marktepisode hingegen verläuft unabhängig von diesen formalen Konventionen. Sie entspricht in der Darstellungsweise dem mimetisch-dramatischen Erzählmodus: Ein Handlungsausschnitt aus einer literarischen Vorlage kommt hier unmittelbar zur Darstellung, indem das Geschehen von der Musik geradezu in Szene gesetzt wird. Als «unmittelbar» lässt sich die mimetische Darstellungsform insofern bezeichnen, als Tills Geschichte hier nicht im Rahmen von etablierten, rein musikalischen Formabläufen und deren Konventionen zur Darstellung kommt, sondern direkt vom Verlauf des Geschehens in der literarischen Vorlage bestimmt wird. Auf diese Weise lassen sich anhand des Kriteriums der Mittelbarkeit in der ganzen Tondichtung – bezogen auf eine literarische Vorlage – ein *narrativer* und ein *mimetischer* Darstellungsmodus voneinander abgrenzen.

22 Die in der Erzähltheorie noch heute grundlegende Unterscheidung von zwei Erzählweisen, der *diegesis* als einer mittelbaren und der *mimesis* als einer szenisch-imitativen geht zurück auf Platon, *Der Staat* (vgl. die Übersetzung von Karl Vretska, Stuttgart 1958, Band 3, S. 164–169). Generelle Überlegungen zur Übertragung dieses Konzeptes auf Malerei und Musik finden sich – mit zahlreichen Literaturhinweisen – bei Karol Berger, *‹Diegesis› and ‹Mimesis›: The poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation,* in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 407–433.

Allerdings erfolgt der Übergang zwischen diesen beiden Darstellungsmodi an keiner weiteren Stelle so abrupt wie zu Beginn der Marktepisode. Viel häufiger sind Elemente beider Modi gleichzeitig nebeneinander zu finden. Wie in jeder Erzählung, so ist eben die rein mimetische Darstellung, die Szene, auch in der Tondichtung *Till Eulenspiegel* streng genommen ein «corpus alienum» im narrativen Raum.[23] Und wie jede Erzählung, so besteht auch der *Till* aus einer Verbindung und Überlagerung von narrativen und mimetischen Passagen.[24] So enthält etwa die Kavalier-Episode (T. 209–288), indem sie die beiden Eulenspiegelthemen wieder aufnimmt, den Aspekt eines Refrains und bestätigt damit die bereits im Titel angesprochene Rondoform, während andererseits die programmbezogenen Vortragsbezeichnungen in der Partitur in der Folge «geschmeidig»–«liebeglühend»–«drängend»–«ruhiger»–«wütend» darauf verweisen, dass der Verlauf dieses Abschnittes von den Stimmungen des Helden bestimmt wird.

Konkreter fassen lassen sich die verschiedenen Aspekte der beiden Darstellungsmodi nun mit Hilfe eines poststrukturalistischen Ansatzes, der die Tondichtung in Anlehnung an Roland Barthes als einen «Text» im Sinne eines «Geflechts» begreift, als ein «Gewebe von Stimmen», einen Raum oder vielmehr eine «aural vision», in der sich verschiedene sinnstiftende «Stimmen» ergänzen, kreuzen, ja gelegentlich sogar widersprechen.[25] Als *Stimme* in diesem Sinn kann grundsätzlich alles begriffen werden, was einem Text Sinn verleiht, was ihn – auf der Basis unterschiedlichster Konventionen – zum Sprechen bringt und verstehbar macht. Das Konzept der *Stimmen* hat insbesondere den Vorteil, dass sich damit ganz unterschiedliche, ja sogar einander widersprechende Aspekte der Komposition ansprechen lassen. So fasse ich als *Stimme* zunächst die einzelnen Verfahren, mit denen die Geschichte Tills – sei es im narrativen oder im mimetischen Modus – in der Musik aufgenommen wird. Zu Beginn der Marktepisode etwa bilden die Klarinetten zusammen eine mimetische *Stimme*, die den heranreitenden Till darstellt (T. 133 ff.). Zwei Takte später setzt in den Flöten, Oboen und dem Englischhorn die *Stimme* der kreischenden Marktweiber ein, gleichzeitig mit dem Beckenschlag für das zerbrechende Geschirr.

Als *Stimmen* lassen sich im weiteren aber auch jene strukturbildenden Aspekte der Komposition verstehen, die nicht unmittelbar von einer literarischen Vorlage geprägt sind, wie etwa die einzelnen musikalischen Formabläufe. Eine narrative *Stimme*, die den Sonatensatz proklamiert, tritt insbesondere zu Beginn und dann wieder mit dem Einsatz der Reprise (T. 429) hervor. Für die im Titel genannte Rondoform hingegen spricht insbesondere die häufige Wiederkehr der beiden «Eulenspiegelthemen». Allerdings zeigt schon ein erster Vergleich bestehender Formanalysen, dass sich im *Till* ganz unterschiedliche Rondoformen festmachen lassen. Darüber hinaus hat Reinhard

23 Nach Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 51991, S. 93.

24 Ebda., S. 94.

25 Roland Barthes entwickelt dieses Konzept insbesondere in *S/Z*, Paris 1970 (übersetzt von Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1987), wo er Balzacs Novelle *Sarrasine* aus einem Nebeneinander von fünf – auf unterschiedlichen Konventionen basierenden – «Codes» und deren *Stimmen* interpretiert, die im Text zusammenfliessen und einander überlagern. – Den Begriff der «aural vision» prägte Carolyn Abbate in Anschluss an Roland Barthes in: *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth Century*, Princeton 1991, S. 13.

Gerlach in Bezug auf die Anlage sogar von einer «überblendeten zyklischen Satzfolge der Sinfonie» gesprochen.[26] Gerade im Blick auf diese Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten der Grossform erweist sich der Ansatz von Roland Barthes als besonders hilfreich: Er zwingt nicht zur Entscheidung für eine bestimmte Lösung, sondern fasst jede dieser Einzelinterpretationen als eine *Stimme*, die für einen bestimmten Formablauf spricht und die sich während des Verlaufs der Tondichtung unterschiedlich stark artikulieren kann. Auf diese Weise tritt das für diese Komposition charakteristische Neben-, In- und Gegeneinander verschiedener «Lesarten» bzw. Hörweisen in seiner ganzen Pluralität hervor.

Aufs Ganze gesehen verdichten sich die mimetischen und die narrativen *Stimmen* zu zwei verschiedenen «Diskursen», die sich im Sinne von Erweiterungen der beiden Darstellungsmodi verstehen lassen: zum narrativen und zum mimetischen Diskurs. Im narrativen Diskurs spielt das literarische Geschehen für den formalen Verlauf der Komposition nur eine untergeordnete Rolle, hier dominieren die Momente etablierter Formabläufe. Der narrative Diskurs wird gebildet von jenen *Stimmen*, die für bestimmte Grossformen und die damit verbundenen konventionellen Satztechniken der Instrumentalmusik sprechen; er bezieht sich stets in erster Linie auf Konventionen absoluter Musik.

Zum mimetischen Diskurs hingegen verdichten sich jene *Stimmen*, die eine Situation, eine Atmosphäre, oder eine Handlung unmittelbar darstellen und in ihrer musikalischen Entwicklung und Verarbeitung nicht von konventionellen Satztechniken, sondern von Aspekten des Programms bestimmt werden. Der mimetische Diskurs basiert damit primär auf musikalischen Konventionen, wie sie für die Oper typisch sind. Eine der wichtigsten und während des ganzen Werkes wiederkehrenden *Stimmen* dieses Diskurses bildet die D-Klarinette als «Hauptvertreter des Schalkes».[27] Von *Stimmen* des mimetischen Diskurses wird aber auch die spezifische Gestalt oder «Verkleidung» bestimmt, in der die beiden «Eulenspiegelthemen» jeweils auftauchen.[28] Weitere sind in der Partitur durch programmbezogene Vortragsbezeichnungen wie «lustig», «schelmisch», «kläglich» usw. angedeutet.

Insgesamt aber bilden die *Stimmen* beider Diskurse insofern eine Einheit, als sie sich auf eine gemeinsame literarische Vorlage beziehen und – wenn auch anhand zweier unterschiedlicher Darstellungsmodi – eine einzige «story» erzählen: *Till Eulenspiegels lustige Streiche.*

Die Unterscheidung eines narrativen und eines mimetischen Diskurses bietet nun die Möglichkeit zu einem Verständnis der grossformalen Anlage des *Till*, bei dem die Interaktion der beiden Diskurse als das zentrale Moment gefasst wird, das die Komposition

26 Reinhard Gerlach, *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'*, Bern 1966 (=*Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, Band 13), S. 67.

27 Richard Strauss im undatierten Brief Nr. 47 an Franz Wüllner, nach *Briefwechsel* (vgl. Anm. 1), S. 29.

28 Den Begriff «Verkleidung» verwendet Richard Strauss selbst in dem eingangs zitierten Brief an Franz Wüllner, wo er schreibt, dass die beiden «Eulenspiegelthemen... das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen u. Stimmungen, wie Situationen durchziehen bis zur Katastrophe, wo er aufgeknüpft wird», zitiert nach *Briefwechsel*, S. 30.

prägt und ihre Form konstituiert. Entscheidend sind die unterschiedlichen Funktionen, die die beiden Diskurse erfüllen. Der narrative Diskurs strukturiert das Werk, indem er in erster Linie auf Konventionen absoluter Musik zurückgreift und damit immer wieder formale Erwartungen erweckt, sei es, dass *Stimmen* hervortreten, die für eine bestimmte Grossform sprechen, sei es dass durch ein Themen-, Takt- und Tonartwechsel ein neuer Abschnitt markiert wird, oder dass etwa durch die Wiederkehr der «Eulenspiegelthemen» verschiedene Abschnitte miteinander in Beziehung gesetzt werden. Damit evozieren die narrativen *Stimmen* aufgrund von Konventionen einen «vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden.»[29] Der mimetische Diskurs hingegen ist weitgehend unabhängig von diesen Erwartungen. Sein Verlauf wird primär vom literarischen Geschehen bestimmt und basiert auf unterschiedlich langen Handlungseinheiten, die auf ganz verschiedenen Ebenen und mit Hilfe verschiedenster Techniken in Musik «umgesetzt» werden: als «Stimmung», als Tonmalerei, als Dynamik einer Handlung, usw.

Am Beginn der Tondichtung dominiert – wie bereits gezeigt wurde – zunächst der narrative Diskurs, der hauptsächlich von jener *Stimme* bestimmt wird, die für die Sonatenhauptsatzform spricht. Doch noch vor dem Abschluss der Exposition bricht mit Beginn der Marktepisode eine Reihe von *Stimmen* des mimetischen Diskurses ein. Dieser erste «Auftritt» Tills lässt sich mit einem *point of attack* vergleichen – mit jener Stelle in einem literarischen Text, an der nach der Vermittlung der Vorgeschichte die Präsentation der eigentlichen Haupthandlung einsetzt.[30] Auch im *Till* kommt hier nach einer narrativen Exposition erstmals einer der Streiche Tills konkret zur Darstellung: während der rund 20 Takte der Marktszene wird eine Handlungseinheit, eine Episode aus einer literarischen Vorlage auf ganz verschiedenen Ebenen unmittelbar in Musik umgesetzt. Schon in der Art und Weise, wie diese Episode in den bisherigen Verlauf der Tondichtung einbricht, entspricht sie in formaler Hinsicht der Katastrophe, die Till auslöst: die Marktepisode trägt alle Merkmale einer «einbrechenden» Episode, wie er für romantische Sonaten und Symphonien als typisch bezeichnet wurde und «formal eine Zerdehnung und Auflösung einer ursprünglich autonomen Konstruktion» bewirkt.[31] An ihrem Beginn werden zunächst innerhalb von vier Takten jene drei *Stimmen* fassbar, die die wichtigsten einzelnen Ereignisse der Szene tonmalerisch umsetzen: den heranreitenden Till (Klarinetten), die zeternden Marktweiber (Flöten, Oboen, Englischhorn) und das zerbrechende Geschirr (Beckenschlag). Doch bereits ab dem fünften Takt (T. 137) kommt in erster Linie die «Stimmung», das Chaos, das das Geschehen beherrscht, musikalisch zur Darstellung: kurze Motive aus den beiden Eulenspiegelthemen treten hinzu (T. 137/138), die Glissandi der Klarinetten werden in den Fagotten und Hörnern imitiert und in den Streichern (T. 141/142) zerstückelt und

29 Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft,* in: *ders., Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt am Main 61979 (= *edition suhrkamp* 418), S. 175.

30 Der Terminus *point of attack* stammt aus der Dramentheorie und bezeichnet dort insbesondere auch den eigentlichen «Einsatzpunkt der dramatisch präsentierten Handlungsphasen», zitiert nach Manfred Pfister, *Das Drama*, München 71988, S. 137. Der Begriff geht zurück auf W. Archer, *Playmaking*, Boston 1912.

31 Siegfried Schmalzriedt im Artikel «Episode» im *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972 ff., S. 8.

umgekehrt. Schliesslich werden die 8 Takte seit dem Einsatz der *Stimme* der Marktweiber in leicht veränderter Instrumentierung wiederholt, bevor der gesamte Spuk innerhalb von nur drei Takten (150–153) ausgeblendet wird. Unmittelbar nach der Marktepisode vermag sich zunächst keine der *Stimmen* durchzusetzen, der strukturelle Gegensatz zwischen den beiden Diskursen ist aufgebrochen, doch die Situation bleibt unklar.

Mit dem Taktwechsel (T. 179) beginnt ein völlig neuer Abschnitt in der Subdominante, die sogenannte Pastor-Episode. Nun scheint die Ordnung wiederhergestellt. Allerdings wird die Erwartung nach einer Durchführung, die die Exposition weckte, nicht erfüllt: das «gemächlich» vorgetragene achttaktige Thema scheint eher dem Beginn eines Couplets zu entsprechen. Doch auch dieser Schein trügt, denn der Abschnitt vermag sich nicht zu einem selbständigen Formteil zu entwickeln. Bereits nach 12 Takten beginnen sich mimetische *Stimmen* durchzusetzen («schelmisch» in der D-Klarinette) und schon die Wiederholung des Achttakters wird nicht mehr korrekt zu Ende geführt; stattdessen kommen zwei gegensätzliche Stimmungen zur Darstellung (Solo-Violine und Triolen-Motiv), die miteinander konkurrieren.[32] Damit sind die Erwartungen, die der narrative Diskurs bisher hinsichtlich des weiteren formalen Verlaufs weckte – die *Stimmen*, die für eine Sonaten- oder eine Rondoform sprachen –, für den Moment in den Hintergrund getreten. Wieder hat sich der mimetische Diskurs durchgesetzt. Doch es scheint, als ob die mimetischen *Stimmen* alleine das Werk nicht mehr fortführen könnten; die musikalische Entwicklung kommt nun innerhalb von wenigen Takten zum Stillstand: die Solo-Violine versteigt sich während ihres geradezu pathetischen Rezitativs in bisher unerreichte Höhen (T. 207), während die übrigen *Stimmen* ausklingen.

Von nun an ergeben sich immer wieder andere Konstellationen in der Interaktion der beiden Diskurse: die narrativen *Stimmen* erzeugen formale Strukturen und Erwartungen und übernehmen damit gleichsam die Funktion einer Rahmenerzählung. Die einzelnen «Streiche» des Till werden dagegen vom mimetischen Diskurs dargestellt, der den narrativen unterbricht, überlagert, bestätigt oder variiert. In der Spannung zwischen beiden aber erschliesst sich das Individuelle des formalen Ablaufes. Zunächst verschmelzen die beiden Diskurse in der anschliessenden Liebesepisode (T. 209–288) gleichsam zu einer Einheit: Einerseits ist die Rondoform in der Wiederkehr der beiden Eulenspiegelthemen präsent, andererseits ist der ganze Abschnitt durch den mimetischen Diskurs geprägt, wie schon in den Stichwörtern «geschmeidig» zum einen Hauptthema und «liebeglühend» bzw. «drängend» zu dem im Vordergrund stehenden anderen Eulenspiegelthema aufscheint. Dieser Abschnitt entspricht sowohl dem Refrain eines Rondos wie auch einer Handlungseinheit in der literarischen Vorlage. Die Idylle scheint perfekt, bis mit dem Ausbruch der Wut nach der Zurückweisung (T. 253) der mimetische Diskurs wieder die Führung übernimmt, den Abschnitt in die Länge zieht und zu einem fulminanten Schluss (T. 288) führt.

32 Bezeichnenderweise schreibt bereits Wilhelm Klatte in der *Allgemeinen Musikzeitung* vom 8. November 1895 zu dieser Stelle: «Eulenspiegel hat sich in ein Priestergewand gesteckt und thut gar salbungsvoll. ... Indessen die Sache könnte noch einmal schief ablaufen! Diese Figur [er gibt das Triolenmotiv aus T. 196] lässt darauf schliessen, dass es ihm nicht ganz geheuer ist in dem Spottgewande» (S. 579).

Auch der nächste Formteil entspricht einer Episode aus der literarischen Vorlage (Philister-Episode), wird aber, der Marktepisode vergleichbar, hauptsächlich von mimetischen *Stimmen* dargestellt, bis diese – mit dem «leichtfertigen» Abgang Tills (so die Anweisung zu T. 375–409) – dem narrativen Diskurs das Feld überlassen. Schon wenige Takte nach dem Abgang tritt mit Beginn der Reprise (T. 429) die *Stimme* der Sonate hervor und erst rund fünfzig Takte später wird sie mit dem Einsetzen des Triumph-Themas (T. 485) erneut vom mimetischen Diskurs übertönt und zerdehnt. Er steht noch einmal in der anschliessenden Gerichtsepisode im Vordergrund. Im Epilog (T. 631–649) hingegen dominieren mit dem Anknüpfen an den Beginn in Tonart und Thema narrative *Stimmen*, bis ein letzter Ausbruch des mimetischen Diskurses (T. 650–657) das Werk abschliesst.

Damit erstreckt sich die Interaktion der beiden Diskurse bis in den Schluss der Komposition. Nach einem ersten Aufprall zu Beginn der Marktepisode sind sie einander zwar in der Mitte des Werkes nähergerückt, ja sie bildeten – wohl nicht ganz zufällig während der Liebesepisode – sogar eine scheinbare Einheit, bis sie nach der Reprise wieder weiter auseinandertreten. Gerade dadurch aber, dass keiner der beiden schliesslich die Oberhand gewinnt und sich als der endgültig «wahre» erweist, ergibt sich aus ihrer Differenz auch eine Art Ironie: aus der Perspektive des einen Diskurses erscheint der andere immer in gewisser Hinsicht fremd und «unwahr» und rückt damit in eine ironische Distanz. Für den Hörer bleibt deshalb stets offen, aus welcher Perspektive Tills Geschichte letztlich erzählt wird. Spricht ein Erzähler, sprechen musikalische Konventionen, spricht der literarische Text oder spricht der Komponist?

Insgesamt ergibt sich durch dieses Neben- und Ineinander der beiden Diskurse und die Vielfalt der Bedeutungen ihrer einzelnen *Stimmen* eine Pluralität von Bedeutungsschichten, die insbesondere bei der Rezeption des Werkes ins Gewicht fällt. Die *Stimmen* der beiden Diskurse «erzählen» stets mehreres gleichzeitig, und wie in jeder «guten» Erzählung, so gibt es auch im *Till* täuschende und irreführende *Stimmen*. Alle zusammen bilden ein «Geflecht», das immer «mehrere Aktionen zur gleichen Zeit im Gang» hält.[33] Ein solcher «Text»

> gleicht in seinem Entstehen einem Spitzenwerk aus Valenciennes, das vor uns unter den Händen der Spitzenstrickerin entstände: jede begonnene Sequenz baumelt herunter wie eine vorübergehend ruhende Spindel, die wartet, während die andere nebenan arbeitet. Wenn sie aber dann wieder an der Reihe ist, nimmt die Hand den Faden wieder auf und führt ihn wieder auf den Stickrahmen zurück. ... Jeder Faden, jeder Code ist eine Stimme.[34]

Zur Natur eines solchen Textes gehört es auch, dass er nicht «richtig» oder «falsch» verstanden werden kann. Bei der Rezeption wird der Hörer vielmehr dazu veranlasst, unter den wahrnehmbaren *Stimmen* eine Auswahl zu treffen und damit eine Hierarchie der *Stimmen* selbst zu bestimmen.[35] Entscheidend ist in erster Linie, dass der Hörer

33 Barthes, *S/Z*, (vgl. Anm. 25), S. 159.
34 Ebda., S. 160.
35 Ebda., S. 81.

das «Gespräch» zwischen den einzelnen *Stimmen* mitverfolgt, sich seine eigene Meinung bildet und sich nicht zuletzt – wie bei der Lektüre einer Erzählung – auch von deren Fortsetzung überraschen lässt.

*

Nun setzt der eben skizzierte Versuch, *Till Eulenspiegel* als Erzählung zu lesen, eine enge Beziehung zwischen einer literarischen Vorlage und der musikalischen Gestaltung bereits im Ansatz voraus und unterscheidet sich damit grundsätzlich von den bisherigen Auseinandersetzungen mit dem *Till*. Für sie ist es in erster Linie bezeichnend, dass sie immer wieder in anderer Weise zwischen den beiden im Titel genannten Aspekten, der literarischen Vorlage einerseits und der Rondoform andererseits vermitteln. Tatsächlich hatte ja der Verweis auf die Form im Titel eines offenkundig programmatischen Werkes schon bei der Uraufführung des *Till* am 5. November 1895 «manchen Zuhörer stutzig gemacht».[36] In jener Zeit, als die Polemik um die Legitimation von Programmusik noch in vollem Gange war, musste diese Überschrift geradezu provozierend wirken und zu mancherlei Spekulationen Anlass geben. So sind die frühen Interpretationen des *Till* äusserst vielfältig und widersprüchlich. Otto Lessmann etwa deutete den Hinweis auf das Rondeau als Reminiszenz an «unsere Klassiker», die immer «wenn sie künstlerisch ihrem guten Humor die Zügel schiessen lassen wollten, dafür die Rondoform wählten».[37] Wilhelm Mauke hingegen konnte in der Tondichtung überhaupt keine Rondoform erkennen und interpretierte den Titel als ein geistreiches Spiel des Komponisten mit dem Ziel, den Hörer irrezuführen.[38] Und im Anschluss an die Wiener Erstaufführung bezeichnete Eduard Hanslick den *Till* schlicht als «mass- und meisterlose Bilderjagd», bei der an die Stelle von «musikalischen Ideen und die sie gestaltende Kraft» lediglich «Äusserlichkeiten» getreten seien, so dass die Tondichtung «eine wahre Weltausstellung von Klangeffekten und Stimmungskontrasten» darstelle.[39]

Wegweisend für spätere Interpretationen wurde insbesondere die Ansicht, die Max Steinitzer in seiner ersten Monographie über Richard Strauss exponierte. Um die Vorwürfe Hanslicks zu entkräften, hebt Steinitzer mit Nachdruck hervor, die «vermeintliche Wichtigkeit des Programmatischen» beruhe auf einem «Missverständnis», da Strauss zunächst ja gar kein Programm habe veröffentlichen wollen; zudem biete gerade die «rein symphonische Durcharbeitung» der beiden Hauptmotive «ein Zeugnis des ernsthaften, tiefgründigen Fleisses».[40] Damit war das Fundament gelegt für eine Reihe von weiteren Werkanalysen, die den Aspekt des Programmatischen in den Hintergrund stellen und die rein musikalische Gestaltung als den eigentlich kunstvollen

36 Otto Lessmann in: *Allgemeine Musik-Zeitung* vom 29. November 1895 (S. 624) mit ausdrücklichem Bezug auf die Uraufführung.

37 Ebda.

38 In Mauke, *Till Eulenspiegel* (vgl. Anm. 9), S. 4: «Der Schalk Richard Strauss eulenspiegelt uns mit der Titelglosse: ‹Nach alter Schelmenweise (nämlich) in Rondoform› auch gehörig etwas vor. Wer da glaubt, Strauss sei wieder einen Kompromiss mit der traditionellen Schablone eingegangen, dem wird beim Hören der Wahn gar bald verfliegen.»

39 Eduard Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts. Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin ²1899, S. 198 und 199.

40 Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin 1911, S. 233.

Kern des Werkes betrachten. So versuchte Alfred Lorenz 1925 nachzuweisen, dass Richard Strauss – entgegen seinen eigenen Behauptungen – ein «Meister der Form» sei, indem er den *Till* in einer aufwendigen Analyse und unabhängig vom Programm als Sonatenrondo mit inliegenden Barformen interpretierte.[41] Und noch heute ist selbst in jenen Auseinandersetzungen mit der Tondichtung, die in erster Linie das Programm nacherzählen, die Meinung weit verbreitet, viel wichtiger als das Programm sei die musikalisch-formale Idee, das klassische Rondoschema zu erweitern und durch die witzige Verarbeitung der beiden Hauptmotive «die lustigen Streiche rein musikalisch zur Darstellung» zu bringen, wobei «nur selten tonmalerische Naturalismen, wie etwa das Kreischen der Marktweiber oder das Zappeln des am Galgen hängenden Till, die künstlerische Aussage illustrieren».[42] In der neuesten Monographie zum *Till* beschränkt auch Hans-Jörg Nieden den Einfluss der literarischen Vorlage ausschliesslich auf Tonmalereien und auf die Grossform der Komposition und stellt in seiner «Werkanalyse» den vom Programm unabhängigen «Bearbeitungsvorgang» der beiden Hauptthemen in den Mittelpunkt.[43] Von Aussagen des Komponisten schliesst er sogar auf einen «Strauss'schen Kausal-Nexus von der poetisch-initiierten Form bei gleichzeitig autarker musikalischer Entfaltung».[44]

Vor diesem Hintergrund könnte gegen eine Interpretation, die *Till Eulenspiegel* als Erzählung versteht und die literarische Vorlage zum Ausgangspunkt nimmt, eingewendet werden, dass sie mit Hilfe eines Rückgriffes auf die neuere Literaturtheorie zentrale historische Probleme zu umgehen versuche, die gerade mit dieser Komposition eng verbunden sind. Doch bei näherem Zusehen zeigt sich, dass Richard Strauss selbst die beiden meist als gegensätzlich bezeichneten Hauptpositionen der damaligen Polemik, auf die der Titel des *Till* zu verweisen scheint, gar nicht als Gegensatz verstand.

Darauf deutet schon die Tatsache, dass sich Richard Strauss – obschon er selbst als Führer der «Fortschrittspartei» galt –, immer wieder von den Positionen der Musikkritik zu distanzieren versuchte. In der ersten Ausgabe der Wochenschrift *Der Morgen*

41 Lorenz, *Der formale Schwung* (vgl. Anm. 6), S. 658–669.

42 Die Zitate stammen aus dem *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, hrsg. von Rudolf Kloiber, Wiesbaden 1980, S. 158. Doch auch nach Fritz Gysi (*Richard Strauss*, Potsdam 1934 [Neudruck: Laaber 1980], S. 50), käme man häufig in einen «reineren Genusse der Straussschen Musik», wenn man das Programm nicht kennen würde. Nach Michael Kennedy (*Richard Strauss*, London 1976, S. 131) ist das Programm nicht notwendig, weil die Musik «selfsufficient» sei. Und auch im *Lexikon Orchestermusik Romantik* (hrsg. von Wulf Konold, Mainz 1988, S. 900f.) heisst es, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* seien «auch als reine Musik, als geistvolles Spiel mit Motiven und witzigen Instrumentaleffekten geniessbar», zumal die Rondoform «einen bei aller Turbulenz klar geordneten Ablauf» sicherstelle.

43 Nach Nieden, *Till Eulenspiegel* (vgl. Anm. 20), S. 56, werden in die «Werk-Anlage... das Grundschema der Rondo-Form integriert, der Refrain-Gedanke aufgenommen, die Couplet-Abfolge berücksichtigt – freilich alles in jeweils souveräner Ausformung und Behandlung. [...] Darüber hinaus treten in den Rahmenteilen deutlich Elemente der Sonatensatzform hervor, lassen sich unschwer Abschnitte mit Expositions-, Reprisen- und Coda-Funktionen feststellen.» Programmatisches findet sich «zuvörderst im Mittelteil des Werkes», wo «von Strauss die einzelnen Abenteuer Tills ‹en bloc› als Abfolge plaziert» werden, indem «nun eben auf programmatischer Folie das exponierte Material bearbeitet wird.» Gleichzeitig aber erscheint dieser Mittelteil «selbst als Substitut einer ‹normalen› Durchführung».

44 Ebda., S. 19.

schrieb er: «... selbst mit den verwegensten Werken der Künstler [ist] noch niemals soviel Konfusion angerichtet worden, wie mit den papierenen Kundgebungen ihrer Gegner, die mit Worten gegen Werke zu kämpfen sich bemühen».[45] Und im Geleitwort zu Leopold Schmidts *Aus dem Musikleben der Gegenwart* heisst es: «Sind meine Werke gut und von irgendwelcher Bedeutung für eine eventuelle Weiterentwicklung unserer lieben Kunst, so werden dieselben ihren Platz behaupten, trotz aller positiven Ablehnung von seiten der Kritik und trotz gehässigster Verdächtigung meiner künstlerischen Absichten. Taugen sie nichts, so kann auch der erfreulichste Tageserfolg und die begeistertste Zustimmung der Auguren sie nicht am Leben erhalten.»[46] Tatsächlich scheint sich Strauss weniger für die Meinungen der Kritiker interessiert zu haben als vielmehr für «die grosse Masse des unbefangen geniessenden Publikums, das sich in seiner naiven Empfänglichkeit für jede neue und bedeutende Kunstleistung in der Regel als der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens bewährt hat».[47] Und rückblickend sprach er bezogen auf die Polemik jener Jahre sogar davon, dass es sich bei den beiden Hauptrichtungen ohnehin nicht um echte Gegenpositionen gehandelt habe:

> Unsere Musikgelehrten – ich nenne die beiden Hauptnamen: Friedrich von Hausegger («Musik als Ausdruck») und Eduard Hanslick («Musik als tönend bewegte Form») – haben Formulierungen gegeben, die seither als feindliche Gegensätze gelten. Dies ist falsch. Es sind die beiden Formen musikalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen.[48]

In der Tat lässt sich schon an Aussagen des jungen Strauss festmachen, dass er zwischen absoluter und Programmusik nicht in erster Linie einen Gegensatz sah, sondern beide vielmehr als zwei aufeinanderfolgende Stationen einer unumgänglichen musikgeschichtlichen Entwicklung verstand. Am deutlichsten fassbar sind diese Voraussetzungen in einem Brief Strauss' an Hans von Bülow vom 24. August 1888:

> ...Gestatten sie mir noch eine kleine Expektoration, in der es mir vielleicht gelingt, Ihnen genau meinen Standpunkt zu präzisieren, vielleicht kann ich Ihnen schriftlich sagen, was ich mündlich nicht gekonnt habe. –
>
> Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg [1884] in einem allmählich immer grösseren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der «*Sonatenform*», die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte. Doch finden sich schon bei ihm Werke (der

45 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 31981, S. 15.
46 Ebda., S. 27.
47 Ebda., S. 16.
48 Ebda., S. 165, um 1940.

letzte Satz der letzten As-Dur-Sonate, Adagio des a-moll-Quartetts etc.), wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen musste. – Was nun bei Beethoven einem höchsten, herrlichsten Inhalte absolut kongruente «*Form*» war, wird nun seit 60 Jahren als eine von unserer Instrumentalmusik unzertrennliche (was ich entschieden bestreite) Formel gebraucht, der ein «rein musikalischer» (in des Wortes strengster und nüchternster Bedeutung) Inhalt einfach anzubequemen und einzuzwängen, oder schlimmer, die mit einem ihr nicht entsprechenden Inhalte an- und auszufüllen war. –

Will man nun ein in Stimmung u[nd] konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muss das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt werden oder nicht.[49]

Hier wird deutlich, dass Strauss der Rückgriff auf eine «poetische Idee» als einzige Möglichkeit erscheint, zeitgemässe und doch weiterhin «in Stimmung u[nd] konsequentem Aufbau einheitliche» Werke zu schaffen, da er die traditionellen Formen für veraltet hält. Ohne diese Formen aber – davon ist Strauss damals offenbar überzeugt – kann das, was der absoluten Musik im Sinne eines «rein musikalischen Inhaltes» zugrunde liegt, das Werk nicht mehr zu einer Einheit binden.[50] An dieser Grundvorstellung hat Strauss offensichtlich festgehalten, denn noch 13 Jahre später schreibt er an Romain Rolland – bezeichnenderweise in Anlehnung an eine Metapher Richard Wagners[51] – die Aufgabe des Programms sei es, zu verhindern, dass die Musik «in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose verschwimme» und keinesfalls «bloss eine «musikalische Beschreibung» gewisser Vorgänge des Lebens».[52]

Entscheidend ist, dass Strauss der konservativen Partei lediglich vorwirft, eine unzeitgemässe Kompositionsweise zu propagieren, indem sie auf veraltete, den «rein musikalischen Inhalt» zu stark einengende Formen zurückgreife. Unter Strauss' Perspektive basieren absolute Musik und Programmusik somit in der Tat auf zwei verschiedenen «Formen musikalischen Gestaltens» (vgl. oben S. 94), die sich in erster Linie darin unterscheiden, dass ihr «rein musikalischer Inhalt» entweder mittels tradi-

49 Nach Willi Schuh und Franz Trenner, *Hans von Bülow / Richard Strauss. Briefwechsel*, in: *Richard Strauss Jahrbuch* 1 (1954), S. 69–70.

50 Diese Vorstellung führt in der Fortsetzung des Briefes schliesslich zur Behauptung, «ein rein formales, Hanslicksches Musizieren» sei nun «allerdings nicht mehr möglich», stattdessen halte er es «für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen, die schön abgeschlossen und vollkommen zu gestalten allerdings sehr schwer, aber dafür umso reizvoller» sei.

51 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3. Band, hrsg. von Wolfgang Golther, S. 81–86.

52 Im Brief vom 5. Juli 1905, zitiert nach Schuh, *Richard Strauss* (vgl. Anm. 4), S. 155.

tioneller Formabläufe oder eben aufgrund einer «poetischen Idee» in Schranken gehalten wird.[53]

Mit diesen Beobachtungen und Überlegungen erscheint nun die Abgrenzung eines narrativen und eines mimetischen Diskurses, wie sie der Versuch mit sich brachte, *Till Eulenspiegel* primär aus der Beziehung zwischen einer literarischen Vorlage und der musikalischen Gestaltung zu interpretieren, in einem neuen Licht. Was dort als «mimetischer Diskurs» bezeichnet wurde, korrespondiert in Strauss' Vorstellung, wie sie im Brief an Bülow erkennbar wird, mit der «zeitgemässen» musikalischen Gestaltungsweise, die von ihrer Beziehung zur literarischen Vorlage in Grenzen gehalten wird. Der «narrative Diskurs» hingegen basiert auf den Konventionen jener älteren «Form musikalischen Gestaltens», die sich an traditionellen Formabläufen orientiert, im *Till* aber immer wieder von gegenwartsbezogenen mimetischen *Stimmen* unterbrochen und gestört wird.

Aus der Grundvorstellung, dass der Verlauf des *Till* und seine musikalische Gestaltung auf ganz verschiedenen Ebenen und bis ins letzte Detail von einer «poetischen Idee» und damit der Beziehung zwischen literarischer Vorlage und Musik geprägt sei, lässt sich nun auch das Neben- und Ineinander der beiden Diskurse interpretieren. Indem sich die *Stimmen* des narrativen Diskurses primär an den «veralteten» formalen Konventionen orientieren, bilden sie gleichsam eine musikalische Metapher für alles Traditionelle, sprechen sie die Sprache einer vergangenen Zeit. Der mimetische Diskurs hingegen basiert auf der zeitgemässen, von einem poetischen Programm geprägten Gestaltungsweise, die auf den Zuhörer «plastisch» einwirkt. Er wird schon bei seinem ersten Überhandnehmen in der Marktszene mit einem Streich Tills in Verbindung gebracht und steht insofern für das Ungewöhnliche, Kraftvolle und den Rahmen konventioneller Formabläufe sprengende. Was in der Spannung zwischen den beiden Diskursen aufbricht, entspricht also auch einem wesentlichen Merkmal der Haupthandlung *Tills*, nämlich «auf gerissene Weise Konventionen des Denkens und Handelns zu unterlaufen, traditionelle Werte ad absurdum zu führen» und die alte Ordnung zu zerstören.[54]

Insgesamt wird damit bestätigt, dass die literarische Vorlage während des Kompositionsprozesses eine zentrale Rolle spielte, obwohl dem Komponisten ein detailliertes Programm für die Rezeption im Falle des *Till* keineswegs notwendig schien. Die 22 programmatischen Hinweise, die Strauss schliesslich Mauke zukommen liess, dürfen

53 Den beiden Verfahren liegt nach Strauss eine unterschiedliche Logik zugrunde, wie aus einem Brief an den Komponisten und Dirigenten Johann L. Bella vom 13. März 1890 hervorgeht: «Die Vertreter der hiesigen Musik teilen sich doch in zwei Gruppen, die einen, denen Musik ‹Ausdruck› ist und die sie als eine ebenso präcise Sprache behandlen wie die Wortsprache, aber allerdings für Dinge, deren Ausdruck eben der letzteren versagt ist. Die anderen, denen Musik ‹tönende Form› ist, d. h. sie legen dem zu componierenden Werke (die Form, d. h. nicht mehr Form, sondern Formel der Classiker ruhig gedankenlos beibehaltend) irgend eine allgemeine Grundstimmung unter und entwickeln diese entsprungenen Themen nach einer ganz äusserlichen musikalischen Logik, für die mir heute, da ich nurmehr eine dichterische Logik anerkenne, schon jedes Verständnis fehlt.» Das Zitat folgt Schuh, *Richard Strauss*, S. 154.

54 So Wunderlich, *Till Eulenspiegel* (vgl. Anm. 6), S. 59.

deshalb keinesfalls mit der «poetischen Idee» verwechselt werden.[55] Sie haben in erster Linie hermeneutisch-didaktische Funktion: in Verbindung mit der Musik deuten sie lediglich auf die «poetische Idee» hin, eine «Idee, die sich nicht in einem literarischen Sujet erschöpfte, sondern als ungreifbare, den verschiedenen Künsten gemeinsame Substanz verstanden wurde».[56] Im Gegensatz zu dieser Idee sind Maukes Programmhinweise insofern sekundär, als sie nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellen, die Musik mit der literarischen Vorlage in Beziehung zu bringen.

Im übrigen bringt die Unterscheidung zwischen einer literarischen Vorlage, die während des Kompositionsprozesses in Zusammenhang mit der «poetischen Idee» eines Werkes zentral war und einem hermeneutisch-didaktischen Programm, das einem Werk im Hinblick auf die Rezeption beigefügt werden kann oder nicht, auch Licht in die immer wieder als widersprüchlich bezeichneten generellen Aussagen Strauss' zur Funktion und zum Stellenwert von Programmen.[57] Diese Widersprüche ergeben sich nicht zuletzt dadurch, dass Strauss zwar faktisch zwischen diesen beiden Funktionen einer literarischen Vorlage unterscheidet, in seinem Wortgebrauch aber nicht konsequent zwischen der «poetischen Idee» und dem zur Veröffentlichung bestimmten Programm differenziert. Gelegentlich verwendet er das Wort «Programm» eben auch in Zusammenhang mit der «poetischen Idee» eines Werkes. So etwa in einem oft zitierten Brief an Romain Rolland, wo es sich eindeutig auf den Kompositionsprozess bezieht: «Für mich ist das poetische Programm auch nichts anderes als der formbildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen».[58] Geht man davon aus, dass die literarische Vorlage ihre zentrale Aufgabe eben bereits im Rahmen einer «poetischen Idee» beim Komponieren erfüllte, während dann einem veröffentlichten Programm ohnehin nur hermeneutisch-didaktische Funktion zukam, so wird Strauss' oft widersprüchlich anmutende Pragmatik aus der hermeneutisch-didaktischen Funktion dieser Programme unmittelbar verständlich: mehr als «einen gewissen Anhalt» soll ein solches analytisches Programm – das die «poetische Idee» immer nur andeuten kann – eben für den Hörer gar nicht bieten: «Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht».[59]

Im Falle des *Till* fordert gerade Strauss' eigener Vorschlag, die Hörer das Programm bei der Rezeption erraten zu lassen, dazu heraus, immer wieder neue Beziehungen zwischen Tills Geschichten und der musikalischen Gestaltung aufzudecken. Wird *Till*

55 Den grundlegenden Unterschied zwischen einem hermeneutisch-didaktischen Programm und einer «poetischen Idee» betont Carl Dahlhaus immer wieder in: *Thesen über Programmusik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (=*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43), S. 187–204, insbes. S. 188 und 198–199.

56 Ebda., S. 198.

57 James Hepokoski versuchte diese Widersprüche kürzlich zu erklären, indem er insbesondere Strauss' Aussagen bezüglich des Stellenwertes von Programmen nach der Jahrhundertwende als Teil einer Strategie interpretierte, «to parry the criticisms of the autonomous-music partisans», in *Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss «Don Juan» Reinvestigated,* in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, edited by Bryan Gilliam, Durham 1992, S. 141.

58 Nach Schuh, *Richard Strauss* (vgl. Anm. 4), S. 155. – Bezeichnenderweise unterscheidet Strauss in diesem Brief jedoch zwischen seinem eigenen «poetischen Programm» und dem «analytischen Programm» für die Hörer.

59 Im Brief an Romain Rolland vom 5. Juli 1905, zitiert nach Schuh, *Richard Strauss*, S. 155.

Eulenspiegel als Erzählung verstanden, so wird offenbar, dass die Vielfalt und Dichte dieser Beziehungen eine besondere Qualität des Werkes ausmacht und darüber hinaus ganz unterschiedliche Rezeptionsweisen ermöglicht. Die oft als oberflächlich angeprangerten Tonmalereien aber stellen nichts anderes als die «realistischste» Ausprägung der Beziehung zwischen literarischer Vorlage und Musik dar. Denn im Gegensatz zu seinen Kritikern wertete Strauss nicht zwischen unterschiedlichen Darstellungsformen. Unter seiner Perspektive ist die Qualität einer Komposition nicht von der Art und Weise abhängig, in der die literarische Vorlage in der Musik aufgenommen wird, ob im Rahmen eines abstrakt-formalen Konzeptes (narrativer Diskurs) oder in einer mimetischen Form wie zum Beispiel als «Stimmung» oder gleichsam als «realistische» Tonmalerei. Für ihn ist lediglich entscheidend, dass die «poetische Idee» das ganze Werk durchdringt und es auf diese Weise zu einer Einheit verbindet. Welche Darstellungsart aber an welcher Stelle zur Anwendung kommt, hängt letztlich von der «poetischen Idee» ab, die dem Werk zugrunde liegt. Massgeblich ist dabei einzig die Maxime, an der Strauss sein Leben lang festhielt: «Nur wo der Inhalt und die Form in höchster Vollendung sich decken, wie bei unseren ganz Grossen, ist vollkommene Kunst erreicht.» Tatsächlich hat Strauss diese Beziehung in seinen Tondichtungen immer wieder anders gestaltet. Und rückblickend sagte er:

> Ich erstrebte immer nur den Stil, der sich dem inneren Wesen des Werkes am besten anpasst. Nach meiner Überzeugung muss jedes Werk in einer anderen Sprache geschrieben sein und ein eigenes für es gemachtes Kleid tragen...[60]

Zum individuellen Kleid des *Till* gehören insbesondere die beiden Aspekte einer alten und einer neuen «Form musikalischen Gestaltens», die auf der Basis von Ironie zusammenfinden und einander ergänzend die Tondichtung konstituieren. Das ist weder ein Bruch mit der Tradition noch eine Fortführung von Tradition. Was entsteht, ist neu, ungewöhnlich, «ver-rückt» in der Kombination seiner Elemente, basiert aber letztlich doch auf einer Vielfalt von Konventionen. In dieser Hinsicht ist *Till Eulenspiegel* ein «modernes» Werk: geprägt von einem vielfältigen Neben- und Gegeneinander, das sich insbesondere in der Vielschichtigkeit der Beziehungen zwischen der literarischen Vorlage und der musikalischen Gestaltung spiegelt.

60 Nach Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, überarbeitete Neuauflage, München 1988, S. 157.