

# Die schweigsame Frau

Richard Strauss



# Die schweigsame Frau

Komische Oper in drei Aufzügen  
Text von Stefan Zweig frei nach Ben Jonson  
Musik von Richard Strauss

Uraufführung → 24. Juni 1935  
Dresden, Sächsische Staatsoper

Berliner Erstaufführung → 30. Dezember 1954  
Komische Oper

Erstaufführung an der Staatsoper Unter den Linden  
und Premiere der Neuinszenierung → 19. Juli 2025

Coverbild von Flaka Haliti:  
I See a Face. Do You See a Face. #08, 2014

# Inhalt

6	kurz & knapp
8	short & sweet
12	Handlung
15	Synopsis
30	Der Literat und der Komponist: Die kurzen Begegnungen von Stefan Zweig und Richard Strauss von Detlef Giese
40	The Writer and the Composer: The Brief Encounters between Stefan Zweig and Richard Strauss by Detlef Giese
50	Richard Strauss und Stefan Zweig – eine Doppelchronik von Detlef Giese
62	Richard Strauss and Stefan Zweig – A Dual Chronicle by Detlef Giese
90	„Die geborne komische Oper“ Strauss, Zweig und <i>Die schweigsame Frau</i> von Laurenz Lütteken
98	„Man staunt und freut sich“ Im Gespräch mit dem Dirigenten Christian Thielemann
106	Sehnsucht nach menschlicher Nähe Im Gespräch mit dem Regisseur Jan Philipp Gloger
121	Produktionsteam und Premierenbesetzung
122	Impressum

# kurz & knapp

## Sujet und Libretto

Ein alternder Mann und eine junge Frau, Komödiantinnen und Intriganten, überzeichnete Typen und individualisierte Charaktere – das ist das Personal für ein lebendiges, verwickeltes Theaterspektakel, für gute Unterhaltung mit Gedankentiefe. Der Shakespeare-Zeitgenosse Ben Jonson hat sein Stück *Epicoene, or The Silent Woman* 1609 verfasst und im Londoner Whitefriars Theatre zur Aufführung gebracht, mehr als 300 Jahre später hat es der aus Wien stammende Stefan Zweig – Lyriker, Dramatiker und Prosaschriftsteller von Rang – aufgegriffen und es in freier Bearbeitung zu einem Opernlibretto gestaltet. Kunstvoll und wortreich ist dieser Operntext, eine glänzende Vorlage für eine musikalische Komödie voller Tempo und Witz, Sprachschönheit und Situationskomik, mit einem ruhebedürftigen, misanthropischen Herrn im Zentrum, der eine vermeintlich schweigsame Frau heiratet, um am Ende einzusehen, dass er getäuscht wurde – und zugleich geheilt.

## Stil und Klang

Eine „Komische Oper in drei Aufzügen“ haben Stefan Zweig und Richard Strauss ihr gemeinsames Werk genannt. Aus einem spürbaren Traditionsbewusstsein heraus haben sie Inhalte und Formen der Opera buffa neu belebt, in Anlehnung an Mozart, Rossini und andere. In sich geschlossene „Nummern“ wie Arien, Duette und Ensembles sind ebenso integriert wie ein frei fließendes Parlando, Sprache und Musik miteinander verbindend. Der erfahrene Opernkomponist Strauss schuf eines seiner vielschichtigsten Werke, mit hohen Anforderungen an die Sängerinnen und Sänger, an den Dirigenten und das Orchester. Bemerkenswerte melodische, harmonische und rhythmische Feinheiten sind ebenso präsent wie eine erstaunliche „Modernität“ des Klanges, desgleichen zahlreiche Zitate und Anspielungen, die von altenglischer Renaissancemusik über Opernarien des italienischen Barock bis zu Strauss' eigenen Werken reichen.

## Uraufführung und Folgevorstellungen

Selten ist eine Oper so zum Politikum geworden, wobei nicht der Stoff, der Text oder die Musik der Stein des Anstoßes waren, sondern einzig und allein die Beteiligung eines jüdischen Autors. „Ausnahme-weise“ wurde es gestattet, die *Schweigsame Frau* zur geplanten Uraufführung Ende Juni 1935 auf die Bühne zu bringen, auf Anweisung des „Führers“ höchstpersönlich. Und Richard Strauss hatte es durchgesetzt, dass zur Premiere an der Dresdner Semperoper der Name des Librettisten Stefan Zweig nicht verschwiegen wurde. Gerade einmal vier Vorstellungen konnten unter dem Dirigat von Karl Böhm stattfinden (die dritte dabei mit Rundfunkübertragung), dann verstummte die *Schweigsame Frau* in Deutschland bis zur ersten Nachkriegsinszenierung 1946, wiederum in Dresden. Außerhalb des NS-Staats gab es immerhin in den 1930ern noch Aufführungen in Graz, Mailand, Zürich und Prag; die Regierung des Dritten Reiches aber hatte ein Verbot verfügt, gegen das man nicht ankam.

## Bühne und Figuren

Von der Renaissance über das späte 18. Jahrhundert bis ins Hier und Heute – so könnte man die Entwicklung von Jonsons Komödie über Zweigs Libretto bis zur neuen Staatsoper-Inszenierung beschreiben. Schauplatz ist eine opulente Wohnung im Berliner Westen, mit realistisch ausgestatteten Räumen, Rückzugsort für einen lärmempfindlichen älteren Mann. Die Außenwelt aber dringt wiederholt in dieses Refugium, in Gestalt milieufremder Menschen mit ihren eigenen Wünschen und Hoffnungen. Wohlstand trifft auf weniger privilegierte Verhältnisse, Einsamkeit auf gemeinschaftlichen Zusammenhalt. Aktuelle Themen spielen eine Rolle, eingebettet in eine zeitlose Geschichte, in eine Komödienhandlung mit vielfachen Irrungen und Wirrungen – und all das wird mit einem Spiel von Figuren vergegenwärtigt, die uns durchaus im täglichen Leben begegnen können.

# short & sweet

## Subject and Libretto

An elderly man and a young woman, comic figures and devious schemers, exaggerated figures and individualized characters: this is the cast for a lively, convoluted theatrical spectacle, for some good entertainment with depth. Shakespeare's contemporary Ben Jonson completed the play *Epicoene, or The Silent Woman* for a production at London Whitefriars Theatre in 1609, more than three hundred years later, Vienna born Stefan Zweig—a poet, dramatist, and essayist—took up the subject and crafted an opera libretto loosely based on the play. The text of the opera is artful and rich in its use of words, a perfect basis for a musical comedy full of speed and humor, beautiful language and situational comedy, focusing on a misanthropic man who needs his rest and marries a supposedly silent woman, only then to realize that he has been tricked—yet healed at the same time.

## Style and Sound

Stefan Zweig and Richard Strauss called their joint work a “comic opera in three acts.” With a notable awareness of the tradition, their intention was to revive the content and form of opera buffa, borrowing from composers such as Mozart and Rossini. Closed “numbers” like arias, duets, and ensembles are integrated into the work along with a freely flowing parlando characterized by the mutual dependence of language and music. The experienced opera composer Strauss created one of his most complex works, presenting challenges for the singers, the conductor, and the orchestra alike. Remarkable melodic, harmonic and rhythmic devices can be observed as well as an astonishing “modernity” of the sound, along with numerous quotations and allusions to English Renaissance music, Italian Baroque arias, and Strauss' own works.

## Premiere and Later Performances

Rarely has an opera become such a political matter where at issue is not the piece itself—the text or the music—but merely the participation of a Jewish librettist. The premiere of *Die schweigsame Frau* was permitted in July 1935 at Dresden's Semperoper as an “exception” at the express wish of the “Führer” himself. Richard Strauss was also able to keep the name of the librettist from being concealed. Conducted by Karl Böhm, only four performances could take place (the third of which was broadcast on the radio), then *Die schweigsame Frau* was silenced in Germany until the first postwar performance in 1946, again in Dresden. Beyond the borders of the Nazi state there were performances in Graz, Milan, Zurich, and Prague, but within Germany the Nazi government had issued a prohibition that could not be fought.

## Stage and Characters

From the Renaissance through the late eighteenth century until today, this is how the development of Jonson's comedy could be described, via Zweig's libretto to the new Staatsoper production. The setting is an opulent apartment in the west of Berlin, with rooms that are realistically furnished, a refuge for a sound-sensitive man. But the outside world repeatedly penetrates this refuge in the form of unfamiliar people with their own wishes and hopes. Affluence encounters precarity, loneliness meets social togetherness. Current issues play a role, embedded in a timeless history, in a comedy with many turns and twists: all performed by a cast of characters that we could easily encounter in our own everyday lives.

Salzburg, 29. Oktober 1931

Hochverehrter Herr Doktor,

Professor Kippenberg ist so freundlich, mich in meinem Wunsche zu bestärken, Ihnen den beifolgenden kleinen Mozart-Privatdruck zu übersenden, der, für die Öffentlichkeit nicht geeignet, den Wissenden vielleicht eine kleine Freude bereiten kann. Ich bin glücklich, endlich eine Gelegenheit zu finden, um Ihnen, verehrter Herr Doktor, meine große Liebe und Bewunderung in bescheidenster Form ausdrücken zu dürfen.

Gern hätte ich mir erlaubt, Sie einmal zu besuchen und Ihnen einen musikalischen Plan vorzutragen. Aber wo ich verehere, bin ich immer beklommen. Wüsste ich, dass Ihnen eine Stunde nicht verloren erscheint, so würde ich mir gerne erlauben, einmal bei Ihnen vorzusprechen.

In herzlicher Verehrung

The signature of Stefan Zweig is written in a fluid, cursive script. The first name 'Stefan' is written in a larger, more prominent hand, while 'Zweig' follows in a similar but slightly smaller style. A single horizontal line is drawn beneath the signature.

Garmisch, 31. Oktober 1931

Hochverehrter Herr Zweig!

Sie haben mir durch Ihren liebenswürdigen Brief und den reizenden Mozart eine große Freude bereitet! Ich danke herzlichst! Es wird Sie interessieren, dass ich einen Originalbrief des Göttlichen – auch an das Bäsle – besitze, der aber leider so anständig ist, dass er sogar in einem Mozartverein verlesen werden kann. Besonders erfreut hat mich Ihre Absicht, mich zu besuchen und gar mit einem musikalischen Plan. Ich bin den ganzen Winter hier: ein bescheidenes Fremdenzimmer steht immer zu Ihrer Verfügung! [...] Darf ich vielleicht gestehen, was ich von dem Verfasser des Lamm der Armen, des Volpone und des prächtigen Fouché gerne hätte? Mir fehlt unter den in meinen Opernwerken dargestellten Frauen ein Typus, den ich für mein Leben gern auf die Bühne componieren möchte: die Frau als Hochstaplerin oder die Grande dame als Spion. Ich schwärme nämlich höchst altmodisch immer noch für die Scribe's Glas Wasser und Sardou's letzter Brief und bin nicht Hofmannsthals Ansicht, dass ein geistvolles Intrigenstück heute nicht mehr möglich ist. Es käme doch wohl auf das Was und Wie an!

Doch darüber am besten mündlich!

Mit herzlichen Grüßen bin ich  
Ihr Sie aufrichtig verehrender

The signature of Richard Strauss is written in a bold, cursive script. The first name 'Richard' is written in a larger, more prominent hand, while 'Strauss' follows in a similar but slightly smaller style.

# Handlung

Der wohlhabende, gutsituierte 64-jährige Sir Morosus lebt allein. Wohnraum ist reichlich vorhanden, soziale Kontakte pflegt er jedoch kaum. Lediglich mit zwei Personen hat er es zu tun: Zum einen ist da seine Haushälterin, die ihm seit siebzehn Jahren treu zur Seite steht und insgeheim hofft, dass er sich ihr zuwendet, deren Geschwätzigkeit Morosus aber nicht aushalten kann, zum anderen Barbier Schneidebart, der sich um sein physisches Wohlbefinden kümmert. Morosus ist äußerst geräuschempfindlich und ruhebedürftig, weshalb er den Lärm auf den Straßen und das Geläut der Glocken nur schwerlich erträgt. Der Barbier rät ihm, da er offenbar keinen Erben besitzt und auch um eines friedlichen Lebensabends willen, sich mit einer stillen, bescheidenen, schweigsamen Frau zu verheiraten. Vollkommen überraschend taucht jedoch Morosus' Neffe Henry auf, den er seit einiger Zeit schon aus den Augen verloren hatte. Hoch erfreut bietet ihm Morosus an, bei ihm zu wohnen, eine Eheschließung hätte sich damit erledigt. Henry aber ist nicht allein gekommen, sondern mit einer ganzen Theatertruppe, die nun in Morosus' Wohnung erscheint. Henry, der eine Karriere als Sänger begonnen hat, stellt die Mitglieder der Compagnie vor, darunter seine Gattin Aminta. Morosus aber ist entsetzt darüber, dass sein Neffe unter die fahrenden Komödianten gegangen ist und enterbt ihn kurzerhand. Die Theaterleute echauffieren sich über Morosus' Ton und Benehmen, die sie als Beleidigung ihres Berufsstandes empfinden. Den Barbier beauftragt Morosus nun damit, ihm so rasch wie möglich die in Aussicht gestellte schweigsame Frau zu beschaffen. Schneidebart erinnert indes eine Intrige, die er gemeinsam mit den Komödianten in die Wege leiten will, um Morosus von seiner Menschenfeindlichkeit zu kurieren und um zugleich etwas von dem Geld zu bekommen, das dieser in seinem Haus angeblich hortet. Aminta soll Morosus als zurückhaltende und schweigsame Frau für sich einnehmen, zum Schein soll er sie heiraten, nach kurzer Zeit aber soll sie völlig andere Saiten aufziehen und sich in eine wahre Furie verwandeln, die Morosus das Leben nicht wie gewünscht angenehm, sondern vielmehr zur Hölle macht. Ein Spiel mit falschen Identitäten, mit Verkleidungen

## Erster Akt

## Zweiter Akt

und Täuschungen beginnt, mit Schneidebart als dem Strippenzieher, während Henry die Rolle zugedacht ist, als Retter in der Not zu wirken. Alle stimmen begeistert dem Plan des Barbiers zu.

Morosus legt seine besten Gewänder an – gleich sollen ihm drei Hochzeitskandidatinnen präsentiert werden. Die beiden ersten sind ganz und gar nicht nach seinem Geschmack, die dritte aber findet sein Gefallen. Eine höfliche und bescheidene, vor allem aber schweigsame Frau begegnet ihm in einem Mädchen, das ihm als „Timidia“ (die Schüchterne) vorgestellt wird und von der Morosus sich tief berührt zeigt. Überzeugend haben Carlotta, Isotta und Aminta aus der Theatertruppe ihre Rollen gespielt, ebenso wie es Vanuzzi als falscher Priester und Morbio als falscher Notar tun. Die Trauung wird zum Schein vollzogen, garniert mit einem kleinen Imbiss aller Beteiligten, zu denen als Zeugen auch die Haushälterin und der Barbier gehören. In diese würdevolle Stimmung bricht plötzlich der Lärm einer Gruppe von Männern, angeführt vom Komödianten Farfallo, die sich als Morosus' ehemalige Mitstreiter ausgeben und ihm zur Hochzeit gratulieren wollen. Morosus aber, der sie nicht kennt, fordert sie auf, die Wohnung sofort wieder zu verlassen, sie aber holen von der Straße diverse Menschen aus der Stadt herauf, um gebührend zu feiern. Das Ganze ist mit reichlich Lärm verbunden, worunter Morosus spürbar leidet. Der Barbier – auch das ist Teil des Spiels – komplimentiert alle hinaus, Timidia (alias Aminta) bleibt mit Morosus zurück. Möglichst einfühlsam, wenn auch ein wenig unbeholfen, versucht er sich ihr zu nähern, sie aber fordert energisch Ruhe ein. Ihre vormalige Stille und Bescheidenheit ist verschwunden, lautstark reklamiert sie für sich die alleinige Befehlsgewalt im Haus und beginnt damit, das Interieur nach ihren Vorstellungen umzugestalten. Morosus steht diesem Furor hilflos gegenüber; erst der hinzukommende Henry vermag wieder Ordnung herzustellen. Er interveniert in gespielter Jovialität und Brutalität, bringt Timidia alias Aminta zum Schweigen und verspricht seinem Onkel, gleich für den nächsten Tag die Scheidung zu organisieren. Morosus ist zwar angeschlagen, aber auch dankbar seinem Neffen gegenüber, dass er ihn aus dieser Situation befreien konnte und endgültig befreien wird. Henry und Aminta besingen das geglückte Manöver und zugleich ihre Liebe.



Aminta/Timidia ist weiterhin dabei, die Wohnungseinrichtung zu verändern, jegliches Bitten um Ruhe ist vergebens. Der Lärm der Handwerker, dazu noch eine ebenfalls die empfindlichen Ohren des Herrn Morosus arg strapazierende Singstunde verstärkt dessen Verlangen, sich so bald wie möglich von seiner gestern erst Angetrauten wieder scheiden zu lassen. Der Barbier präsentiert den Obersten Richter sowie zwei Anwälte, wiederum gespielt von den Komödianten, die betont umständlich ein Scheidungsverfahren vorführen. Man sucht nach möglichen Hinderungsgründen, um zu beweisen, dass die Ehe unrechtmäßig geschlossen worden ist, um sie kurzerhand auflösen zu können. Henry tritt als falscher Zeuge auf, der behauptet, mit „Timidia“ bereits zuvor körperlichen Umgang gehabt zu haben. Da dies jedoch vor der Verheiratung mit Morosus geschehen sei, kann das nicht, so die vermeintlichen Juristen, als Grund für eine Annullierung geltend gemacht werden. Morosus ist vollends verzweifelt, das Spiel nähert sich einem kritischen Punkt.

Die Situation wird aufgelöst und aufgeklärt: Die Komödianten demaskieren sich und bekennen, dass alles nur eine Intrige war. Morosus lacht plötzlich über sich selbst. Er ist erleichtert und zugleich belustigt, auf welcher geistreichen Weise ihm in den vergangenen Tagen mitgespielt worden ist. Der Verbindung von Aminta und Henry stimmt er nunmehr zu – und auch die Kunst des Theaters weiß er fortan zu schätzen. Es waren durchaus heilsame Erfahrungen, die Morosus gewonnen hat, die Ruhe aber ist ein hohes Gut, wie auch das Leben und Erleben. Gleichsam weise und beseelt reflektiert er über das Geschehene: „Wie schön ist doch die Musik – aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist. Wie wunderbar ist doch eine junge, schweigsame Frau – aber wie wunderbar erst, wenn sie die Frau eines andern bleibt! Wie schön ist doch das Leben – aber wie schön erst, wenn man kein Narr ist und es zu leben weiß! Ach, meine Guten, großartig habt ihr mich kuriert, noch nie hab ich so glücklich mich gefühlt ...“

### Dritter Akt

# Synopsis

## Act One

The affluent, well-to-do 64-year-old Sir Morosus lives on his own. He has plenty of living space, but he barely maintains any social contacts at all. He only interacts with two people: on the one hand, there's his housekeeper, who has been working for him faithfully for seventeen years now and secretly hopes that he will take a fancy to her, but whose talkativeness Morosus can't bear, and on the other hand his barber Schneidebart [Cutbeard], who takes care of his physical well-being. Morosus is also extremely sensitive to noise and needs his rest, which is why he can only barely stand the clamor of the streets and the tolling of church bells. Since he clearly has no heirs and to ensure that he can enjoy the rest of his life peacefully, the barber suggests that he should take a quiet, modest, silent woman as his wife.

Very surprisingly, however, Morosus' nephew appears, whom he has not seen in quite some time. He suggests to Morosus that he could move in, so there would be no need to get married. But Henry did not come alone, but with an entire theatre troupe, who then shows up in Morosus' apartment. Henry, who started a career as a singer, presents the members of the company, including his wife Aminta. Morosus is horrified that a nephew has joined the ranks of the strolling actors and disinherits him immediately. The theater people are offended by Morosus's tone and behavior, which they see as an insult to their profession.

Morosus now tells the barber to get him that silent woman he had in mind as soon as possible. Schneidebart thinks up a devious scheme that he wants to pursue together with the acting troupe that should cure Morosus of his misanthropy and at the same time to get their hands on some of the money that Morosus is supposedly hoarding in his home. Aminta is to convince Morosus as a reticent, silent woman, he should then marry her in a fake ceremony, but after a brief period she should change her tune entirely and turn into a raging fury who does anything but provide Morosus with the comfortable life he was looking for, instead making it a living hell. A game with false identities, costumes, and subterfuge begins, with Schneidebart



pulling the strings, while Henry is supposed to save the day in the end. All agree enthusiastically to the barber's plan.

Morosus dons his finest garments: he is about to be presented with three candidates for marriage. The first two are absolutely not to his taste, but he takes a shine to the third. A courteous and modest, but most importantly silent potential bride is presented to him as "Timidia," and who touches Morosus deeply. Carlotta, Isotta, and Aminta from the theater troupe have played their roles convincingly, along with Vanuzzi as a fake priest and Morbio as a fake notary. The false marriage is carried out, even featuring a small feast for all participants, with the housekeeper and the barber as witnesses. In this dignified atmosphere, suddenly the noise of a group of men breaks the dignified setting, led by the actor Farfallo, who pretends to be Morosus' former comrade and wants to congratulate him on his wedding. But Morosus, who doesn't know them at all, demands that they leave his home immediately; instead, they invite various passersby from the street to join the festivities. This all involves quite a bit of noise, under which Morosus visibly suffers. The barber – also part of the game – tosses everyone out, Timidia (aka Aminta) remains with Morosus. Trying to be sensitive, but also very awkwardly, he attempts to make advances towards her, but she cries out loudly to be left in peace. Her former quiet and modesty has now disappeared entirely, she demands loudly to have the sole say in the home and starts rearranging the interior as she sees fit. Morosus is helpless in the face of this racket, only Henry is able to bring things back to normal. He intervenes by pretending to be jovial yet brutal, forcing Timidia (Aminta) to silence, and promising his uncle to have the divorce completed the very next day. Morosus is at his wits' end, but grateful to his nephew for getting him out of his situation. Henry and Aminta sing about their successful ruse and at the same time of their love for one another.

Aminta/Timidia is still altering the interior design, and all attempts to regain quiet are useless. The noise of the workmen, and on top of that singing lessons that sorely test the sensitive ears of Morosus add to his desire to divorce the wife he just married yesterday as soon as possible. The barber presents the high judge and two lawyers, also played by actors who enact the divorce procedures is an intention-

## Act Two

## Act Three

ally contorted fashion. They look for possible reasons to show that the marriage was legally invalid in order to quickly annul it. Henry appears as a false witness, claiming to have already had physical relations with "Timidia." But since this took place before the marriage to Morosus, the lawyers argue, it could not be considered grounds for annulment. Morosus is now utterly desperate, and the play approaches a critical juncture. The situation is resolved and all is explained: the actors remove their costumes and admit that it was all a devious scheme. Morosus suddenly laughs at himself. He is relieved and at the same time amused at the clever way in which he has been duped over the past few days. He now consents to the marriage of Aminta and Henry, and he now knows to treasure the joys of theater. They were indeed beneficial experiences that Morosus gained, that quiet is important, but so are life and experience. In a sense both wise and inspired, he reflects on what has happened: "How wonderful music is, but how much more wonderful when it's over! How wonderful to have a young, silent wife, but how much more wonderful if she's someone else's! How wonderful life is, but how much more so if you're not a fool and know how to live it! Ah, my dears, how marvelously you've cured me, I've never felt so happy ..."

*Sehr verehrter Herr Zweig!*

*Vielen herzlichen [Dank] für die Übersendung des Morosusentwurfs. Ich wiederhole begeistert: er ist entzückend – die geborne komische Oper – eine Lustspielidee, den besten ihrer Art an die Seite zu stellen – für Musik geeignet wie weder der Figaro noch der Barbier von Sevilla.*

*Ich bitte Sie dringend: arbeiten Sie, sobald es Ihre andere wichtige Arbeit erlaubt, den ersten Akt aus – ich brenne darauf, mich intensiv damit zu beschäftigen – am Anfang dauert es bei mir immer ziemlich lange, bis ich hineinkomme und den besonderen Styl finde. Ist erst ein halber Akt skizziert, dann läuft die Erfindung von selber!*

*Mit herzlichstem Gruß und Dank auch  
an Ihre verehrte Gattin  
Ihr aufrichtig ergebener*

*Richard Strauss.*

*Hochverehrter Herr Doktor!*

*Ich schicke Ihnen anbei den ganzen ersten Akt, soweit Sie ihn noch nicht haben und würde mich freuen, wenn er Ihnen gefällt. Ich hoffe, daß die einzelnen Partien recht gut gegeneinander equilibriert sind und wenn im ersten Akt Aminta, die ja die tragende Frauenrolle ist, nicht sehr stark hervortritt, so beherrscht sie dafür den zweiten und dritten Akt, während der Barbier, der hier den Hauptteil hat, einigermaßen zurücktritt. Selbstverständlich bin ich zu allen Varianten bereit, denn bisher habe ich die Arbeit noch gar nicht als Arbeit, sondern wirklich als Vergnügen empfunden.*

*Mit den verehrungsvollsten Grüßen,  
Ihr ergebener*

*Stefan Zweig*





















# Der Literat und der Komponist: Die kurzen Begegnungen von Stefan Zweig und Richard Strauss

von  
Detlef Giese

Es sind zwei Künstlerbiographien, in denen sich eine hohe Ereignisdichte und immense Produktivität vereinen, bewegte Jahrzehnte der europäischen Kulturgeschichte umspannend. Es sind zwei Lebenswege, die sich nur über eine vergleichsweise kurze Zeit berühren, dann wieder auseinandergehen und „nur“ zu einem gemeinsamen Werk geführt haben, wenngleich zu einem von Rang. „Ein reicher Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen“, so könnte man es mit den Worten Franz Grillparzers sagen, mit denen er seine Trauer über den Tod Franz Schuberts zum Ausdruck brachte – und in der Tat hätte wohl noch viel und vieles aus einer weiteren Zusammenarbeit des Literaten Stefan Zweig und des Komponisten Richard Strauss erwachsen können.

Parallelen zwischen ihnen gibt es so einige. Ohne Zweifel zählen sie zu den am meisten anerkannten und erfolgreichsten Künstlern ihrer Zeit, zumindest im deutschsprachigen Raum. Ihr Schaffen gilt etwas bei Kollegen, Kritik und Publikum, ihre Stimme hat Gewicht, mit ihrer Persönlichkeit und ihrem Werk stehen sie sowohl für Traditionsverbundenheit als auch für Modernität. Sie können stolz auf ihren Erfolg sein und sind es auch, da sich dieser nicht allein den beiderseits vorhandenen guten Startbedingungen für eine Künstlerkarriere, sondern ganz wesentlich harter, konzentrierter Arbeit, großem Fleiß und spürbarer Durchsetzungskraft verdankt, auch einem merklichen Geschick in geschäftlichen Dingen. Ihre bewusst kultivierte großbürgerliche, quasi aristokratische Lebensweise als Villenbesitzer – Strauss in Garmisch, Zweig auf dem Salzburger Kapuzinerberg – sowie ihre zahlreichen, teils weiten Reisen – sowohl aus professionellen Gründen als auch zum Zweck allgemeiner Bildung und Horizontenerweiterung – sprechen dafür. Ein erfüllendes Künstlerdasein wurde ihnen möglich und damit die Kreation eines reichhaltigen und vielschichtigen Œuvre.

Im Herbst 1931 sind Zweig und Strauss miteinander in Kontakt gekommen, gut vier Jahre später endet die Kommunikation, die mehrere persönliche Treffen und einen, gemessen an der kurzen Zeitspanne, bemerkenswert umfangreichen Briefwechsel beinhaltet. Rund 60 Schreiben Zweigs stehen rund 70 Briefe, Postkarten und Telegramme Strauss' gegenüber – ein kommunikatives Miteinander auf Augenhöhe, das zentral auf das erste und einzige gemeinsame Werk bezogen ist, auf die Oper *Die schweigsame Frau*.

Den Kontakt zwischen den beiden Künstlern, die sich zuvor noch nicht begegnet sind, stellt Anton Kippenberg her, der Leiter des Leipziger Insel-Verlags, in dem Zweig bereits seit 1906 publizierte. Kippenberg war über die Jahre über das Geschäftliche hinaus zu einem Freund geworden, der Zweig immer wieder zu neuen Projekten animiert – und da er auch Strauss zu seinen Bekannten zählt, liegt es nahe, dass er die Fäden knüpft. Die Initiative geht offenbar von Strauss selbst aus, der in seinem Bericht *Geschichte der Schweigsamen Frau* (der zu den nachgelassenen Aufzeichnungen des Komponisten gehört) davon spricht, dass er Kippenberg bei dessen Besuch in Garmisch „nebenhin“ angesprochen habe: „Fragen sie doch Zweig (den ich persönlich nicht kannte), ob er nicht einen Operntext für mich hat.“ Dann ist es aber Zweig, der als erster zur Feder greift und den Briefwechsel in Gang bringt. Ein Treffen wird angeregt und mit der Aussicht verbunden, sich über Perspektiven eines gemeinsamen Werkes auszutauschen.

Für beide Seiten sind damit Wünsche und Ambitionen verbunden. Strauss hofft darauf, dass er nach dem überraschenden Tod seines langjährigen Librettisten Hugo von Hofmannsthal, mit dem er insgesamt sechs Opern realisiert hat, einen neuen Mitstreiter von exceptioneller künstlerischer Qualität und mit wirklichem Interesse findet. Derzeit komponiert er zwar noch an Hofmannsthals letztem Libretto zur Oper *Arabella*, denkt jedoch schon weiter in die Zukunft, zudem ist Hofmannsthal, der nach Strauss' erklärter Ansicht ein singulärer Dichter war, „der neben seiner poetischen Kraft und seiner Bühnenbegabung das Einfühlungsvermögen besaß, einem Komponisten Bühnenstoffe in einer der Vertonung zugänglichen Form darzubieten“, schon zwei Jahre nicht mehr unter den Lebenden. Für Zweig indes ist es Motivation genug, sich nach vielfältigen Arbeiten auf den Gebieten der Lyrik, Prosa und Dramatik auch einmal als Librettist zu betätigen, da sein Anspruch als Literat durchaus von universeller Natur ist. Ende November 1931 wird er 50 Jahre alt, Strauss hingegen ist 67 und Komponist von bislang neun Opern.

Die Voraussetzungen können kaum günstiger sein, Strauss wie Zweig scheinen das zu spüren. Wechselseitig hatten sie sich mit dem Schaffen des jeweils Anderen beschäftigt. Strauss' Musik, sowohl die Instrumentalwerke als auch die Opern, wurden viel gespielt, der Komponist hatte von Zweigs Theaterstücken das „sehr amüsante

Lustspiel“ *Das Lamm der Armen* sowie die freie Bearbeitung von Ben Jonsons Komödie *Volpone* gesehen. Bei einer ersten direkten Zusammenkunft in München Mitte November 1931 schlägt Zweig zunächst ein Projekt vor, das er bereits seit einiger Zeit entworfen hat, das nur wenige Seiten umfassende Szenarium zu einer ernst-pathe-tischen Tanzpantomime mit dem Titel *Marsyas und Apoll*. Obwohl Strauss ein großes Interesse für Sujets aus der griechischen Mythologie besitzt, erscheint ihm dieses Vorhaben nicht das Richtige zu sein. Vielmehr drängt es ihn nach einer heiteren Oper, die dann tatsächlich auch zustande kommt. In seiner Beschreibung zur Entstehung der *Schweigsamen Frau* ist zu lesen, was Zweig nach der offenbar freundlichen, aber bestimmten Ablehnung des „sehr interessanten Ballettstoffes“ als neuen Vorschlag ins Gespräch bringt: „Als er mir hierauf – fast schüchtern – den Ben Jonson unterbreitete, wusste ich sofort: Das ist meine komische Oper und griff zu. Im Sommer [1932] in Salzburg legte mir Zweig bereits die Idee des ganzen Stückes vor, das von seiner Vermischung aus edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa darstellt.“

Dass Zweig rasch und ohne sonderliche Mühen das Libretto entwerfen und ausgestalten kann, ist wesentlich darauf zurückzuführen, dass er mit dem Dichter Ben Jonson und dem Theater der Shakespeare-Zeit bestens vertraut ist. In den 1920er Jahren beschäftigt er sich intensiv mit dem Autor und der elisabethanischen Ära, etwa im Zuge seiner Übertragung von Jonsons *Volpone*, die 1926 mit großem Erfolg auf die Bühne gelangt, oder auch im Zusammenhang mit seiner großen, nachmals berühmten Erzählung *Verwirrung der Gefühle*, die 1927 innerhalb einer neuen Novellensammlung publiziert wird. Es gehört zu Zweigs Grundverständnis, sich überaus sorgfältig und präzise in ein Thema einzuarbeiten, umfassende Recherchen zu betreiben, damit seine literarischen Darstellungen auf dem Boden des Faktischen stehen, authentisch wirken und doch Ergebnisse einer Schreibpraxis mit unbedingtem literarischem Anspruch sind. Das zeichnet seine historischen Miniaturen aus den *Sternstunden der Menschheit* ebenso aus wie seine größer angelegten Biographien zu Joseph Fouché, Marie Antoinette, Maria Stuart oder Magellan. Zweigs umfassende Sprachkenntnisse, ausgeprägte Stilsicherheit und ein Verlangen danach, aus genauester Beobachtung und einer unbestechlichen humanistischen Haltung heraus tief in das Mensch-

lich-Allzumenschliche hineinzuleuchten, haben jedenfalls Schriften von besonderer Ausdruckskraft, ästhetischer Qualität und suggestiver Wirkung hervorgebracht.

Für das Libretto zur *Schweigsamen Frau* tritt Zweig in einen Dialog mit Strauss. Nachdem die Idee geboren und das Figurentableau sowie die Handlungsstränge entworfen sind, beginnt Zweig mit der konkreten Ausgestaltung des Textes. Wesentlich geschieht dies während der zweiten Hälfte des Jahres 1932, während dieser Monate entstehen Schritt für Schritt die einzelnen Szenen und Akte. Über den Fortgang der Arbeit berichtet er Strauss brieflich, der seinerseits ein großes Interesse hat – und auch eine gewisse Ungeduld zeigt –, mit dem Komponieren zu beginnen. Erst aber muss jeder Autor noch ein größeres Werk fertigstellen, Strauss die Oper *Arabella*, Zweig die historische Biographie *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Danach aber sind Kopf und Hände frei für ein neues Opus, die „Komische Oper in drei Aufzügen“ *Die schweigsame Frau*.

Zweig war im Umkreis seiner Beschäftigung mit *Volpone* mit einer anderen Komödie Ben Jonsons bekannt geworden, mit dessen 1609 geschriebenem Stück *Epicoene, or The Silent Woman*. Was ihm vor fünf Jahren eher zufällig begegnet war, rückt nun in den Fokus seiner Aufmerksamkeit. Zweig sieht sofort das Potential, das darin für eine „heitere muntere bewegliche Spieloper“ liegt und stößt damit bei Strauss auf spürbare Resonanz. Leicht und ohne künstliche Beschreibung soll der Text sein, mit einprägsamen Figuren gleichsam klassischer Art, eingebettet in ein „amüsantes Milieu“. Zunächst lautet der Arbeitstitel *Sir Morosus*, erst im Laufe des Schreibprozesses entscheidet er sich für *Die schweigsame Frau*. Obwohl er das Original Jonsons kannte, greift Zweig auf eine deutsche Übersetzung zurück, auf diejenige von Ludwig Tieck, die erstmals 1800 erschienen und dann 1829 im Rahmen von Tiecks *Gesammelten Schriften* unter dem abgewandelten Titel *Epicoene oder Das stille Frauenzimmer* nochmals veröffentlicht worden war. Das Sujet selbst hatte bereits zweimal zuvor als Grundlage von Musiktheaterwerken gedient, für Antonio Salieris Oper *Angiolina ossia Il Matrimonio per Susurro* (Wien 1800) und unmittelbar vor Zweig und Strauss für *Lord Spleen*, eine Oper des Komponisten Mark Lothar (Dresden 1930). Zudem sind thematischen Verbindungen zu Gaetano Donizettis *Don Pasquale* (Paris 1843) offensichtlich, einem Meisterwerk der Opera buffa.

Zweig legt sein Libretto so an, das immer wieder Gelegenheit für die Ausgestaltung von mehr oder minder geschlossenen musikalischen „Nummern“ besteht. Strauss kommt diese Struktur sehr entgegen, ist es ihm doch ein Anliegen, bewusst Brücken zur Tradition der Opera buffa früherer Zeiten zu schlagen, vor allem zu Mozart und Rossini. Als er Mitte Januar 1933 von Zweig aus Salzburg den dritten und letzten Akt erhält, gratuliert er seinem geschätzten Mitstreiter ob des offensichtlichen Gelingens.

Zweig hat damit seinen Teil der Arbeit geleistet, zumal Strauss nach eigener Aussage „ohne die geringste Abänderung“ – in Wirklichkeit hat er sich einige Modifikationen und Ergänzungen erbeten – das vorliegende Libretto „sozusagen mit Haut und Haar“ vertonen möchte. Ende 1932, nach der Lieferung der ersten Textpassagen, hatte er unverzüglich mit der Skizzierung der Musik des ersten Aktes begonnen („er komponiert sich glänzend“), sukzessive arbeitet er weiter, ohne Hast, aber sehr konzentriert. Am 21. Januar 1934 kann er an Zweig schreiben: „Ich habe Ihre freundlichen Neujahrswünsche bis jetzt nicht erwidert, weil ich den Dank dafür mit der Botschaft, dass die Partitur des I. Aktes fertig ist, verbinden wollte. Diese Meldung kann heute erfolgen. Ich habe 140 Partiturseiten in 2 ½ Monaten geschafft, trotzdem mein neues Amt als Reichsmusikkammerpräsident mir ziemlich Nebenarbeit eingetragen hat.“ Was Strauss hier eher nebenbei benennt, ist ein durchaus tiefgreifender Umschwung seiner Karriere, die nicht immer nur eine allein künstlerische war, sondern auch administrative Posten mit einschloss. Seine Entscheidung, dem Wunsch von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, in dessen Verantwortung das gesamte Kulturleben des Dritten Reiches fällt, nachzugeben und sich für das Präsidentenamt der neu gegründeten Reichsmusikkammer zur Verfügung zu stellen, wirft einen Schatten auf Strauss' ansonsten so glanzvolle Biographie.

Zum Zeitpunkt der Mitteilung, dass der erste Aufzug des gemeinsamen Werkes vollendet ist, ahnt Zweig womöglich dunkel, in welches Fahrwasser *Die schweigsame Frau* schon sehr bald geraten wird. Seine überaus hohe Wertschätzung von Strauss als Mensch und Künstler ist und bleibt jedenfalls ungebrochen. In seinem Buch *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* hat Zweig später eindringlich von seinen Erfahrungen mit Strauss berichtet, wesentlich auch von seinem tiefen Eindruck, den seine Arbeitsweise bei ihm

hinterlassen hat. Zuverlässig wie ein Präzisionsuhrwerk habe Strauss funktioniert, er habe keinerlei Inspiration von außen gebraucht, um Tag für Tag an seinem Werk zu schaffen: „Strauss arbeitet sachlich und kühl, er komponiert [...] ruhig und regelmäßig. Um neun Uhr morgens setzt er sich an seinen Tisch und führt genau an der Stelle die Arbeit fort, wo er gestern zu komponieren aufgehört, regelmäßig mit Bleistift die erste Skizze schreibend, mit Tinte die Klavierpartitur, und so pausenlos weiter bis zwölf oder ein Uhr. Nachmittags spielt er Skat, überträgt zwei, drei Seiten in die Partitur und dirigiert allenfalls abends im Theater. Jede Art von Nervosität ist ihm fremd, bei Tag und Nacht ist sein Kunstintellekt immer gleich hell und klar.“

Die Zusammenarbeit gestaltet sich vollkommen ungetrübt und sehr harmonisch.. Zweig war in seiner dichterischen Arbeit frei, Strauss gibt nur einige wohlmeinende Hinweise, ohne aber wirklich korrigierend einzugreifen – beide Künstler scheinen auf der vielbeschworenen „gemeinsamen Wellenlänge“ zu sein. Nachdem das Libretto komplett vorliegt, komponiert Strauss bis Anfang 1935 weiter an der Partitur, mit der „Potpourri-Ouvertüre“ wird am 17. Januar der letzte noch fehlende Abschnitt fertiggestellt. Auf Zweigs Wunsch setzt Strauss jedoch die Daten „Begonnen am 1. Oktober 1932, vollendet am 20. Oktober 1934“ sowohl in den Klavierauszug als auch in die Partitur ein. Dann aber wird *Die schweigsame Frau*, nach den Intentionen ihrer Autoren ein zwar anspruchsvolles, aber tendenziell leichtgewichtiges Werk, zum Politikum. Für die Semperoper Dresden, Strauss' bevorzugtes Uraufführungshaus für seine Opern ab der *Salome*, war für Ende Juni 1935 die Premiere vorgesehen, zum Auftakt und als Höhepunkt der „Dresdner Opernwochen“, mit Generalmusikdirektor Karl Böhm als Dirigenten und mit erstklassigen sängerischen Kräften. Strauss hat das nötige Vertrauen, das aufführungspraktisch zweifellos schwierige Werk auf die bewährte Dresdner Bühne mit ihrem leistungsfähigen Ensemble zu bringen. Die Uraufführung einer neuen Strauss-Oper ist immer ein Ereignis, so auch im Falle der *Schweigsamen Frau*. Die letzte Strauss-Premiere – *Arabella* – lag gerade einmal zwei Jahre zurück, mit Spannung wird das neue Werk erwartet. Engagiert setzt sich Strauss für seinen Textdichter Zweig ein, mit dem er auch in Zukunft kooperieren möchte. Als jüdischer Autor ist dieser jedoch zu einer „Persona non grata“ im Dritten Reich geworden – und auch die Tatsache, dass Strauss zuvor mit einem

jüdischen Künstler, Hugo von Hofmannsthal, zusammengearbeitet hatte, sorgt für Unmut bei den Machthabern. Nun ist es schwerlich möglich, prominente Werke wie den *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* oder *Elektra* von den deutschen Opernbühnen zu entfernen, auch *Die schweigsame Frau* soll gerne gespielt werden, jedoch ohne die Nennung des Juden Zweig, dessen Bücher am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz demonstrativ verbrannt worden sind. Obwohl Strauss eine Ausnahmeerlaubnis direkt von den Spitzen des NS-Staates erwirkt hat und als Präsident der Reichsmusikkammer ein hohes Amt innehat, gerät das Werk unter Druck – Parteigenossen der NSDAP wollen nicht zulassen, dass dieses Werk auf die Bühne kommt, Zweigs Name wird zunächst von den Theaterplakaten getilgt. Erst auf persönliche Intervention von Strauss hin wird Zweig als Librettist genannt, wenngleich deutlich kleiner gedruckt als der Name des Komponisten. Hinzu kommt, dass ein Brief Strauss' an Zweig, datiert vom 17. Juni 1935, eine Woche vor der Uraufführung, von der Gestapo abgefangen wird, eine Mischung aus Rechtfertigung des eigenen Handelns angesichts der komplizierten, kaum richtig zu überschauenden Situation und seiner Bereitschaft, weiterhin zu Zweig zu halten und mit ihm auch künftig zusammenarbeiten zu wollen. Dieses Schreiben, auf einen unmittelbar vorangegangenen Brief Zweigs reagierend, bringt Strauss in Schwierigkeiten – und sorgt schließlich dafür, von seinem Präsidentenamt, das er nach eigenem Bekunden lediglich „gemimt“ habe, zurückzutreten.

Davor aber steht die in exzellenter musikalischer Qualität verwirklichte Dresdner Uraufführung, die zumindest für Strauss zu einem Erfolg wird. Zwar bleiben, kaum verwunderlich, die höchsten politischen Führer der Premiere fern, auch um ihr den sonst üblichen „Eventcharakter“ zu nehmen, das künstlerische Ergebnis stellt Strauss aber mehr als zufrieden. Zwei Tage vor der Premiere schreibt er an Zweig: „Die hiesige Aufführung wird direkt eine Erfüllung“, mit Verweisen auf das besondere Engagement aller bei der Produktion Beteiligten, auf den intensiven Probenprozess, die eifrig bei der Sache seienden Sängerinnen und Sänger, auf die stimmige Regie von Josef Gielen und das ausgezeichnete Dirigat von Karl Böhm. Und am 13. Juni hatte er aus Dresden an Zweig einen geradezu euphorischen Satz adressiert: „Sie können ganz beruhigt sein: Die Oper ist ein Volltreffer, wenn vielleicht erst im 21. Jahrhundert.“

Damals aber sind gerade einmal vier Aufführungen bis Mitte Juli 1935 möglich, bevor das Werk von den kulturpolitischen Stellen (und damit vom Regime) verboten wird. In Graz, Zürich, Mailand und Prag, mithin außerhalb des Reichsgebiets – und noch bevor Österreich und die Tschechoslowakei dem NS-Staat einverleibt werden – kommt es zu weiteren Darbietungen, eine letzte Produktion vor der Wiederbelebung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs findet 1942 statt, abermals in Zürich. Im selben Jahr nimmt sich Stefan Zweig, völlig desillusioniert von der politischen Lage, im fernen Brasilien das Leben. Zuvor hatte Strauss wiederholt versucht, ihn zu einer weiteren Kooperation zu bewegen. Verschiedene Projekte waren entworfen und diskutiert worden – Zweig hatte sich sogar angeboten, als Berater für andere Librettisten zu fungieren, nur heimlich und unter Pseudonym wollte er nun wirklich nicht für Strauss arbeiten.

Die Lebenswege trennen sich, die wechselseitige Wertschätzung bleibt erhalten. Zwei Ausnahmekünstler haben sich zusammengefunden, wenn auch nur auf kurze Zeit – wir können glücklich sein, was daraus resultierte. Ein letzter Brief Zweigs, Ende 1935 vom Londoner Hotel Westminster an Strauss abgeschickt, endet mit den Worten: „Bitte vertrauen Sie dem Taktgefühl Ihres ergebenen Morosus“.

*Beste Wünsche für das  
Wohlergehen Ihrer Mutter!  
Die Aufführung hier wird famos.  
Alles ist in heller Begeisterung!  
Da soll ich auf Sie verzichten:  
Nie und nimmer!*

Postscriptum eines Briefes von Richard Strauss an Stefan Zweig vom 17. Juni 1935 aus Dresden, wenige Tage vor der Uraufführung der *Schweigsamen Frau*



# The Writer and the Composer: The Brief Encounters between Stefan Zweig and Richard Strauss

by  
Detlef Giese

The lives of these two creative masters combine a great density of important events and immense productivity, spanning turbulent decades of European cultural history. Two life paths that only come into contact for a relatively brief period, then diverge again, “merely” leading to one joint work, albeit an important one. “A rich treasure, but all the more beautiful the hopes”: the words Franz Grillparzer used to mourn the death of Franz Schubert could be applied here as well. Indeed, a great deal could have resulted from a continued collaboration between Zweig, the writer, and Strauss, the composer.

There are several parallels between the two. Undoubtedly, they were two of the most recognized and successful artists of their time, at least in the German-speaking world. Their work was esteemed by colleagues, critics, and audience alike, their voices had import, and they both stand for a respect for tradition as well as modernism, with their personalities and their oeuvres. They could be proud of their success, and indeed they were, for it was not just the result of an auspicious start in life for an artistic career, but was also due to hard, concentrated work, great diligence and a remarkable aptitude in business matters. Their intentionally cultivated grand bourgeois, almost aristocratic lifestyle as owners of luxurious country estates – Strauss in Garmisch, Zweig on Salzburg’s Kapuzinerberg – and their numerous, in part extensive travels, for professional reasons, for their own betterment and to expand their horizons, attest to this. This made a fulfilling creative existence possible, allowing them both to craft a rich oeuvre.

Zweig and Strauss came into contact with one another for the first time in the fall of 1931, four years later, their interaction came to an end, which had included several meetings in person and a notably extensive correspondence, considering the relatively brief period. Zweig sent around sixty letters, Strauss responded with around seventy letters, postcards, and telegrams: a communicative engagement on an equal footing, which was centrally focused on their one and only joint work, the opera *Die schweigsame Frau* [The Silent Woman].

Anton Kippenberg, the director of Leipzig’s Insel-Verlag, Zweig’s publisher since 1906, established the contact between the two. Over the years, Kippenberg’s relationship with the writer had turned into something of a friendship, surpassing the level of business matters. The publisher repeatedly encouraged Zweig to take on new projects:

and since he also counted Strauss as an acquaintance, he was the one to make the connection. The initiative was clearly Strauss', as written in the report "The Story of *Die schweigsame Frau*," which the composer left behind in his estate, he mentions that he suggested the idea to Kippenberg on his visit to Garmisch "in passing." "Why don't you ask Zweig (whom I personally did not know) whether he might have a libretto for me?" But it was Zweig who was the first to take up his pen and start the correspondence. A meeting was proposed with the intention of exchanging perspectives about a collaboration. For both, this combined hopes and ambitions. After the sudden death of Hugo von Hofmannsthal, his librettist of many years with whom he had created a total of six operas, Strauss was looking for new collaborator of exceptional artistic quality and with a real interest. At the time, he was still composing *Arabella*, his last opera with a libretto by Hofmannsthal, but he had his eyes on the future, for Hofmannsthal, in Strauss' view was a unique writer "who in addition to his poetic power and his talent for the stage possessed the capacity to offer a composer theatrical material in a form that was suitable to be set to music," had already been dead for two years. Zweig was sufficiently motivated by the aspiration to expand his oeuvre beyond poetry, prose, and drama to include opera librettos as well, for he sought to be a universal writer. At the end of November 1931, he turned fifty. Strauss in contrast was already 67 and the composer of nine operas. The circumstances could not have been more auspicious, and both Strauss and Zweig seemed to sense this. They had each followed the careers of the other, Strauss' music, both his instrumental pieces and his operas, was performed frequently; the composer had attended performances of Zweig's "very funny comedy" *Das Lamm der Armen* [The Poor Man's Lamb] and his free adaptation of Ben Jonson's comedy *Volpone*. At their first meeting in Munich in mid-November 1931, Zweig suggested a project that he had sketched some time earlier, the few pages of a serious, pathos-laden dance pantomime with the title *Marsyas und Apoll* [Marsyas and Apollo]. Although Strauss generally showed great interest for subjects from Greek mythology, this project didn't seem the right one for him. Instead, he was looking for a light, comic opera, which indeed be the final result. In his description of the emergence of *Die schweigsame Frau*, we can read what Zweig proposed after what was clearly a friendly, but firm

rejection of the "very interesting" ballet subject. "When he then, almost hesitatingly, suggested the Ben Jonson, I knew immediately that that was my comic opera, and seized the opportunity. That summer in Salzburg [1932], Zweig already presented me his idea for the entire piece, which represented a completely new genre in the realm of opera buffa, with a mixture of noble poetry and farce."

Zweig was able to sketch and complete the libretto quickly and without much difficulty, especially because he was very familiar with the dramatist Ben Jonson and the theater of the Shakespearean age. In the 1920s, he had worked intensely with the author and the Elizabethan period, as part of his adaptation of Jonson's *Volpone*, which made it to the stage in 1926 and was a great success, and in the context of his major novella *Confusion*, which was published in a collection in 1927 and later became famous. Zweig's conception of himself as an author was based in carefully and precisely focusing on a subject and engaging in comprehensive research, ensuring that his literary representations had a factual basis, seemed authentic, but were still the results of a writing that aspired to be literature. This is clear both in his historical miniatures from *Sternstunden der Menschheit* [Decisive Moments in History] as well as his large-scale biographies on Joseph Fouché, Marie Antoinette, Mary, Queen of Scots, or Magellan. Zweig's extensive language skills, striking stylistic confidence, and a need to spotlight the human, all too human with precise observation and an unerring humanistic attitude, led to texts with a striking expressiveness, aesthetic quality, and suggestive impact.

To write the libretto for *Die schweigsame Frau*, Zweig entered into a dialogue with Strauss. After the idea was born and the tableau of characters and plotlines was developed, Zweig began to actually write the libretto. This took place primarily in the second half of 1932; during these months, step by step the individual scenes and acts emerged. He wrote to Strauss about the progress he was making on the work, while the composer for his part was very interested in getting started – and also showed a bit of impatience. But both had to finish other works beforehand, Strauss the opera *Arabella*, Zweig the historical biography *Marie Antoinette: The Portrait of an Average Woman*. Then the two would have their hands and minds ready to take on the new project, a "comic opera in three acts" *Die schweigsame Frau*.



While working on *Volpone*, Zweig became acquainted with another comedy by Ben Jonson, his play *Epicoene, or The Silent Woman* written in 1609. This work, which he encountered five years earlier more or less by chance, now became the focus of his attention. Zweig immediately saw the potential for a “playful, fun, versatile opera,” and met with an eager response from Strauss. The text was to be light and without artificial weightiness, with striking figures that in a sense were classical in style, embedded in an “amusing milieu.”

The working title at the beginning was *Sir Morosus*, only in the course of writing did Zweig choose the title *Die schweigsame Frau*. Although familiar with Jonson’s original, Zweig also took recourse to a German translation by Ludwig Tieck that was first published in 1800 and then again in 1829 as part of Tieck’s collected writings with the new title *Epicoene oder Das stille Frauenzimmer* [Epicoene or the Silent Women’s Chamber]. The subject itself had already been the basis for operas in the past, Antonio Salieri’s opera *Angiolina ossia Il Matrimonio per Susurro* (Vienna, 1800) and, right before Zweig and Strauss’ collaboration, an opera by the composer Mark Lothar, which premiered in Dresden in 1930. In addition, there are obvious thematic links to Gaetano Donizetti’s *Don Pasquale*, a masterpiece of opera buffa.

Zweig structured his libretto so that there was an opportunity to insert more or less closed musical “numbers” at regular intervals. This structure was well-suited to Strauss, for he sought to consciously establish a link to the tradition of earlier opera buffa, especially Mozart and Rossini. When in mid-January 1933, he received the third and last act from Zweig, he congratulated his esteemed collaborator for what was obviously a success.

Zweig had thus completed his part of the work, since Strauss, as he put it, wanted to set the libretto to music “lock, stack, and barrel,” just the way it was, “without the least change” – in reality, he asked for several modifications and additions. At the end of 1932, right after the first passages of text were delivered, he had immediately begun sketching the music for the first act (“it’s wonderful to compose”), he successively continued to work, without haste but with great concentration. On January 21, 1934, he was able to tell Zweig, “I haven’t responded to your friendly New Year’s greetings until now because I wanted to combine my thanks with the news that the score for the first act is already completed. I can send that news today: I’ve written

140 pages of score in two and a half months, although my new office as president of the Reichsmusikkammer has brought me quite a bit of extra work.” What Strauss refers to here in passing is a very profound shift in his career, which was not only an artistic one, but also included administrative positions. His decision to bow to the will of Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, who now claimed responsibility for the entire cultural life of the so-called “Third Reich,” and to accept the office of president of the new Reichsmusikkammer casts a sordid shadow on Strauss’ otherwise illustrious biography.

When he received the news that the first act of their joint work was completed, Zweig probably already suspected that *Die schweigsame Frau* would soon find itself in dangerous waters. But his high estimation of Strauss as a person and as an artist remained unbroken. In his book *The World of Yesterday*, Zweig reports of his experiences with Strauss, especially of the profound impression that his way of working had on him. Strauss operated reliably like a precision clock, he needed no inspiration from the outside world to continue his work day after day: “Strauss works to the point and composes [...] quietly and systematically. At nine in the morning, he sits down to resume his work just where he left off the day before, already writing the first sketch of his composition with pencil, the piano score in ink, and continues thus without pause until twelve or one o’clock. In the afternoon he plays *Skat* [a German card game], transfers two or three pages to the final score and possibly conducts an opera in the evening. He does not know what nervousness is, by day and night his artistic mind is equally alert and lucid.”

The collaboration proceeded smoothly and harmonically. Zweig was free to write the libretto as he saw fit, Strauss only made a few well-intentioned suggestions, but without really correcting, both artists actually seemed to be on the “same wavelength.” After the completion of the libretto Strauss further composes until beginning of 1935, with the “potpourri” overture being completed on January 17. At Zweig’s request, Strauss places the dates “Begun on October 1, 1932, completed on October 20, 1934,” on both the piano reduction and in the score.

But *Die schweigsame Frau*, in the eyes of its creators a demanding, but also a light-hearted work, became a contentious political issue. The premiere was planned for late June 1935 at Dresden’s Semper-

oper, which had been Strauss' preferred premiere location for his operas ever since *Salome*. It was intended to be the start and pinnacle of the Dresden Opera Weeks, with general music director Karl Böhm as conductor and featuring top-notch singers. Strauss has no reservations that the work, which was undoubtedly a challenge to perform, would be successfully performed at the trusted Dresden opera house by its capable ensemble. The performance of a new Strauss opera was always an important event, and this was also case of *Die schweigsame Frau*. The last Strauss premiere, *Arabella*, was just two years past; the new work was expected with great anticipation. Strauss enthusiastically advocated for his librettist Zweig, with whom he wanted to continue working in future. But as a Jewish author, he had become "persona non grata" in Nazi Germany, and the fact that Strauss had worked with a Jewish librettist before, Hugo von Hofmannsthal, was an additional source of consternation for the new powerholders. It was difficult to remove prominent works like *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* or *Elektra* from the German opera stages, and *Die schweigsame Frau* was to be performed as well, but without mentioning the Jewish librettist Zweig, whose books had been burned on May 10, 1933 on Berlin's Opernplatz. Although Strauss had received an exception directly from the top of the Nazi state and held a high position himself as president of the Reichsmusikkammer, the work came under pressure. Party members sought to prevent that work's performance. Zweig's name was initially removed from the posters advertising the performance. It was only after Strauss' personal intervention that Zweig was named as librettist, although in much smaller print than the name of the composer. In addition, a letter of Strauss to Zweig, dated June 17, 1935, a week before the performance, got intercepted by the Gestapo, a mix of justification of his own behavior in the face of the complicated, hard to manage situation and his willingness to stand with Zweig and to continue collaborating with him. This letter, responding to a letter Zweig had just sent, brought Strauss into a difficult situation, ultimately ensured that he had to resign as president of the Reichsmusikkammer, an office that, according to Strauss, he had only "mimed" anyway. But before that came the Dresden premiere, which at least for Strauss was a success. Not surprisingly, the highest political leaders declined to attend, to detract from its status as a society "event," but Strauss

was more than satisfied with the results. Two days before the premiere he wrote to Zweig: "Today's performance will be come to its fruition," referring to the special talent of the participating singers, the apposite directing of Josef Gielen and Karl Böhm's excellent conducting. And on June 13, he wrote almost euphorically to Zweig from Dresden: "You can rest assured: the opera is an absolute success, if only for the twenty-first century."

But at the time, only four performances were allowed before the work was forbidden in mid-July by the cultural authorities (and thus the regime). There were additional performances in Graz, Zurich, Milan, and Prague, that is, outside German borders (before Austria and Czechoslovakia were made part of the Nazi state), and a final production before the end of the Second World War took place again in Zurich in 1942. That same year, Stefan Zweig, entirely disillusioned by the political situation, took his life in distant Brazil. Strauss repeatedly tried to get him to join in another collaboration: various projects were sketched and discussed, Zweig even offered to work as a consultant for other librettists, but he did not want to work secretly under a pseudonym.

Their life paths separated, but mutual admiration remained. Two exceptional artists had found their way to one another, if only briefly: we can be happy with the result. Zweig's last letter to Strauss, sent from London's Hotel Westminster in late 1935, ends with the words, "Please trust the discretion of your loyal Morosus."

Translated by Brian Currid

Salzburg, 17. Januar 1933

*Verehrter Herr Doktor – plaudite amici, commedia finita est, sagte Beethoven auf dem Sterbebette und ich sage es aus besserer Stunde. Hier der dritte Akt, es fehlt nichts als die italienische Arie, deren Textworte ich erst suchen will. Wie Sie sehen, ist alles knapp gehalten, insbesondere die Gerichtsszene, die ich nicht so läppisch grob halten wollte wie bei Ben Jonson, wo die eingestandene Impotentia den Hauptpaß darstellt. Sagen Sie mir nur, bitte, alle Ihre Wünsche und möge Ihnen das Ganze gefallen (am Gelingen zweifle ich nicht). Mit ergebensten Empfehlungen an Ihre verehrte Frau Gemahlin in getreuer Verehrung*

Ihr

*Stefan Zweig*

*N.B. Ich überlasse es Ihrem musikalischen Gutdünken, ob wir, wie ich im Text andeute, die letzte Szene eventuell verschieben wollen, so daß die Oper mit den Worten des Barbiers schließt „Und nun sind wir endlich fort“ oder in der gegebenen Fassung mit dem Monolog des Morosus. Hier soll ganz Ihr Gefühl entscheiden: vielleicht ergibt sich die Entscheidung erst in der Composition.*

Garmisch, 24. Januar 1933

Lieber Herr Zweig,

*Gehungen auch der III. Akt: ich danke und gratuliere! Wüßte nichts auszusetzen, außer daß sich beim Componieren vielleicht die Notwendigkeit einiger Kürzungen ergeben könnte. Aber das hat Zeit, ebenso wie die Entscheidung über den Schluß, den ich bis jetzt ausgezeichnet finde. Wenn die Oper heraus ist, wäre Ihnen wohl eine Weltreise von 3 Jahren zu empfehlen, denn Sie werden sich vor Librettoverlangenden Collegen nicht retten können. Ich skizziere schon fleißig am I. Akt – er komponiert sich glänzend. Ich habe soeben Ihre „Heilung durch den Geist“ gelesen, sehr interessant und ebenso wundervoll klar geschrieben, wie all Ihre Bücher, deren ich leider noch nicht genug kenne, weshalb ich Freund Kippenberg, der Sie ja überhaupt bei mir auf dem (guten!) Gewissen hat, um den meiner Bibliothek noch fehlenden Rest wieder einmal anschnorren werde. Wenn ich mich bei Ihnen revanchieren kann, so sagen Sie mir bitte, welche Klavierauszüge in Ihrer Bibliothek noch fehlen, oder mit welchem meiner Werke ich Ihnen sonst noch dienen kann. [...]*

*Nochmals tausend Dank und herzlichste Grüße auch an Ihre Damen von meiner Frau und Ihrem verehrungsvoll ergebenen*

*Richard Strauss.*

*Über S. Freud müssen wir uns einmal mündlich unterhalten! Ganz so unbekannt war vor ihm doch der im Künstler producierende Eros nicht!*

# Richard Strauss und Stefan Zweig – eine Doppelchronik

von  
Detlef Giese

1864

Der 11. Juni ist der Geburtstag von Richard Georg Strauss. Als Sohn von Franz Strauss (1822-1905), Hornist im Münchner Hoforchester, und Josephine Strauss geb. Pschorr (1837-1910), Tochter eines vermögenden Brauereibesitzers, erhält er sowohl die Möglichkeit, seine frühzeitig zutage tretende musikalische Begabung gezielt fördern zu lassen, als auch jene eines Lebens in gesicherten materiellen Verhältnissen im Zentrum der Hauptstadt des Königreichs Bayern unter Ludwig II.

1870

Strauss' erste Kompositionsversuche gelten einer *Schneiderpolka*.

1874

Strauss tritt in das Königliche Ludwigs-Gymnasium ein; seine musikalische Ausbildung, die mit Klavier- und Violinunterricht begonnen hatte, wird mit Studien in Musiktheorie intensiviert.

1881

Erstmals werden Kompositionen Strauss' im öffentlichen und halböffentlichen Rahmen zur Aufführung gebracht, u. a. Lieder, ein Streichquartett und eine Symphonie. Das Streichquartett und eine Reihe von Klavierstücken erscheinen zudem im Druck.

Am 28. November kommt Stefan Zweig am Schottenring in Wien zur Welt. Seine Eltern sind die dem assimilierten, säkularen Judentum der k.u.k. Monarchie angehörenden Moritz (Moriz) Zweig (1845-1920), ein Webereibesitzer und erfolgreicher Textilfabrikant, und Ida Zweig geb. Brettauer (1854-1938). Als zweitgeborener Sohn wird von ihm nicht erwartet, die Firma in leitender Funktion fortzuführen, er kann jedoch am Wohlstand der Familie teilhaben.

1882

Nach erfolgreichem Abitur beginnt Strauss ein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte an der Münchner Universität, bricht dieses jedoch nach kurzer Zeit wieder ab. Stattdessen konzentriert er sich ganz auf seine musikalische Karriere. Mit der Uraufführung der Bläsenserenade op. 7 in Dresden findet er spürbare Resonanz.

1883

Ein weiteres Werk für Bläserensemble, die Suite op. 4, wird von der renommierten Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow gespielt. Mit diesem Werk debütiert Strauss als Dirigent im folgenden Jahr in seiner Heimatstadt München. Eine weitere Symphonie (in f-Moll) erlebt sogar eine Aufführung in New York.

1885  
Das unverkennbare dirigentische Talent Strauss' führt zu einem ersten Engagement als Kapellmeister bzw. Musikdirektor am Meininger Hoftheater. Dort lernt er seinen Mentor Alexander Ritter kennen, der ihm die Musik der „Neudeutschen“ Liszt und Wagner nahebringt. Diese beiden Komponisten, die mit der Entwicklung der Symphonischen Dichtung und des Musikdramas bahnbrechend gewirkt haben, werden fortan zu Leitsternen in der weiteren künstlerischen Entwicklung von Strauss, der sich zuvor vor allem an den Wiener Klassikern und Brahms orientiert hatte.

1886  
Weitere Kompositionen von Strauss entstehen in den Meininger Jahren, neben Liedern und Kammermusikwerken auch ein Hornkonzert. In Vertretung von Bülow dirigiert er die Meininger

Hofkapelle in mehreren Konzerten. Bei den Bayreuther Festspielen erlebt der 22-Jährige Aufführungen von *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal*, die ihn stark beeinflussen. Zum Herbst wechselt er als Dritter Kapellmeister an die Münchner Hofoper.

1887  
Die Programm-Symphonie *Aus Italien* kommt in München zur Uraufführung, von Strauss selbst dirigiert. Er lernt die junge Sängerin Pauline de Ahna (1863-1950) kennen, seine spätere Ehefrau.

1888  
Anknüpfend an *Aus Italien* komponiert Strauss eine erste „Tondichtung“ mit dem Titel *Macbeth*, inspiriert von der Dramengestalt Shakespeares.

1889  
Strauss sucht den Kontakt zum Weimarer Hof, der früheren Wirkungsstätte Franz Liszts. Im Herbst beginnt er dort seine Tätigkeit als Großherzoglich-Sächsischer Kapellmeister, u. a. mit der Uraufführung seiner zweiten Tondichtung *Don Juan*. Im Sommer ist er auf Einladung von Cosima Wagner erstmals bei den Bayreuther Festspielen aktiv.

1890  
Erstmals erklingen *Tod und Verklärung* sowie die *Burleske* für Klavier und Orchester, zwei weitere Strauss'sche Kompositionen von bemerkenswerter Originalität und besonderem Klangempfinden, die von offenkundiger Beherrschung des Metiers zeugen.

1891  
Schwere Erkrankungen (erst eine Lungenentzündung, dann eine Rippenfellentzündung) gefährden die Fortsetzung von Strauss' so erfolgreich begonnener Laufbahn. Reisen in den Süden, nach Sizilien, Griechenland und Ägypten, sorgen nicht nur für eine gesundheitliche Erholung, sondern auch für eine beträchtliche Horizonsverweiterung.

1892  
Nach dem Besuch der Volksschule wird Zweig Gymnasiast. Sein Interesse für Literatur zeigt sich frühzeitig. Er beginnt mit dem Verfassen von Gedichten.

1893  
Strauss bringt Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* in Weimar zur Uraufführung. Parallel arbeitet er an einem eigenen Opernwerk, dem stark an Wagner angelehnten *Guntram*.

1894  
Die Premiere des *Guntram* in Weimar ist kein Erfolg. Erfreulich ist hingegen die Eheschließung mit Pauline de Ahna, für die Strauss bereits zahlreiche Lieder komponiert hatte und weiterhin komponieren wird. Erstmals dirigiert er bei den Bayreuther Festspielen, eine Aufführungsserie des *Tannhäuser*, zudem übernimmt er anstelle des verstorbenen Hans von Bülow Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Zu Saison 1894/95 erfolgt ein erneuter Wechsel nach München, wo er zum Königlichen Kapellmeister am Münchener Hoftheater aufgestiegen ist.

1895  
Weitere Tondichtungen Strauss', komponiert für das große Orchester, erleben ihre Uraufführungen, zunächst *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, im Folgejahr *Also sprach Zarathustra*.

1898  
Strauss tritt im Oktober sein neues Amt als Erster Preussischer Kapellmeister an der Berliner Hofoper unter den Linden an. In den rund zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit in der Reichshauptstadt wird er mehr als 1.200 Aufführungen mit der Hof- bzw. Staatskapelle Berlin dirigieren, in Oper wie Konzert gleichermaßen.

1899  
Nachdem im Vorjahr mit *Don Quixote* eine neue Tondichtung erstmals erklingen ist (mit einem exponierten Part für Solo-Violoncello) kommt nun *Ein Heldenleben* zur Uraufführung, Strauss' bislang größtbesetztes Orchesterwerk. In Berlin-Niederschönhausen lernt Strauss Hugo von Hofmannsthal kennen – diese erste Begegnung im Haus des Dichters Richard Dehmel bleibt jedoch folgenlos.



1900

Zweig beginnt ein Studium der Philosophie, Germanistik und Romanistik an der Wiener Universität. Die meiste Zeit nutzt er indes für seine literarische Tätigkeit sowie für seine Bemühungen, in den Literatenkreisen Wiens Fuß zu fassen. Seine Sprachkenntnisse sind bereits jetzt außergewöhnlich gut.

1901

Eine erste Buchpublikation Zweigs erscheint, der Gedichtband *Silberne Saiten*. Parallel beginnt er mit Übersetzungen von Gedichten Paul Verlaines und ausgewählter Werke des belgischen Autors Emile Verhaeren. Strauss bringt in München seine zweite Oper *Feuersnot* zur Uraufführung, zudem wird er zum Leiter des Berliner Tonkünstlerorchesters bestellt.

1902

Eine erste Begegnung mit Emile Verhaeren in Belgien hinterlässt bei Zweig einen tiefen Eindruck. Im beginnenden Wintersemester studiert er für kurze Zeit an der Berliner Universität.

1903

Strauss erhält die Ehrendoktorwürde der Universität Heidelberg; das Chorwerk *Tailleur* erklingt zu diesem Anlass in der altherwürdigen Universitätsstadt, unter eigener Leitung.

1904

Formal schließt Zweig sein Studium mit einer Promotion über den damals noch wenig bekannten französischen Philosophen Hippolyte Taine ab. Ein erster Novellenband wird veröffentlicht, *Die Liebe der Erika Ewald*. Strauss unternimmt erstmals eine Konzertreise in die USA; in New York bringt er seine *Symphonia domestica* zur Uraufführung.

1905

Zweig weitert seine Reisetätigkeit aus. Nach Belgien und Frankreich ist er nun in Spanien und Nordafrika unterwegs. Eine Monographie über Paul Verlaine erscheint. Mit dem Einakter *Salome* erringt Strauss einen ersten, durchschlagenden Erfolg als Opernkomponist. Die Uraufführung in Dresden gerät zur Sensation und bringt Strauss sowohl weitreichende künstlerische Anerkennung als auch finanziellen Gewinn. Der Vertrag mit der Berliner Hofoper wird insofern modifiziert, als dass Strauss pro Saison nur noch sechs Monate anwesend sein muss; die übrige Zeit steht ihm für seine kompositorische Arbeit sowie für Gastspielreisen zur Verfügung.

1906

Zweigs produktive Zusammenarbeit mit dem Leipziger Insel-Verlag und seinem Leiter Anton Kippenberg beginnt. Die erste

Publikation ist der Gedichtband *Die frühen Kränze*. Strauss und Hofmannsthal verständigen sich auf ein erstes gemeinsames Projekt: Aus dem Schauspiel *Elektra* wollen sie eine Oper kreieren.

1907

Mit *Tersites* wird ein erstes Drama Zweigs veröffentlicht, am Ende des folgenden Jahres gelangt das Theaterstück zeitgleich in Dresden und Kassel zur Uraufführung.

1908

In Nachfolge Felix von Weingartners übernimmt Strauss die Leitung der Symphoniekonzerte der Berliner Hofkapelle, künftig im Amt eines Generalmusikdirektors. Er und seine Familie beziehen die Villa in Garmisch, die Strauss sich von dem Erfolg der *Salome* hatte bauen lassen können.

1909

Die Dresdner Uraufführung von *Elektra*, ebenfalls ein Einakter mit großen aufführungspraktischen Herausforderungen, in einer besonders avancierten Klangsprache geschrieben, bestätigt Strauss' Rang als führender Komponist im deutschsprachigen Raum. In Dresden findet eine „Strauss-Woche“ mit Darbietungen seiner Werke statt. Strauss wird zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Zweig ist auf großer Reise in Indien, Ceylon, Burma und Indochina unterwegs.

1910

Eine lange geplante Monographie Zweigs zu Emile Verhaeren erscheint, dazu zwei Bände mit Übertragungen seiner Werke ins Deutsche. Zweig beschäftigt sich zudem mit der Herausgabe einer Dickens-Edition. Strauss dirigiert erstmals an der Wiener Hofoper, nachdem er bereits vier

Jahre zuvor mit den Wiener Philharmonikern zusammengearbeitet hatte.

1911

Die Uraufführung der „Komödie für Musik“ *Der Rosenkavalier* Ende Januar in Dresden wird zu einem außerordentlichen künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis. Erstmals hatte Hofmannsthal ein originales Libretto für den Komponisten verfasst, in einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe. Dem Wunsch Strauss', seinen Vertrag als Berliner Generalmusikdirektor aufzulösen, wird entsprochen, er bleibt der Hofoper Unter den Linden sowie der Berliner Hofkapelle aber auch weiterhin eng verbunden. Die nächste größere Reise Zweigs, diesmal nach Nord- und Mittelamerika sowie in die Karibik, bringt weitere tiefe Eindrücke. Mit *Erstes Erlebnis. Vier Novellen aus Kinderland* veröffentlicht Zweig eine weitere Sammlung von Erzählungen.

1912

Zwei Theaterstücke Zweigs kommen auf die Bühne: der Einakter *Der verwandelte Komödiant* und das Trauerspiel *Das Haus am Meer*, letzteres am Wiener Burgtheater. Zweig lernt seine künftige Ehefrau Friderike Maria von Winternitz (1882-1971) kennen, die ebenfalls schriftstellerisch tätig ist. In Stuttgart gelangt die Erstfassung von *Ariadne auf Naxos*, eine weitere Kooperation von Hofmannsthal und Strauss, zur Uraufführung.

1913

Mit *Brennendes Geheimnis* wird eine der nachmals erfolgreichsten und bekanntesten Novellen Zweigs veröffentlicht. Das Wiener Konzerthaus wird mit Strauss' eigens zu diesem Anlass komponiertem *Festlichen Präludium* eingeweiht.

1914

Zweig meldet sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst der k.u.k. Armee. Die überwiegende Zeit ist er im Archiv des Kriegsministeriums beschäftigt, bis er 1917 beurlaubt wird. Strauss' Ballett *Josephs Legende* auf ein Szenarium von Hofmannsthal kommt in der Pariser Opéra erstmals auf die Bühne, getanzt von den Ballets Russes.

1915

In Berlin, aber mit der Dresdner Hofkapelle, erklingt erstmals Strauss' *Alpensinfonie*, die letzte und zugleich umfangreichste seiner Tondichtungen, erneut unter eigenem Dirigat.

1916

Die zweite und finale Fassung von *Ariadne auf Naxos* wird in Wien gespielt, mit einem neu komponierten Vorspiel, das mit der eigentlichen Oper beziehungsreich verknüpft ist.

1917

Zweig erwirbt für sich und seine Lebenspartnerin (ab 1920 Ehefrau) Friderike eine Villa auf dem Kapuzinerberg in Salzburg, bis Mitte der 1930er Jahre sein Wohnort, an dem zahlreiche literarische Werke entstehen. Er veröffentlicht das Antikriegsdrama *Jeremias* und ist bei den Theaterproben mit Regisseur Max Reinhardt in Zürich präsent. Zunehmend schließt er sich pazifistischen Kreisen an, befördert u. a. durch die Bekanntheit und Freundschaft mit Romain Rolland, von dessen Romanen und Dramen er Einiges übersetzt; ebenso widmet er sich einer biographischen Arbeit über den wahlverwandten französischen Autor. Gemeinsam mit Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal ruft Strauss die Salzburger Festspielgemeinde ins Leben, die Keimzelle der ab 1920 stattfindenden Salzburger Festspiele.

1918

Zweigs Drama *Legende eines Lebens* wird in Hamburg uraufgeführt. Im Zuge der Novemberrevolution wird Strauss zum Übergangsintendanten des Berliner Opernhauses Unter den Linden bestimmt. Unmittelbar davor hatte er einen Vertrag als Co-Direktor der Wiener Oper geschlossen, den er, nachdem sich die weitere Entwicklung in Berlin nicht in seinem Sinne gestaltet, annimmt und 1919 von der Spree an die Donau wechselt.

1919

Die Uraufführung der während der Zeit des Ersten Weltkrieges komponierten Oper *Die Frau ohne Schatten*, wiederum in der Konstellation Hofmannsthal/Strauss, ist ein erster Höhepunkt von Strauss' neuer Wiener Tätigkeit.

1920

Mit dem Essayband *Drei Meister* (Balzac, Dickens, Dostojewski) veröffentlicht Zweig den ersten

Teil seiner Reihe

*Baumeister der Welt*, sein ausgeprägtes Interesse für die Zeichnung differenzierter Charakterbilder und deren zeitgeschichtliche Einordnung unter Beweis stellend.

1921

Strauss unternimmt eine große USA-Tournee als Dirigent, wesentlich aus pekuniären Gründen. Im Jahr zuvor hatte er mit den Wiener Philharmonikern bereits in Südamerika gastiert.

1922

Zweigs Sammlung *Amok, Novellen einer Leidenschaft* erscheint, erneut ein großer Erfolg bei der Leserschaft. Parallel zu seinen eigenen literarischen Arbeiten betreut er größere Editionsprojekte wie die Gesamtausgabe der Werke von Dostojewski und Verlaine.

1924

Zwei nur wenig bekannt gewordene Werke Strauss' erleben ihre

Uraufführung: die Oper *Intermezzo* in Dresden (auf ein eigenes Libretto) und das Ballett *Schlagobers* in Wien. Obwohl anlässlich seines 60. Geburtstags ein Strauss-Fest ausgerichtet wird, verlängert er seine Wiener Verpflichtungen nicht; in Zukunft wird er als freischaffender Komponist und Dirigent wirken.

1925

Unter dem Titel *Der Kampf mit dem Dämon* (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) kommt der zweite Band der *Baumeister*-Serie an die Öffentlichkeit. Zweig widmet sich darüber hinaus einer freien Bearbeitung von Ben Jonsons Komödie *Volpone*, die im folgenden Jahr veröffentlicht wird.

1926

Ein *Rosenkavalier*-Film wird produziert, Strauss selbst dirigiert die eigens für diesen Streifen arrangierte Musik.



1927

Der Novellenband *Verwirrung der Gefühle* ist der bislang größte Verkaufserfolg Zweigs, der nunmehr endgültig zu einem der prominentesten deutschsprachigen Autoren geworden ist. Zweigs Fassung des *Volpone* wird am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Mit *Sternstunden der Menschheit. Fünf historische Miniaturen* wird ein Werk veröffentlicht, mit dem Zweig später besonders identifiziert werden sollte – mehrfache Erweiterungen lassen es als ein "work in progress" erscheinen. Zweig beschäftigt sich intensiv mit den Schriften Lew Tolstois, u. a. verfasst er einen Epilog zu dessen unvollendetem Drama *Das Licht scheint in der Finsternis* unter dem Titel *Die Flucht zu Gott*.

1928

Eine erste Zweig-Biographie bezeugt das gewachsene Interesse

an der Person und seinem literarischen Werk. Mit *Drei Dichter ihres Lebens* (Casanova, Stendhal, Tolstoi) wird das Projekt *Baumeister der Welt* zu seinem Abschluss gebracht. Zweig reist zum ersten und einzigen Mal in die Sowjetunion. Ein weiteres Bühnenwerk des Dichters Hofmannsthal und des Komponisten Strauss erlebt seine Uraufführung in Dresden: *Die ägyptische Helena*.

1929

Im Anschluss an die *Sternstunden der Menschheit* wendet sich Zweig verstärkt dem Schreiben von historischen Biographien mit literarischem Anspruch zu, beginnend mit dem Buch *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen*.

1930

Zweigs Tragikomödie *Das Lamm der Armen* kommt in verschiedenen Städten zur Aufführung, u. a. auch in Prag und

am Wiener Burgtheater. Nach dem überraschenden Tod Hofmannsthals im Vorjahr beginnt Strauss mit der Komposition von dessen Libretto *Arabella*.

1931

Eine Veröffentlichung mit *Ausgewählten Gedichten* im Insel-Verlag bringt die lyrischen Arbeiten Zweigs in Erinnerung. Ein Roman mit dem Arbeitstitel *Postfräuleingeschichte* bleibt unvollendet und wird erst posthum mit anderen Arbeiten als *Rausch der Verwandlung* publiziert. Zweig nimmt auf Anregung seines Verlegers Anton Kippenberg Kontakt zu Richard Strauss auf.

1932

Mit *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* erscheint die nächste historisch-literarische Arbeit Zweigs in Buchform. Zudem arbeitet er in enger Abstimmung mit Strauss am Opernlibretto

zu *Die schweigsame Frau* nach Ben Jonsons Komödie *Epicoene, or The Silent Woman*. Eine persönliche Zusammenkunft beider Künstler in München ebnet den Weg für eine Kooperation, die möglichst über dieses Projekt hinaus Bestand haben soll.

1933

Unter den Büchern, die am 10. Mai auf dem Berliner Opernplatz verbrannt werden, sind auch diejenigen des jüdischen Autors Stefan Zweig. Ein erster längerer Aufenthalt in London animiert Zweig, im folgenden Jahr in die britische Metropole überzusiedeln. In Dresden kommt Strauss' *Arabella* erstmals auf die Bühne, die letzte der sechs Opern auf Texte Hugo von Hofmannsthals. Mehrfach erklärt sich Strauss bereit, für Dirigentenkollegen, die infolge der Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht länger in Deutschland bleiben

können (Bruno Walter bei den Berliner Philharmoniker) oder unter diesem Regime nicht weiter dirigieren wollen (Arturo Toscanini in Bayreuth) kurzfristig einzuspringen. Im November lässt er sich dazu verleiten, das ihm von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels angetragene Präsidentenamt der neu gegründeten Reichsmusikkammer anzunehmen.

1934

Eine Hausdurchsuchung in Salzburg ist der Anfang vom Ende von Zweigs Aufenthalt in seiner Villa auf dem Kapuzinerberg. Lotte Altmann (1908-1942), seine spätere zweite Ehefrau, wird als Sekretärin angestellt. Die Schrift *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* erscheint, ein Bekenntnis zu Humanismus und Toleranz. Aus politischen Gründen werden Kippenberg und Zweig gezwungen, ihre

produktive Zusammenarbeit im Insel-Verlag zu beenden.

1935

Zweig ist mit dem Stardirigenten Arturo Toscanini in den USA, für Vorträge und Verhandlungen. Am 24. Juni wird an der Dresdner Semperoper *Die schweigsame Frau* uraufgeführt, ohne die Anwesenheit Zweigs, der im Dritten Reich zu einer „Persona non grata“ geworden ist. Das Buch *Maria Stuart*, für das er umfangreiche Recherchen in Schottland vorgenommen hat, wird bei einem Wiener Verlag publiziert. Strauss gerät infolge seiner Forderung, den Namen des Librettisten Stefan Zweig auf den Plakaten zur Uraufführung der *Schweigsamen Frau* zu nennen, spürbar unter Druck. Nach lediglich vier Vorstellungen wird das Werk vom Spielplan genommen; Strauss tritt als Präsident der Reichsmusikkammer zurück.

1936

London ist der neue Lebensmittelpunkt Zweigs, von dem aus er weiterhin zahlreiche Reisen unternimmt, in diesem Jahr erstmals nach Brasilien und Argentinien. In Wien erscheinen eine zweibändige Ausgabe seiner gesammelten Erzählungen sowie das die gegenwärtige Situation beleuchtende Buch *Castellio gegen Calvin – ein Gewissen gegen die Gewalt*. Strauss unternimmt Konzertreisen nach West- und Südeuropa. In Berlin dirigiert er zur Eröffnung der Olympischen Spiele die dafür als Freiluftmusik komponierte *Olympische Hymne*.

1937

Mit einer neuen *Sternstunden*-Erzählung *Georg Friedrich Händels Auferstehung* gelingt Zweig eine eindringliche, zwischen Dichtung und Wahrheit changierende Darstellung der Entstehungsgeschichte

des Oratoriums

*The Messiah*. Zweigs einziger vollendeter Roman *Ungeduld des Herzens* wird abgeschlossen und rasch in verschiedene Sprachen übersetzt. Zweig trennt sich von seiner Frau Friderike und geht eine neue Verbindung mit Lotte Altmann ein.

1938

Die Biographie *Magellan. Der Mann und seine Tat* wird veröffentlicht. Erneut hat Zweig dazu umfangreiche Studien betrieben, diesmal in Portugal. Zweig beantragt die britische Staatsbürgerschaft. Zwei neue Strauss-Opern kommen auf die Bühne, *Friedenstag* in München und *Daphne* in Dresden, jeweils auf Libretti von Joseph Gregor.

1939

Zweig heiratet Lotte Altmann, gemeinsam beziehen sie ein Haus in Bath nahe Bristol, das Zweig an seine ehemalige Salzburger Heimstatt erinnert.

1940

Zweig ist viel auf Vortrags- und Bildungsreisen, u. a. nach Paris, New York und Südamerika. Strauss komponiert eine in Tokio uraufgeführte *Japanische Festmusik* zur Feier des 2.600-jährigen Bestehens des japanischen Kaiserreiches. Letztmals dirigiert er an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, eine Aufführung von *Arabella*.

1941

Mit dem Buch *Brasilien – ein Land der Zukunft* schreibt Zweig eine Hommage an ein Gebiet und seine Menschen, die ihn sehr faszinieren. In Ossining bei New York entwirft er eine größere autobiographische Skizze, die unter dem Titel *Die Welt von Gestern* (ursprünglich *Drei Leben*) zunehmend Gestalt annimmt. Zweig und seine Ehefrau Lotte beziehen in Pétropolis nördlich von Rio de Janeiro einen Bungalow, der zum letzten Domizil wird.

1942

Die Reinschrift-Manuskripte der *Welt von Gestern* sowie der *Schachnovelle* werden nach Europa abgeschickt. Die wachsende Depression angesichts der bedrückenden Weltlage und des immer heftigeren Kriegsgeschehens lässt das Ehepaar Zweig den Entschluss fassen, freiwillig aus dem Leben zu gehen. Am 22. Februar vergiften sich Stefan und Lotte Zweig mit einer Überdosis Veronal in ihrem Haus in Pétropolis. Die brasilianische Regierung ordnet ein Staatsbegräbnis an. *Die Welt von Gestern* und die große *Balzac*-Biographie, an der Zweig bis zuletzt gearbeitet hatte, erscheinen posthum, ebenso die nicht fertig gestellten *Romane Rausch der Verwandlung* und *Clarissa*. Als letzte zu Lebzeiten von Strauss aufgeführte Oper wird im Oktober *Capriccio* auf die Bühne des Münchner National-

theaters gebracht, ein verfeinertes Musiktheaterstück über Kunst und Ästhetik.

1944

Die geplante Uraufführung der Oper *Die Liebe der Danae* in Salzburg gelangt aufgrund der Theaterschließungen infolge des „Totalen Krieges“ nur bis zur Generalprobe.

1945

Unter dem Eindruck der kriegszerstörten Opernhäuser in München, Wien, Dresden und Berlin komponiert Strauss seine *Metamorphosen*, eine „Studie für 23 Solo-Streicher“. Zum Kriegsende verlässt er sein Haus in Garmisch und nimmt in der Schweiz Quartier.

1947

Das in Gang gesetzte und durchgeführte Entnazifizierungsverfahren Strauss' endet mit dem Resultat „nicht betroffen“.

1948

Strauss komponiert die *Vier letzten Lieder* auf Texte von Hermann Hesse und Joseph von Eichendorff, mit denen er sein reichhaltiges kompositorisches Schaffen beschließt. In den Jahren zuvor war es mit dem zweiten Hornkonzert, dem Oboenkonzert, dem Duett-Concertino für Klarinette und Fagott sowie zwei großen Sonatinen für Bläserensemble noch einmal zu einer Spätblüte seiner Instrumentalmusik gekommen.

1949

Aus dem schweizerischen Montreux kehren Richard und Pauline Strauss nach Garmisch zurück. Die Ehrung zu seinem 85. Geburtstag erlebt Strauss noch, am 8. September stirbt er. Mit Recht lässt sich sagen, dass mit ihm eine musikalische Epoche zu Ende gegangen ist.

# Richard Strauss and Stefan Zweig – A Dual Chronicle

by  
Detlef Giese

1864

Richard Georg Strauss is born on June 11, the son of Franz Strauss (1822-1905), a hornist in Munich's Hoforchester, and Josephine Strauss, née Pschorr (1837-1910), the daughter of a wealthy brewery owner. He thus has the opportunity to have his musical talent fostered from a very young age and to lead a life in secure financial circumstances in the center of the capital of the Kingdom of Bavaria under Ludwig II.

1870

Strauss' completes his first attempt at composition, *Schneiderpolka* [The Tailor's Polka] for piano.

1874

Strauss begins attending Königliches Ludwigs-Gymnasium: his musical training, which had already begun with piano and violin instruction, is intensified with studies in music theory.

1881

For the first time, compositions by Strauss are performed publicly or semi-publicly, including songs, a string quartet, and a symphony. The string quartet and a series of piano pieces are also published. On November 28, Stefan Zweig is born on Schottenring in Vienna. His parents are members of the assimilated secular Jewish community in the Austro-Hungarian Empire, Moritz (Moriz) Zweig (1845-1920), a weaving mill owner and successful textile manufacturer, and Ida Zweig, née Brettauer (1854-1938). As the second-born son, he is not expected to continue the company, but still benefits from the family's wealth.

1882

After successfully completing his schooling, Strauss begins to study at the university in Munich, but soon abandons his studies to concentrate exclusively on his musical career. The premiere of his Serenade for Winds op. 7 in Dresden, meets with a palpable response.

1883

An additional work for wind ensemble, Suite, op. 4, is performed by members of Meiningen's renowned Hoforchester, conducted by Hans von Bülow. In the following year, Strauss debuts as a conductor in his home town, Munich, with this work. An additional Symphony (in F minor) is even performed in New York.

1885  
Strauss' unmistakable talent as a conductor leads to his first position as conductor/music director at Meiningen's Hoftheater. Here he meets his mentor Alexander Ritter, who introduces him to the music of the "New Germans" Liszt and Wagner. These two composers, who were pioneering in the development of the symphonic poem and the music drama, become the guiding stars in Strauss' continuing development, which had previously taken its orientation from the Vienna School and Brahms.

1886  
Strauss composes additional works during his years in Meiningen: not only songs and chamber music works, but also a Horn Concerto. He also stands in for Bülow, conducting several concerts of Meiningen's Hoforchester. The 22-year-old

attends the festival at Bayreuth; performances of *Tristan and Isolde* and *Parsifal* leave a profound impression on him. In the fall, he becomes third conductor at Munich's Hoforchester.

1887  
The highly programmatic symphony *Aus Italien* [From Italy] premieres in Munich, conducted by Strauss himself. He meets the young singer Pauline de Ahna (1863-1950), his later wife.

1888  
Taking *Aus Italien* as his point of departure, Strauss composes his first "symphonic poem," entitled *Macbeth*, the protagonist of Shakespeare's tragedy.

1889  
Strauss seeks out contact to the Weimar court, the former place of Liszt's work. In the fall, he takes a position there as Großherzoglich-Sächsischer Kapellmeister, conducting the premiere

performance of his second symphonic poem, *Don Juan*. In the summer he actively participates at the Bayreuth Festival at the invitation of Cosima Wagner.

1890  
For the first time *Tod und Verklärung* [Death and Transfiguration] and *Burlesque* for Piano and Orchestra are performed, two additional Strauss compositions of notable originality that reveal his clear mastery of the métier.

1891  
Serious illnesses (first a bout of pneumonia, then pleurisy), endanger the continuation of Strauss' immensely successful career. Travels to the south, to Sicily, Greece, and Egypt, not only ensure his recovery, but also significantly widen his horizons.

1892  
After completing elementary school, Zweig continues with secondary school, where he shows an early interest in literature, and begins to write poetry.

1893  
Strauss conducts the world premiere of Engelbert Humperdinck's fairy tale opera *Hänsel und Gretel* in Weimar. In parallel, he works on his own opera, *Guntram*, heavily inspired by Wagner.

1894  
The premiere of *Guntram* in Weimar is not a success. On the happy side of things, Strauss marries Pauline de Ahna, for whom he has already composed several songs and will continue to do so. For the first time, he conducts at the Bayreuth Festival, a series of performances of *Tannhäuser*, in addition he conducts several concerts of the Berlin Philharmonic after the death of Hans von Bülow.

For the 1894/95 season, he returns to Munich, where he now is first conductor at the Munich Court Theater.

1895  
Additional symphonic poems by Strauss, composed for a large orchestra, are premiered, first *Till Eulenspiegels lustige Streiche* [Till Eulenspiegel's Merry Pranks], the next year *Also sprach Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra].

1898  
In October, Strauss takes his new position as Erster Preußischer Kapellmeister at Berlin's Hofoper Unter den Linden. In the approximately two decades of his work in the capital, he conducts more than 1200 performances with the Hofkapelle, later Staatskapelle Berlin, both operas and concerts.

1899  
After the premiere of a new symphonic poem the year prior, *Don Quixote*, with a prominent part for a solo cello, *Ein Heldenleben* [A Hero's Life] premieres, Strauss' largest orchestral work to date. He meets Hugo von Hofmannsthal in Berlin-Niederschönhausen; however, this first encounter at the home of the poet Richard Dehmel initially bears no fruit.

1900  
Zweig begins to study philosophy, German literature, and romance languages and literatures at the University of Vienna. But he uses most of his time for his literary activities and his efforts to become established in Vienna's literary circles. His language skills are now already unusually advanced.

1901

Zweig's first book is published, a volume of poetry entitled *Silberne Saiten* [Silver Strings]. At the same time, he begins with translations of poetry by Paul Verlaine and select works by the Belgian writer Emile Verhaeren.

Strauss conducts the premiere of his second opera *Feuersnot* [Need for Fire], and is named conductor of Berlin's Tonkünstlerorchester.

1902

An initial encounter with Emile Verhaeren in Belgium leaves a profound impression on Zweig. During the winter semester, Zweig begins studies at Berlin's university.

1903

Strauss receives an honorary doctorate from the University of Heidelberg; the choral work *Tailefer* is performed for this occasion in the venerable university town under his baton.

1904

Zweig completes his studies with a doctoral thesis on a French philosopher still rather unknown at the time, Hippolyte Taine. His first collection of stories is published, *Die Liebe der Erika Ewald* [The Love of Erika Ewald]. Strauss takes his first concert tour of the U.S., premiering his *Symphonia domestica* in New York.

1905

Zweig continues to travel widely, after Belgium and France, he now visits Spain and Northern Africa. A monograph on Paul Verlaine is published. With the one-act opera *Salome*, Strauss achieves his first major success as an opera composer. The premiere in Dresden is a sensation, bringing Strauss significant artistic recognition as well as financial profit. His contract with the Berlin's Hofoper is modified so he only has to be present for six months a year; the rest of

the time he uses for composing and for touring.

1906

Zweig begins a productive collaboration with the Leipzig-based publisher Insel-Verlag and its director, Anton Kippenberg, first publishing a volume of poetry entitled *Die frühen Kränze* [The Early Wreaths]. Strauss and Hofmannsthal agree on their initial joint project: they plan to create an opera based on Sophocles' *Electra*.

1907

Zweig's first play is published, *Tersites*: at the end of the following year, the play premieres simultaneously in Dresden and Kassel.

1908

Following Felix von Weingartner, Strauss begins to conduct the symphony concerts of Berlin's Hofkapelle, now as general music director. He and his family move to a villa in

Garmisch, which Strauss has built with the earnings from the success of *Salome*.

1909

The Dresden premiere of *Elektra*, another one-act opera that is very challenging to perform and composed in an especially advanced musical language, confirms Strauss' reputation as the German-speaking world's leading composer. In Dresden, a "Strauss week" takes place with performances of his work. Strauss is named a member of the Akademie der Künste. Zweig travels to India, Ceylon, Burma, and Indochina.

1910

Zweig's long-planned monograph on Emile Verhaeren is published, along with two volumes with translations of his works into German. Zweig also works on an edition of the works of Charles Dickens. Strauss conducts at the

Vienna Court Opera for the first time, after having worked with the Vienna Philharmonic four years earlier.

1911

The premiere of the "comedy for music" *Der Rosenkavalier* at the end of January becomes an extraordinary artistic and social event. This was the first time Hofmannsthal had written an original libretto for Strauss in a collaboration on equal footing. Strauss is granted his request to terminate his contract as general music director in Berlin, but he remains closely associated with the Hofoper Unter den Linden and the Hofkapelle. Zweig's next extended journey, now to North and Central America and the Caribbean, leaves profound impressions on the writer. Zweig publishes another collection of stories entitled *Erstes Erlebnis: Vier Novellen aus Kinderland* [First Experience: Four Stories from Kinderland].

1912

Two of Zweig's plays are performed, the one act play *Der verwandelte Komödiant* [The Transformed Player] and the tragedy *Das Haus am Meer* [The House on the Sea], the latter at Vienna's Burgtheater. Zweig meets his future wife Friderike Maria von Winternitz (1882-1971), who works also as a writer. The first version of *Ariadne auf Naxos* is performed in Stuttgart, another collaboration between Hofmannsthal and Strauss.

1913

*The Burning Secret*, one of Zweig's most successful and well-known novellas, is published. Vienna's new Konzerthaus is opened with Strauss' *Festliches Präludium* [Festive Prelude], composed especially for the occasion.

1914

Zweig volunteers for military service in the Austro-Hungarian army. Most of the time he works at the archive of the War Ministry, until he is put on leave in 1917. Strauss' ballet *Josephs Legende* [Joseph's Legend], based on a plot by Hofmannsthal, is presented for the first time at the Paris Opéra, performed by the Ballets Russes.

1915

For the first time in Berlin, the Dresden Court Orchestra performs Strauss' *Alpensinfonie* [Alpine Symphony], the last and most extensive of his symphonic poems, conducted by the composer himself.

1916

The second and final version of *Ariadne auf Naxos* is performed in Vienna, featuring a newly composed overture that is wittily linked to the rest of the opera.

1917

Zweig acquires for himself and Friderike (they marry in 1920) a villa on Salzburg's Kapuzinerberg, his residence until the mid-1930s and the place where numerous literary works are written. He publishes the antiwar drama *Jeremiah* and attends the rehearsals in Zurich with director Max Reinhardt. Increasingly, he becomes active in pacifist circles, inspired by his acquaintance and friendship with Romain Rolland; he translates several of Rolland's novels and plays, also dedicating a biography to the like-minded French writer. Together with Max Reinhardt and Hugo von Hofmannsthal, Strauss announces the founding of the Salzburg Festival Association, leading to the first Salzburg Festival in 1920.

1918

Zweig's play *Legende eines Lebens* [Legend of a Life] is premiered in Hamburg. In the course of the 1918 revolution that abolishes the German monarchy, Strauss becomes transitional intendant of Berlin's opera house Unter den Linden. Just previously, he had signed a contract as co-director of the Vienna opera; when the developments in Berlin don't go as planned, he leaves the Spree in 1919 for the Danube.

1919

*Die Frau ohne Schatten* [The Woman without a Shadow], an opera composed during the First World War, premieres: again, a Hofmannsthal-Strauss collaboration, it represents an initial climax in Strauss' new work in Vienna.

1920

Zweig publishes the first part of the series *Baumeister der Welt* [The World's Master Builders], a volume of essays entitled *Three Masters*: Balzac, Dickens, Dostoyevsky, showing his striking interest for character sketches and history.

1921

Strauss goes on a long tour of the U.S. as conductor, primarily for financial reasons. A year before, he already toured South America with the Vienna Philharmonic.

1922

Zweig's collection *Amok: Novellen einer Leidenschaft* [Amok: Novellas of a Passion] is published, again a great success among readers. Parallel to his own literary work, he manages large projects such as the collected works of Dostoyevsky and Verlaine.

1924

Two little-known works by Strauss are premiered: the opera *Intermezzo* in Dresden (with the composer's own libretto) and the ballet *Schlagobers* [Whipped Cream] in Vienna. Despite the fact that a Strauss festival is held especially to honor his sixtieth birthday, he does not extend his contract in Vienna and begins to work as a freelance composer and conductor.

1925

Under the title *The Struggle with the Daemon*, the second volume of the *Baumeister* series is published on Hölderlin, Kleist, and Nietzsche. In addition, Zweig works on a free interpretation of Ben Jonson's comedy *Volpone*, which is published the following year.

1926

A *Rosenkavalier* film is produced: Strauss conducts the music that he arranged for the movie.

1927

The novella *Confusion* (also published as *Confusion of Emotions*, a title closer to the original German) is Zweig's greatest sales success to date, Zweig is now one of the most prominent German-language writers. Zweig's version of *Volpone* is premiered at Vienna's Burgtheater. *Sternstunden der Menschheit: Fünf historische Miniaturen* [Decisive Moments in History: Five Historical Miniatures] is published, a work with which Zweig will be especially identified later on. Several later additions make it something of a "work in progress." Zweig engages intensely with Tolstoy's writings, composing an epilogue to the latter's incomplete drama *The Light Shines in the Darkness* entitled *Die Flucht zu Gott* [Taking Refuge in God].



1928

A first Zweig biography attests to the growing interest in the author and his literary work. With *Drei Dichter ihres Lebens* (Casanova, Stendhal, Tolstoy) the project *Baumeister der Welt* is concluded. Zweig travels for the first and only time to the Soviet Union. Another stage work by Hofmannsthal and Strauss premieres in Dresden: *Die ägyptische Helena* [The Egyptian Helena].

1929

After *Sternstunden der Menschheit*, Zweig turns increasingly to historical studies with more of a literary aspect, beginning with the book *Joseph Fouché: The Portrait of a Politician*.

1930

Zweig's tragicomedy *Das Lamm der Armen* [The Poor Man's Lamb] is performed in various cities, including Prague and at Vienna's Burgtheater.

After Hofmannsthal's unexpected death in the previous year, Strauss begins composing the opera set to his libretto *Arabella*.

1931

The publication of a volume of *Ausgewählte Gedichte* [Selected Poems] by Insel-Verlag reignites an interest in Zweig's poetry. A novel entitled *Post-Office Girl* initially remains incomplete and is only published along with other works after his death. At the advice of his publisher Anton Kippenberg, Zweig gets in touch with Richard Strauss.

1932

*Marie Antoinette: The Portrait of an Average Woman*, Zweig's next literary historical work, is published. In addition, he works on the libretto for the opera *Die schweigsame Frau* [The Silent Woman] based on Ben Jonson's comedy *Epicoene, or The Silent Woman* in close collabora-

tion with Richard Strauss. A personal meeting of the two artists marks the start of a cooperation that is supposed to continue beyond the project in question.

1933

Books by Stefan Zweig are among those burned at Berlin's Opernplatz on May 10. An extended stay in London inspires Zweig to move there the next year. In Dresden, Strauss' *Arabella* premieres, the last of six operas using librettos by Hugo von Hofmannsthal. Several times, Strauss volunteers to step in for conductor colleagues who cannot remain in Germany due to the Nazis' rise to power (Bruno Walter with the Berlin Philharmonic) or who refuse to conduct under the new regime (Arturo Toscanini in Bayreuth). In November, he accepts Propaganda Minister Goebbels' offer to become president of the newly founded Reichsmusikkammer.

1934

A house search of his villa on the Kapuzinerberg in Salzburg marks the beginning of the end of Zweig's residence there. Lotte Altmann (1908–1942), later his second wife, is hired as a secretary and assistant. *Triumph and Tragedy of Erasmus of Rotterdam* is published. For political reasons, Kippenberg and Zweig are forced to end their productive collaboration at Insel-Verlag.

1935

Zweig tours the U.S. with star conductor Arturo Toscanini, holding lectures and negotiating with publishers. On June 24, *Die schweigsame Frau* premieres at Dresden's Semperoper, but without Zweig, who is now "persona non grata" in the "Third Reich." His book *Maria Stuart* [Mary, Queen of Scots], for which he undertook extensive research in Scotland, is published in Vienna. Due to his insistence

that the name of the librettist appear on the posters advertising the premiere of *Die Schweigsame Frau*, Strauss finds himself increasingly under pressure. After just four performances, the work is dropped from the program; Strauss resigns as president of the Reichsmusikkammer.

1936

London is Zweig's new home, from which he undertakes extensive travels, for the first-time visiting Brazil and Argentina. In Vienna, a two-volume edition of his collected stories is published as well as the book *Castellio gegen Calvin: Ein Gewissen gegen die Gewalt* [Castellio against Calvin: A Conscience Against Violence], implicitly a critique of the political situation at the time. Strauss undertakes concert tours to West and Southern Europe. In Berlin, he conducts the *Olympische Hymne*, composed as outdoor

music especially, for the opening of the Olympic Games.

1937

Zweig writes a new *Sternstunden*-story "Georg Friedrich Händels Auferstehung" [Georg Friedrich Handel's Resurrection, published in English as "The Lord Gave the Word"] about the emergence of Handel's oratorio *Messiah*, a mixture of invention and truth. Zweig's finishes the only novel he completes during his lifetime, *Impatience of the Heart*, which is quickly translated into different languages. Zweig separates from his wife Friderike and begins a new relationship with Lotte Altmann.



1938

The biography *Magellan: A Man and His Deed* is published, for which once again Zweig undertook extensive research, this time in Portugal. Zweig applies for British citizenship. Two new Strauss operas are staged: *Friedenstag* [Day of Peace], in Munich and *Daphne* in Dresden, both with librettos by Joseph Gregor.

1939

Zweig marries Lotte Altmann; they move into a home in Bath that reminds Zweig of his former Salzburg residence.

1940

Zweig travels frequently, to Paris, New York, and South America for research and to give lectures. Strauss composes the work *Japanische Festmusik* [Japan Festive Music], which is premiered in Tokyo, to celebrate the 2,600th anniversary of the founding of the Japa-

nese Empire. He conducts for the last time at Berlin's Staatsoper Unter den Linden, a performance of *Arabella*.

1941

With the book *Brazil: A Land of the Future*, Zweig pays homage to the country and its people that so fascinate him. In Ossining in upstate New York, he develops an extensive autobiographical sketch which increasingly takes on concrete shape under the title *The World of Yesterday* (originally *Three Lives*). Zweig and his wife Lotte move to a bungalow in Pétropolis north of Rio de Janeiro, which becomes his last home.

1942

The finished manuscripts of *The World of Yesterday* and *The Chess Game* are sent off to Europe. A growing depression in light of the oppressive world situation and the ever-worsening wartime events leads the couple

to decide to take their own lives. On February 22, Stefan and Lotte Zweig poison themselves with an overdose of veronal at their home in Pétropolis. The Brazilian government orders a state funeral. *The World of Yesterday* and the major Balzac biography, on which Zweig was working until the end, are published posthumously, along with the unfinished novels *Rausch der Verwandlung* and *Clarissa*.

The last opera performed during his lifetime premieres in October on the stage of Munich's Nationaltheater, *Capriccio*, a fine piece about art and aesthetics. For the last time, Strauss performs as conductor.

1944

The planned premiere of the opera *Die Liebe der Danae* [Danae's Love], in Salzburg only reaches the dress rehearsal due to the theater closings as part of the "total war."

1945

In the face of the opera houses destroyed during the war in Munich, Vienna, Dresden, and Berlin, Strauss composes his *Metamorphosen* [Metamorphoses], a "study for 23 solo string instruments." At the end of the war, he leaves his home in Garmisch and moves to Switzerland.

1947

Strauss' de-Nazification process concludes with the finding "not affected."

1948

Strauss composes the *Vier letzte Lieder* [Four Last Songs], using texts by Hesse and Eichendorff, with which he concludes his rich compositional oeuvre. The years prior represented a late productive phase for the composer in terms of instrumental music, with the Second Horn Concerto, the Oboe Concerto, the Duet Concertino for Clarinet and Bassoon, and two extensive sonatinas for wind ensemble.

1949

Richard and Pauline Strauss return to Garmisch from the Swiss town of Montreux. He lives to see his 85th birthday, but dies on September 8. It can be said with justification that a musical era came to an end with him.

Translated by  
Brian Currid

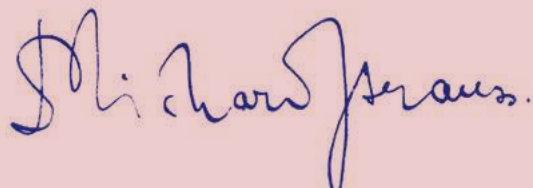
Lieber Herr Doktor!

Ich habe Ihre freundlichen Neujahrswünsche bis jetzt nicht erwidert, weil ich den Dank dafür mit der Botschaft, daß die Partitur des I. Aktes fertig ist, verbinden wollte. Diese Meldung kann heute erfolgen. Ich habe 140 Partiturseiten in 2 1/2 Monaten geschafft, trotzdem mein neues Amt als Reichsmusikkammerpräsident mir ziemlich Nebenarbeit eingetragen hat. Ich glaube mich aber demselben nicht versagen zu dürfen, weil bei dem guten Willen der neuen deutschen Regierung, die Musik und Theater zu fördern, wirklich viel Gutes gewirkt werden kann, und ich auch tatsächlich schon manches Ersprießliche bewirken und manches Unglück verhüten konnte. – Jetzt heißt es aber, langsam an Neues denken! Meine Gesundheit ist noch immer leidlich und die schweigsame Frau wird für dieses Leben, hoffe ich, nicht ausreichen. [...]

Am besten liegen mir süddeutschen Bourgeois „Gemütskisten“; aber solche Treffer wie das Arabelladuo und das Rosencavalierzerzett gelingen nicht immer. Muß man 70 Jahre alt werden, um zu erkennen, daß man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat? Aber Spaß bei Seite, haben Sie kein neues gemütvolles Stöffchen für mich?

Wie geht es Ihnen? Was arbeiten Sie? Ich dirigiere (wahrscheinlich) diesen Donnerstag die Arabella in München! Es wäre hübsch, wenn Sie kommen könnten, wenn auch die Aufführung nicht Prima ist.

Nun leben Sie wohl und seien Sie und die Ihrigen herzlich begrüßt von meiner Frau und Ihrem in dankbarer Verehrung ergebensten



Richard Strauss an Stefan Zweig

Hochverehrter Herr Doktor,

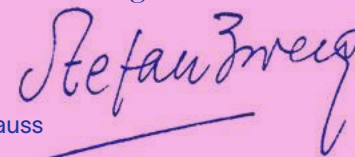
lassen Sie mich Ihnen vor allem meinen Glückwunsch sagen, daß Ihre großartige und unermüdliche Arbeitskraft die Partitur des ersten Aktes bereits vollendet hat – ich hoffe sehr, daß der beispiellose Erfolg der „Arabella“ Ihnen gezeigt hat, wie sehr nicht nur Deutschland, sondern die ganze Welt auf Ihre Arbeit wartet: neben Ihrem Reichtum ist nur schöpferische Armut und die Menschen brauchen mehr als je Musik! Möge Ihnen nur die Gesundheit treu bleiben: Sie werden in diesem Jahr vielleicht durch die Dankbarkeit von vielen Tausenden anlässlich Ihres Festtags arg ermüdet werden, aber wer so vielen gegeben hat, muß auch einmal diese dankbare Liebe erdulden.

Ich war längere Zeit in London und will Ende Februar wieder hin, um ein Parallelbuch zu Marie Antoinette, eine Marie Stuart aufzubauen; in der Bibliothek habe ich dort aus Neugier viel in alten italienischen Operntexten Umschau gehalten, in denen bezaubernde Charaktere und Situationen neben ganz einfältigen zu finden sind. Ich habe da einige Pläne, die ich niederschreiben und Ihnen zeigen möchte, gleichgültig ob ich oder ein anderer sie ausführt; jedenfalls habe ich technisch einiges gelernt und ich glaube, die Entwürfe, wenn sie einmal klar dargelegt sind, würden Sie interessieren. [...]

Innerlich habe ich zur Arbeit ganz wieder zurückgefunden. Ich hatte viel abzuwehren, denn man versucht einen immer wieder in die politische Discussion hineinzuziehen und scheut auch vor den größten Mitteln nicht zurück; politische Menschen können nicht begreifen, daß es andere Naturen gibt, denen alles Streithafte und Einseitige widerstrebt und die weiland Archimedes selbst im Kriegstumult nur daran denken, ihre eigenen stillen Kreise zu ziehen. [...]

Hoffentlich fühlt sich auch Ihre verehrte Frau Gemahlin wohl und glücklich. Sie selbst sind es ja durch Ihre Arbeit und Ihre unversiegbare Schaffenskraft.

In treuer Verehrung



Stefan Zweig an Richard Strauss

























# „Die geborne komische Oper“ Strauss, Zweig und *Die schweigsame Frau*

von  
Laurenz  
Lütteken

Richard Strauss war schon früh der Überzeugung, dass allein das Theater, und damit war vor allem das musikalische Theater gemeint, in der Lage sei, die unversöhnlichen Verwerfungen der heraufziehenden Moderne wenigstens im Augenblick der Aufführung aufzuheben. Darin lag der eigentliche Grund für seinen Abschied von der Instrumentalmusik und seine Hinwendung zur Oper. Diese sollte es dem Menschen ermöglichen, in einer als heillos disparat empfundenen Umwelt zumindest für einen Moment zueinander und damit zu sich selbst finden zu können – auch wenn dies, so schon Octavian und Sophie am Ende des *Rosenkavalier*, nur noch einem Traum gleicht, der kaum Wirklichkeit zu werden vermag.

Sein nach einigen Anläufen gefundener Wunschpartner Hugo von Hofmannsthal hat diese Eigenart der Oper, im Blick auf den Regisseur und Intendanten Max Reinhardt, charakterisiert als Versöhnung des „Festlichen“ mit dem „Sozialen“. Dem konventionellen Theater sei, so Hofmannsthal, „sowohl das Festliche als das Soziale abhanden gekommen“. Erst Reinhardt habe der Bühne, gemeint war das Deutsche Theater in Berlin, „das Gefühl der Epoche“ vermittelt, weil sich dort das „Soziale und Künstlerische“ bedingen, um das Theater welthaltig zu machen. Es ging also um die Verbindung von Kunst und Leben, doch nicht im Sinne Richard Wagners, also als übersteigert idealistische Verklärung des Lebens zum Kunstwerk, sondern als Versuch, die Kunst dem Leben zuzuwenden – überwölbt von einem Ausnahmezustand, den Hofmannsthal eben „das Festliche“ nannte und den institutionell zu bannen schließlich die Salzburger Festspiele begründet wurden. Reinhardt selbst hat dies 1926 ebenfalls hervorgehoben: Das Theater diene dazu, den Menschen „aus der grauen Alltagsmisère über sich selbst hinauszuführen“, sein Gegenstand sei das „rein Menschliche“, jedoch nicht im Abbildlichen (also Sozialkritischen), sondern „in einer tiefen und verfeinerten Seelenkunst“. Das Theater solle sich also weder verklärend noch realistisch, sondern dialektisch auf die Gegenwart beziehen.

Strauss hat an diesem Theaterbegriff festgehalten, weil nur auf diese Weise, so seine Überzeugung, die Orientierungs- und Sprachlosigkeit des Menschen der Moderne wenigstens temporär überwunden werden könne – wenn auch nicht in neuen Eindeutigkeiten (wie sie etwa das politisch-epische Theater Bertolt Brechts schließlich bereit hielt), sondern in ahnungsvollen Mehrdeutigkeiten. Schon äußerlich

ist dies sichtbar an der demonstrativen Abkehr von der um 1900 im deutschen Sprachraum nahezu verbindlichen, auf Wagner zurückreichenden Identität von Komponist und Librettist. In der Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal wurde diese Einheit willentlich aufgegeben, das Theater der Moderne partizipierte also schon in der Produktion an diesem „Sozialen“, das sich dann noch verlängerte in die Aufführung, mit den wichtigen Funktionen, die dem Regisseur Max Reinhardt, dem Bühnenbildner Alfred Roller und anfangs dem Dirigenten Ernst von Schuch zukamen. Dieses Modell haben dann sogar Brecht und Kurt Weill in der *Dreigroschenoper* übernommen.

Äußerlich ist dieser Neuansatz verbunden mit der entschiedenen Ablehnung der Tragödie. Strauss, ein dezidierter Gegner des Ersten Weltkriegs, schrieb 1916 an Hofmannsthal, dass ihm „nach diesem Kriege Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich“ vorkomme: „Ja, ich fühle mich geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts, und Sie werden und müssen mein Dichter sein.“ Die musikalische Komödie in seinem Sinne galt ihm fortan, letztlich seit dem *Rosenkavalier*, als zentrales Genre; also jene Form von Theater, die Hofmannsthal kurz vor seinem Tod als „das erreichte Soziale“ bezeichnen sollte.

Die Zusammenarbeit, die Strauss und Hofmannsthal sich abnötigten, war kompliziert, nicht spannungsfrei, mühsam – und doch von beiden Akteuren unwiderruflich gewollt. Den unerwarteten Tod Hofmannsthals im Juli 1929 hat der Komponist daher zunächst als eine endgültige Zäsur betrachtet, er müsse „resigniert bekennen, mein Opernschaffen sei beendet“. Durch den Verleger Anton Kippenberg kam es jedoch zur Begegnung mit Stefan Zweig, der, deutlich jünger als der Komponist, einer von dessen großen Bewunderern war, möglicherweise schon in seiner Zürcher Zeit, wo er ihn mehrfach erleben konnte. Zweig bot dem Komponisten zwei Projekte an, eine Pantomime und eine Komödie, Strauss entschied sich – kaum verwunderlich – für die Komödie, die Geschichte des Morosus, angeregt durch ein 1609 aufgeführtes Theaterstück von Ben Jonson, das in einer deutschen Version von Robert Blum durchaus präsent auf den Bühnen war (auch in einer Opernversion von Mark Lothar).

Dies sei, so der Komponist 1932 begeistert, „die geborne komische Oper – eine Lustspielidee, den besten ihrer Art an die Seite zu

stellen – für Musik geeignet wie weder der *Figaro* noch der *Barbier von Sevilla*“. Zweig seinerseits betonte die Nähe des Stückes zum Film und die Auffassung, dass eine zeitgemäße Komödie nicht über sich selbst hinausweisen dürfe. Dies unterscheide ihn von Hofmannsthal, wie er 1931 bekannte: „Darf ich offen sprechen, so finde ich die letzten Hofmannsthaltexte zu sehr mit der Suche nach einem Stil belastet, zu sehr in eine Symbolik gedrängt, für die die normale Sehschärfe eines unbefangenen, nicht mit Textbuchbrille ausgerüsteten Zuschauers nicht mehr ausreicht.“

Und tatsächlich verkörpert *Die schweigsame Frau* die komische Oper auf eine neue, auf eine unerwartete Weise, und zwar schon im Gattungsnamen, den Strauss hier zum ersten und einzigen Mal in seinem Schaffen verwendet hat. Das Werk mit seiner kompakten Spieldauer wird mit einer geschlossenen Ouvertüre eröffnet (dem ersten selbstständigen Orchestervorspiel seit dem Bühnenerstling *Guntram*), diese trägt jedoch den Titel „Potpourri“, der auf die Operette verweist. Es gibt eine klare Nummerngliederung, im Grunde nur Ensembles, unter denen das Finale des ersten Aufzugs besonders heraussticht – und eine neue, geradezu entfesselte vokale Virtuosität. Es geht in diesem Werk also nicht um die von Zweig kritisierte Symbolik, sondern um eine Komödie in einem genuinen Sinn, äußerlich sichtbar auch daran, dass am Ende tatsächlich und ohne Vorbehalte ein Paar zusammenfindet.

Und dennoch, auch die *Schweigsame Frau* ist voll von Brechungen und eigenwilligen Distanzierungen. Zwar spielt das Werk, wie bei Jonson, in London, jedoch um das Jahr 1780, also nahe jenem Jahr, in dem die englische Hauptstadt durch die „Gordon Riots“, einen furchtbaren Aufstand (mit konfessionellem Hintergrund), regelrecht verwüstet wurde. Der Schauplatz der Komödie ist also ein Ort von Unruhe und Gewalt. Die große Orchesterbesetzung (zudem mit ungewöhnlich starkem Schlagwerk) verweist überdies von vornherein darauf, dass es bei dieser Komödie nicht (wie etwa bei Ermanno Wolf-Ferrari) um historische Aneignungen geht. Eine besonders schöne Veranschaulichung dieses wie in einem Spiegel gebrochenen Verhältnisses zur Vergangenheit findet sich im dritten Aufzug. Amintas eigentlicher Verlobter Henry erscheint mit seinem Freund Farfallo, der eine als Gesangslehrer, der andere als Cembalist verkleidet. Sie wollen, zum Entsetzen des die Musik hassenden Sir Morosus, mit



einer Unterrichtsstunde beginnen. Henry fordert Aminta auf: „Ich hoffe, Ihr seid bei Stimme und wir können gleich beginnen. Hier Euer Part: [überreicht ihr eine Rolle] Die Arie aus Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.“ Das vermeintliche historische Zitat aus einer alles andere als „komischen“ Oper, das im London des Jahres 1780 ohnehin keinen Wirklichkeitsbezug hat, wird jedoch immer unschärfer – und mündet schließlich in ein Duett von Giovanni Legrenzi, von dem aber lediglich der Text, nicht aber die Musik erklingt.

Solche eigenartigen Unschärfen prägen die Oper, sie lassen sich auf vielen Ebenen beobachten. Der Schlussmonolog des Morosus ist eine Art von Inversion der Ansprache des Falstaff, die groteske Fuge am Beginn des dritten Aufzugs spielt einerseits auf die *Meistersinger von Nürnberg* an, andererseits auf den dritten Aufzug des *Rosenkavalier*. Der komplizierte (und in dieser Form neue) Sprechgesang sei, so Stefan Zweig 1931, „etwas Modernes im edelsten Sinne und zugleich ironisch Leichtes.“ Die Oper beginnt in A-Dur und endet in Es-Dur, also im Tritonusabstand, sie ist damit auch tonal alles andere als „geschlossen“, vielmehr eine Verwirklichung der für den späten Strauss charakteristischen ‚schweifenden‘ Tonalität. Wie in einem Vexierglas finden in der Partitur verschiedene Erinnerungen unterschiedlichster Art zueinander, zusammengehalten allein durch den Gedanken, dass nur (noch) die musikalische Komödie in der Lage sei, daraus etwas wie Einheit und Wahrnehmbarkeit zu bilden. Und hierin liegt auch die Bedeutung des Monologs von Morosus, der viel mehr ist als eine witzige Pointe. Die Erklärung, dass selbst die Schönheit der Musik nicht mehr dauerhaft sein könne, knüpft nämlich nochmals an Strauss' Vorstellung von musikalisch-theatraler Begrenztheit an.

Und damit kommen die Zeitumstände ins Spiel, auf welche die „komische Oper“ in einer oft unterschätzten und missverstandenen Weise sehr deutlich reagiert. *Die schweigsame Frau* setzt, absichtsvoll in einer furchtbar werdenden Zeit, auf die Macht des Theaters als eine Art von Gegenmodell. Beide Autoren, der nach 1933 sofort unmittelbar bedrohte Stefan Zweig, aber auch der Komponist mussten erleben, dass den politischen Akteuren der Gegenwart diese Macht des musikalischen Theaters nicht nur gleichgültig, sondern, wohl wissend, geradezu verhasst war. Strauss, durch seine jüdische Schwiegertochter und seine „halbjüdischen“ Enkel unter Druck, hat sich zwar anfangs von

der Diktatur in Dienst nehmen lassen, bei seinem kompromisslosen Engagement für die Uraufführung der *Schweigsamen Frau* dann allerdings deren unerbittliche Härte erfahren müssen. Nach nur vier Vorstellungen der von Karl Böhm geleiteten Produktion wurde das Werk abgesetzt und verboten. Resigniert stellte der Komponist fest, es sei ein Fehler gewesen, „sich von vornherein nicht von der ganzen nationalsozialistischen Bewegung fern gehalten“ zu haben; er halte die „Streicher-Goebbelsche Judenhetze für eine Schmach für die deutsche Ehre, für ein Armutszeugnis, für das niedrigste Kampfmittel der talentlosen, faulen Mittelmäßigkeit“.

Kunst und Leben überblendeten sich damit nicht mehr, die Kunst wurde von einem furchtbaren Leben gedemütigt und ihrer Wirksamkeit beraubt. Die „komische Oper“ war damit zu einem letzten Projekt des Festlichen und des Sozialen geworden. Der Komponist reagierte darauf unmittelbar, in vier Bühnenwerken, in denen Pläne Zweigs und Hofmannsthals weiterverfolgt wurden. Sie handeln vom Scheitern (*Friedenstag*), vom Verstummen (*Daphne*) und vom Untergang des alten Europa (*Die Liebe der Danae*). In *Capriccio* schließlich, spielend im Frankreich am Vorabend der Französischen Revolution, tritt die Vorüberlegung zu einer nie geschriebenen Oper, mündend in das Selbstgespräch der Protagonistin, sogar an die Stelle eines Bühnenwerks.

Das Festliche und das Soziale waren damit selbst zu Erinnerungen geworden. Einmal ist der Komponist nach der *Schweigsamen Frau* sogar ausdrücklich auf diesen Erinnerungscharakter zurückgekommen, in seiner Suite aus dem *Rosenkavalier*, also nicht einer komischen Oper, sondern einer „Komödie für Musik“, entstanden 1945. Hier wird, anders als es der Titel nahelegt, nicht etwa die Geschichte anhand von musikalischen Abschnitten in der chronologischen Reihenfolge erzählt. Es werden vielmehr bestimmte Momente aus ihr lediglich heraufbeschworen, und das ausdrücklich nicht in der Abfolge der Handlung. Alles wird zu einer multiplen, nur noch vage geordneten Erinnerung in verschiedenen Richtungen, nun ohne Worte, einzig noch zusammengehalten durch die Musik. Das Modell dafür lieferte zweifellos die *Schweigsame Frau*, deren Modernität lange Zeit unterschätzt wurde. Dies ahnte wohl auch der Komponist selbst, als er meinte: „Die Oper ist ein Volltreffer, wenn vielleicht erst im 21. Jahrhundert.“



Portland Place, 26. Juli 1934

Verehrter Herr Doktor,

ich vermute, daß Sie infolge der unseligen Ereignisse jetzt nicht nach Salzburg kommen. Hier stand in einer englischen Zeitung eine Geschichte von Schwierigkeiten mit der „Schweigsamen Frau“, ein Interviewer versuchte, mich zu fragen, aber es gelang ihm nicht. Sie können gewiß sein, daß meinerseits nicht das Geringste erfolgt, was zu Auslegungen oder Discussionen Anlaß geben könnte. Ich halte Schweigen und Abseitsstehen immer für die ruhigste und gebotenste Form: wir haben unsere Arbeiten zu tun und nicht die Zeitungen mit Klatsch zu versorgen. Immer ordnen sich ja die Dinge schließlich von selbst und es befassen sich nur jene Leute mit fremden Angelegenheiten, deren eigene nicht wichtig ist. Ich hatte das Bedürfnis, dies Ihnen, verehrter Herr Doktor, zu sagen: ich glaube, aussprechen zu dürfen, daß Sie mir ganz vertrauen dürfen und nie durch eine Vordringlichkeit meinerseits zu irgendeiner Erörterung Anlaß gegeben wird. Wie schade, daß die Zeit immer wieder unruhig wird: in England habe ich die Leidenschaftslosigkeit der Menschen, ihre zurückhaltende gerechte Art wahrhaft als Erholung empfunden.

In Verehrung getreu Ihr immer  
ergebener

Stefan Zweig

Darf ich bitten, mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin bestens zu empfehlen.

Bayreuth, 2. August 1934

Lieber Herr Doktor!

Vielen Dank für Ihren schönen zweiten Brief. Ich teile Ihnen im strengsten Vertrauen mit, daß Sie in London „beobachtet“ worden sind und Ihre prachtvollte Haltung als „correct und politisch einwandfrei“ befunden wurde. Bitte lassen Sie sich hierin nicht beirren, dann wird auch mit der schweigsamen Frau alles gut werden! Alles nähere mündlich: wann und wo?

Ich bin von Sonntag ab immer  
in Garmisch als Ihr mit herzlichsten  
Grüßen immer treu und dankbar  
ergebener

Richard Strauss

# „Man staunt und freut sich“

## Im Gespräch mit dem Dirigenten Christian Thielemann

Detlef Giese – Sie haben ja schon so einige Strauss-Opern dirigiert, die bekannten und vielgespielten ebenso wie manche Raritäten. Wie ist denn die Idee entstanden, sich nun erstmals der *Schweigsamen Frau* zu widmen?

Christian Thielemann – Vor einiger Zeit schon, als Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle, habe ich geschaut, welche Strauss-Werke in Dresden uraufgeführt worden sind. Eine ganze Reihe an Opern befindet sich darunter, etwa die Erfolgswerke *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*, aber auch weniger präsente Stücke wie *Die ägyptische Helena* und *Daphne*, an denen ich schon bei konzertanten Aufführungen viel Freude hatte. Ich habe mich vom Beginn meiner Dirigentenkarriere an intensiv mit der Musik von Strauss beschäftigt, mit seinen Tondichtungen ebenso wie mit seinen Opern, und da lag es nahe, dass auch irgendwann einmal der Blick auf die *Schweigsame Frau* fällt, die ebenfalls in Dresden ihre Uraufführung erlebt hat. Als das neue Engagement in Berlin zustande kam, habe ich die Idee mit der *Schweigsamen Frau* schlichtweg mitgenommen. Und als ich dann erfahren habe, dass diese Oper an der Staatsoper Unter den Linden noch nie zuvor aufgeführt worden ist, hat das den Entschluss nur noch bestärkt. Eine Mischung aus Zufall und Interesse könnte man sagen.

Detlef Giese – Wenn man Parallelen zu anderen Strauss-Opern ziehen müsste: Mit welchen Werken ist die *Schweigsame Frau* am ehesten vergleichbar? Und welche Stellung besitzt sie innerhalb seines Œuvres?

Vielleicht am ehesten mit *Don Quixote*, einer Tondichtung, die Strauss kurz vor der Jahrhundertwende komponiert hat, ein besonders avanciertes Werk mit ausgefeilter Harmonik und besonderen Klangfarben. *Die schweigsame Frau* ist ebenfalls ein sehr „modernes“ Stück. Strauss hat hier teilweise mit freier Tonalität experimentiert, an die Musik von Schönberg und Berg erinnernd, als diese sich in dieser stilistischen Phase befanden. Analogien gibt es auch zur *Elektra*, etwa zu der berühmten Klytämnestra-Szene, bei der es zur weitgehenden Auflösung fester tonaler Bezüge kommt. Mit scheint es, dass *Die schweigsame Frau* das kompositorisch avancierteste Werk in Strauss’

gesamtem Opernschaffen ist, ein Werk von einer enormen Kunstfertigkeit und Komplexität. Das Gewirk der Stimmen hat er immer durchsichtig gehalten, mit feinsten Abstufungen und Nuancen. Strauss war sich im Klaren darüber, dass *Die schweigsame Frau* ein „schwieriges“ Stück ist, das höchste rhythmische Präzision erfordert sowie ein penibles Einhalten der Dynamik, von der komplizierten Koordination des Orchesters im Graben im Zusammenspiel mit dem Ensemble auf der Bühne ganz zu schweigen. Gerade den melodramatischen Passagen, wenn die Sängerinnen und Sänger auf den Klang des Orchesters sprechen, muss man besondere Aufmerksamkeit widmen. Der Text muss äußerst genau und verständlich sein. Bei diesem Werk kann man sich nicht hinter Klangwolken verstecken, da alles so offen liegt – Strauss verlangt da allen Beteiligten viel ab.

Detlef Giese – Die Autoren haben ihr Werk eine „Komische Oper“ genannt, mit spürbaren Referenzen an Mozart, Rossini, auch an ältere musikalische Traditionen. In welcher Weise zeigt sich das?

Christian Thielemann – Strauss hat sich offenbar sehr bewusst an diesen Traditionen orientiert. Er war ja ein ausgesprochener Bildungsbürger, auch ein „Homme de lettre“, der ein ganzes Füllhorn seines Wissens in seine Partitur gegossen hat. Das Werk ist ausgesprochen reichhaltig und besitzt viele Ebenen; über Strauss' kompositorisches Können, das er hier an den Tag gelegt hat, kann man nur staunen. Neben Anklängen und Zitaten aus der altenglischen Musik und der italienischen Oper hat er sich mehrfach auch selbst zitiert, aus der *Frau ohne Schatten* etwa, zu der er die *Schweigsame Frau* geistreich in Beziehung setzt. Strauss demonstriert uns, wie souverän er über ein riesiges Reservoir an Musik verfügt.

Detlef Giese – Was hat es eigentlich mit dem vielbeschworenen „Strauss'schen Parlando“ auf sich?

Christian Thielemann – In der *Schweigsamen Frau* gibt es kaum einmal Passagen, wo sich Melodielinien länger und intensiver entfalten. Es gibt auch nur wenige der sonst üblichen „lyrischen Inseln“, darauf schien es Strauss in dieser Oper nicht angelegt zu haben. Dafür ging es ihm offenbar um ein feines Spiel mit dem Parlando, um

ein ausdifferenziertes Wort-Ton-Verhältnis, das unendlich viele Ausformungen kennt, eingebettet in einen transparenten, vielfarbigen Orchestersatz. Das Parlando selbst ist ein Singen in völliger Übereinstimmung mit dem Sprachrhythmus. Wagner und zuvor schon Lortzing haben das in ihren Bühnenwerken praktiziert, Strauss hat diese Linie, die von der deutschen Spieloper (wie etwa *Zar und Zimmermann*) über das *Rheingold* zu den *Meistersingern* führt, weiterentwickelt und weiter kultiviert. Es muss sehr präzise gesungen und gleichzeitig gut gesprochen werden, Textdeutlichkeit und -verständlichkeit sind das A und O einer gelungenen Aufführung. Ein schönes Legato beim Singen und eine genaue Sprache müssen sich aber keineswegs ausschließen, sondern vielmehr zusammenkommen.

Detlef Giese – *Die schweigsame Frau* basiert auf einem in der Tat großartigen Libretto von Stefan Zweig, den Strauss eigentlich, wenn es die politischen Umstände denn zugelassen hätten, als seinen „neuen Hofmannsthal“ etablieren wollte. Über welche Qualitäten verfügt dieses besonders sprachreiche Libretto?

Christian Thielemann – Strauss hat Zweig sehr geschätzt, was ganz und gar auf Gegenseitigkeit beruhte. Sein Weg als Opernkomponist wäre womöglich anders verlaufen, wenn es eine Fortsetzung der Zusammenarbeit gegeben hätte. Zweig war, so wie Hofmannsthal, ein „richtiger Literat“, der auch reichlich Bühnenerfahrung mitbrachte. Im Gegensatz zu Hofmannsthal aber vermittelt er uns, zumindest hier in der *Schweigsamen Frau*, knallharte Lebensweisheiten. Er ist von großer Ernsthaftigkeit, auf der anderen Seite zeigt sich aber auch sein drastischer Humor, etwa in der Szene, in der Morosus die drei Heiratskandidatinnen vorgestellt werden. Da hat Zweig wirklich alle Register seiner Formulierungskunst gezogen.

Detlef Giese – In Abstimmung mit dem Regisseur Jan Philipp Gloger und in Anlehnung an die gängige Theaterpraxis wird unsere Produktion der *Schweigsamen Frau* einige Kürzungen enthalten. Welche Gründe gibt es dafür?

Christian Thielemann – Nicht wenige dieser Striche gehen auf Strauss selbst zurück, da ihm bewusst war, eine recht lange Oper komponiert zu haben, ähnlich wie *Der Rosenkavalier* oder *Die Frau ohne Schatten*. Er scheint das von vornherein mit einkalkuliert zu haben, indem er bestimmten Stellen so gestaltet hat, dass nach einem Sprung eine direkte Anschlussfähigkeit gegeben ist. Persönlich bevorzuge ich ja eher strichlose Aufführungen, im Fall der *Schweigsamen Frau* haben wir uns aber dafür entschieden, die meisten der üblichen Striche, wie sie schon der Uraufführungsdirigent Karl Böhm getätigt hat, auch vorzunehmen. Da die Solopartien überaus anspruchsvoll gehalten sind, galt es, die Sängerinnen und Sänger an der einen oder anderen Stelle zu entlasten. Das ist gewiss kein Sakrileg, sondern lebendige, auf vielen Erfahrungen basierende Opernpraxis.

Detlef Giese – Sie dirigieren die *Schweigsame Frau* zum ersten Mal, kaum jemand aus dem Orchester wird das Werk jemals gespielt haben, auch für die weitaus meisten Sängerinnen und Sänger ist es neu. Was bedeutet das für die musikalische Einstudierung?

Christian Thielemann – Alle debütieren gemeinsam, das Stück muss daher von allen erst gesucht und erschlossen werden. Wir finden und erfinden das Werk praktisch neu, weshalb sich viele Dinge auch erst während der Proben ergeben. *Die schweigsame Frau* ist alles andere als ein „Schreibtischstück“: Das Studium der Partitur allein, und sei es noch so genau, reicht hier nicht aus, es muss sich in der Praxis erweisen, ob man den richtigen Ansatz gefunden hat. Rein kapellmeisterlich ist das Werk jedenfalls ungewöhnlich anspruchsvoll, und für alle anderen Beteiligten auch.

Detlef Giese – Welche Wünsche und Erwartungen knüpfen Sie an die anstehende Erstaufführung der *Schweigsamen Frau* an der Staatsoper Unter den Linden, mit der ja eine Repertoirelücke geschlossen wird?

Christian Thielemann – Wir werden die lange und reiche Strauss-Tradition, die es an der Staatsoper Unter den Linden gibt, fortführen. Mit der Staatskapelle Berlin sollen in den nächsten Jahren sämtliche Orchesterlieder von Strauss in die Programmplanung kommen, auch das wird unseren Horizont erweitern. Mir scheint es, dass ein Orchester – und gerade die Staatskapelle mit ihrem Können und ihrer Erfahrung – besonders gut ist, wenn es Musik von Strauss spielt. Ausnahmslos alle sind sehr gefordert, Strauss ist eine Art „Trainingslager“ für Dirigent und Orchester. Berlin ist ja, neben Dresden, München und Wien, eine wirkliche Strauss-Stadt. Das liegt auch daran, dass Strauss als Generalmusikdirektor der Staatsoper hier selbst mehr als 1.200 Aufführungen dirigiert hat, dazu noch zahlreiche Auftritte mit den Philharmonikern und dem damals bestehenden Tonkünstlerorchester. Für mich war es eine ganz bewusste Entscheidung, die erste Opernproduktion als Generalmusikdirektor mit einem Werk von Strauss zu bestreiten – und es war offenbar Schicksal, dass es nun die Erstaufführung der *Schweigsamen Frau* an diesem Traditionshaus ist. Bei der ersten Orchesterprobe konnte ich sehr deutlich das Interesse und die Freude der Musiker spüren, dieses Werk zu spielen, auch wenn Vieles zunächst kompliziert erscheint. Man nähert sich schrittweise der Musik und macht sich mit ihr vertraut. Aber man wird reichlich belohnt: Man staunt und freut sich!



5. Februar 1935

Lieber Herr Zweig!

*Im Interesse unserer schweigsamen Frau möchte ich Sie bitten, aus dem Internationalen Musikklub auszutreten, auf jeden Fall aber Ihnen empfehlen, Ihren Namen aus der Liste der Berater des Unio entfernen zu lassen. Haben Sie meinen letzten Brief nicht erhalten?*

*Wann bekomme ich gute Nachrichten!  
Mit besten Grüßen Ihr stets ergebener*

*Richard Strauss.*

Salzburg, 18. Februar 1935

Verehrter Herr Doktor,

*ich komme soeben aus Amerika zurück und finde Ihre gütigen Briefe, aus denen ich entnehme, daß meine letzten drei Briefe (einer recommandiert, dem ich sofort nachfrage) Sie nicht erreicht haben. Ich hatte darin in Ihrem Interesse die Frage aufgestellt, ob eine gewisse Verzögerung der Aufführung nicht jetzt wünschenswert wäre, um jeden Zusammenhang mit den Vorgängen in der musikalischen Welt (Furtwängler etc.) zu vermeiden und einer rein künstlerischen Bewertung Zeit zu lassen. Eine Uraufführung einer Oper von Richard Strauss muß meinem Gefühl nach ein Ereignis höchster künstlerischer Art sein und darf keine Affaire werden. Und jetzt sind die Gemüter in der musikalischen Welt noch zu erregt.*

*Was Sie mir von der „Unio“ schreiben, verwundert mich – ich weiß gar nicht, ob jenes Unternehmen noch besteht und keinesfalls hatte jener Plan, der ein rein künstlerischer zur Hebung und Verbreitung der Oper in kleineren Orten war, etwas mit Politik zu tun. Das Programm enthielt von sechs Opern drei deutsche, darunter von Richard Strauss die „Arabella“, so daß auch die gehässigste Auffassung darin keine Spitze gegen Deutschland erblicken konnte und Toscanini, der zuletzt unterzeichnete, hat eben (ich habe es selbst bewundernd angehört) seine Symphonieorchesterkonzerte in New York mit dem „Tanz aus der Salome“ von Richard Strauss eröffnet!!! – Sie wissen von mir, daß ich mich von allem fernhalte, was mit Politik zu tun hat und der schöne Plan ist, soviel ich weiß, an materiellen Schwierigkeiten längst gescheitert. Eine Zurückziehung der Unterschrift wäre meinerseits eine Demonstration, die eine Sache als politisch verleumdete, die es niemals war, und immer richtet ein sacrificio d'intelletto nur Schaden an. Sie wissen, verehrter Herr Doktor, wie sehr es mir daran gelegen ist, in dieser an sich schon verstrickten Situation keine Schwierigkeiten zu bereiten und ich habe ein gutes Gewissen, auch nicht die geringste verursacht zu haben; aber gerade eine solche Erklärung würde Discussionen erst provocieren. Ich hielte es für das Richtige, jetzt etwas Zeit still verstreichen zu lassen, dann wird die Öffentlichkeit schon selbst Ihre Oper fordern, statt daß jetzt das Werk seine Aufführung durch irgendwelche Concessionen erbitten sollte.*

*In Verehrung Ihr ergebener*

*Stefan Zweig*

# Sehnsucht nach menschlicher Nähe

## Im Gespräch mit dem Regisseur Jan Philipp Gloger

Detlef Giese – *Die schweigsame Frau* ist von ihren Autoren bewusst als „Komödie“ bezeichnet. Was zeichnet aus deiner Sicht ein gelungenes Werk dieses Genres aus?

Jan Philipp Gloger – Bei einer Komödie erwartet das Publikum, dass es lachen kann. Für mich bedeutet Komödie aber noch viel mehr: Es ist ein Genre, das von der Fehlerhaftigkeit, vom Unperfekten des Menschen erzählt. Es führt uns selbst vor, konfrontiert uns mit den eigenen Unzulänglichkeiten und ist damit zutiefst menschlich. Eine Komödie findet aber zugleich zu einem guten, glücklichen Ende, auch das ist eines ihrer wesentlichen Kennzeichen – die Fehlerhaftigkeit wird als Teil der menschlichen Existenz anerkannt.

Detlef Giese – Der Dichter Ben Jonson hat sein Stück *Epicoene, or The Silent Woman* in seiner Gegenwart, um 1600, angesiedelt, der Librettist Stefan Zweig in der Zeit des späten 18. Jahrhunderts. Du selbst hast dich bei deiner Inszenierung der *Schweigsamen Frau* für das Hier und Jetzt entschieden. Was war die Motivation dafür?

Jan Philipp Gloger – Letztlich sind sogar vier zeitliche Ebenen der Oper eingeschrieben, da auch die Zeit ihrer Entstehung, die frühen 1930er Jahre, mit hineinspielt. Ich bin kein Regisseur, der per se ein Bühnengeschehen in das Heute ziehen muss. Da für mich das Werk aber sehr direkt mit den Fragen und Problem unserer Gegenwart in Berührung kommen kann, lag es nahe, ein heutiges Ambiente zu wählen, zudem noch in der Stadt Berlin, in der wir die *Schweigsame Frau* jetzt zur Aufführung bringen.

Detlef Giese – Es sind ja durchaus große, wichtige Themen, die in Zweigs und Strauss' Oper verhandelt werden und die immer wieder aufscheinen, das unerbittliche Altern etwa oder auch die Frage, wie man miteinander umgeht in Beziehungen unterschiedlicher Art. Welche Themen stehen im Mittelpunkt deiner Inszenierung?

Jan Philipp Gloger – Zunächst einmal, und das klingt im Stück immer wieder an, wird es quasi als Tatsache dargestellt, dass Frauen viel reden und Männer sich Ruhe wünschen. Dieses schreckliche Vorurteil, das sich nah an der Misogynie bewegt, schwingt zumindest aus heutiger

Sicht sehr deutlich mit. Dies wollen wir wo möglich als Haltung derjenigen Figuren zeigen, die in ihrer Sprache und in ihrem Handeln wiederholt suggerieren, dass eine schweigsame Frau eine Unmöglichkeit ist oder eben sexistische Sprüche klopfen. Manchmal kommentieren auch andere Figuren diese Haltung. Ein spannendes und dringliches Thema in der Oper ist für mich Einsamkeit. Morosus ist ein schrecklich einsamer Mensch, auch schon ein älterer Mann, sozial weitgehend isoliert. Alterseinsamkeit ist in unserer Gegenwart eine verbreitete Erscheinung mit ernsten Auswirkungen auf das körperliche und seelische Wohlbefinden. Sie ist anerkannt als Volkskrankheit: 20 Prozent der Menschen leben allein. Es gibt eine Stelle im ersten Akt der Oper, wo Morosus dem Barbier gegenüber herzerreißend bekennt, dass er sich nach menschlicher Nähe und Zugewandtheit sehnt: „Ja, das wär schön! Nicht so bang, nicht so leer, nicht so sterbensallein jeden Tag, jede Nacht mit sich selber zu sein.“ Es steckt eine starke emotionale Kraft gerade in jenen Momenten, wo der Zustand der Einsamkeit zur Sprache kommt. Damit verbunden ist die Entwicklung, dass es Morosus gelingt, seine Einsamkeit zu überwinden, und zwar mit Hilfe des Theaters, der Selbstbespiegelung. Und dann ist noch ein Thema präsent, dass gerade heute in Berlin eine große Rolle spielt: der offensichtliche Mangel an Wohnraum. In Berlin fehlen laut dem *Tagespiegel* aktuell 130.000 Sozialwohnungen, die Mieten steigen, und gleichzeitig wohnen laut Statistischem Bundesamt 27 Prozent der Alleinlebenden über 85 Jahren auf mehr als 100 Quadratmetern. Auch Morosus lebt allein in einer großen, für ihn eigentlich zu großen Wohnung, während sich die reisende Theatertruppe, zu der auch sein Neffe Henry gehört, in prekären Verhältnissen befindet. Die sehr fidele und sozialen Theaterleute, die ja bewusst als Gruppe von unerschütterlichem innerem Zusammenhalt auftreten, treffen nun auf den wohlhabenden, aber sehr einsamen Morosus, der weitgehend ohne zwischenmenschliche Kontakte lebt. Die Frage stellte sich mir, was wäre, wenn die belastende Einsamkeit des Morosus durch den Einzug der Compagnie in die übergroße Wohnung beendet wird? In jedem Fall wäre das eine Komödie mit gutem Ende und eine schöne Utopie: Lasst uns Wohnraum teilen!

Detlef Giese – Die Figur des Sir Morosus steht wesentlich im Zentrum des Geschehens. Wie siehst du diesen Charakter und wie zeichnest du ihn als Regisseur?

Jan Philipp Gloger – Morosus ist ein Mensch, der sein Leben lang hart gearbeitet hat. Er war Admiral zur See, war offenbar auch in Kriegshandlungen verwickelt, raue soziale Umstände haben ihn geprägt. Er hat keinen Partner oder Partnerin und keine Familie, jetzt, am Lebensabend, ist er sehr isoliert. Wir erfahren auch, dass er ein geiziger alter Mann ist, der, wie die Nachbarinnen und Nachbarn singen, „Frauen nicht leiden kann“, zumal keine, die viel reden. Morosus sucht Ruhe, andererseits spürt man seine Sehnsucht, mit anderen Menschen in Kontakt zu kommen und zu interagieren. Keineswegs ist er ausgebrannt, es hat sich aber eine große Leere in ihm ausgebreitet. Am Ende des zweiten Akts klagt er Henry sein Leid: „O ich bin so müde, so erschlagen, mir schwindelt's vor den Augen, ganz leer ist mir im Leib.“ Morosus braucht offenbar jemanden, der ihn in den Arm nimmt, der seine Sehnsucht nach menschlicher Nähe befrieden kann. Dann erst findet er zur Ruhe, zu einer inneren Ruhe in der sozialen Interaktion.

Detlef Giese – Um Morosus herum entwickelt sich ein mitunter sehr turbulentes Geschehen mit einer ganzen Reihe von Episoden und abrupten Wendungen, die ihm ordentlich zusetzen. Wie erlebt er das?

Jan Philipp Gloger – Morosus wird nach und nach in ein Theaterspiel einbezogen, das um ihn herum initiiert wird. Er wird Teil einer Handlung mit vielen, rasch aufeinanderfolgenden Szenen: Geschickt gelenkt sucht er sich seine Braut aus, findet sich inmitten einer showartigen Hochzeitszeremonie wieder, muss die plötzlich auftauchenden lärmenden Seeleute ertragen, die sich als seine ehemalige Mannschaft ausgeben, auch die Nachbarn, die in seine Wohnung stürmen. Im dritten Akt folgt dann eine ihn geradezu folternde Gesangsstunde sowie der überzeichnete Scheidungsprozess mit falschen Richtern und Juristen. Wichtig dabei ist, dass alle diese Szenen wirkliches Theater sind, eigens für Morosus gespielt, um ihn zur Einsicht zu bringen, dass auch ihm eine Rolle in diesem Spiel zukommt. Er wird in die Lage versetzt, sich selbst zuzuschauen, letztlich auch über sich selbst zu lachen. Durch all dieses Theater wird ihm bewusst, was für

ein grimmiger alter Mann er doch ist. Und er ist dadurch imstande, sich selbst in das Beziehungsgeflecht der handelnden Personen einzuordnen und einen Schritt zur eigenen Veränderung zu tun.

Detlef Giese – Sieben der zehn „Dramatis personae“ gehören der „hochberühmten Compagnia Maestro Cesare Vanuzzi“ an, die sowohl als Figuren ihrer selbst auftreten als auch in verschiedene Rollen schlüpfen. In welcher Weise hast du diese Vielzahl von Charakteren in das Spiel einbezogen?

Jan Philipp Gloger – Im Theater gibt es eine Regel, die besagt: Je kleiner eine Figur, umso deutlicher muss sie charakterisiert sein. Nun spielen die Mitglieder der Truppe ja keineswegs kleine, untergeordnete Rollen, sie sind sehr präsent und tragen das Geschehen entscheidend mit. Ich habe mir erlaubt, einen augenzwinkernden Blick auf verschiedene Typen und Charaktere der Theaterwelt, durchaus auch so wie ich sie selbst erlebe, zu werfen und den Komödianten entsprechende Züge zu geben. Da gibt es etwa den Regisseur mit dem großen Ego, selbstbewusste Frauentypen, den intellektuellen Dramaturgen, und anderes mehr. Man darf unkonventionelle Lebensentwürfe ahnen, die sich in den Figuren und ihren Handlungen zeigen, und natürlich eine Lust am Spiel mit Rollen und Klischees: Alle diese Personen verwandeln sich im Laufe des Stückes mehrfach, nehmen wiederholt neue Identitäten an. Oft wird klar, dass sie jemand anderen spielen, manchmal bleibt aber offen, ob sie es nicht tatsächlich selbst sind, die da agieren. Das gilt nicht zuletzt für Aminta, die zu Timidia wird, und dabei in ihrer Verstrickung sehr differenziert gezeichnet ist. Wie bleibe ich Herr beziehungsweise Frau meines eigenen Spiels? Insgesamt bilden die Charaktere eine Gegenwelt zu Morosus, der dem Theater und den Theaterleuten zunächst strikt ablehnend gegenübersteht.

Detlef Giese – *Die schweigsame Frau* ist ein wirkliches Ensemblestück, viele Passagen leben von der Interaktion der Protagonisten, was aufführungspraktisch nicht leicht zu meistern ist. Welche besonderen Herausforderungen ergeben sich da für einen Regisseur?

Jan Philipp Gloger – Die Oper ist ein Genre, bei dem es gut ist, nichts dem Zufall zu überlassen. Bei einem solchen Stück mit großer Handlungsdichte ist sehr viel zu organisieren, damit das Spiel natürlich und organisch wirkt. Gewissermaßen ist das Chaos zu choreographieren, mit größtmöglicher Präzision. Der hyperrealistische Bühnenraum, den wir eingerichtet haben, trägt auch dazu bei. Ein sehr kleinteiliges Arbeiten war vonnöten; wir hoffen aber, dass sich die Figurenzeichnung und die Handlung beim Betrachten und Mitvollziehen als stimmig erweisen. Und ein realistischer Ansatz ist für mich in der Oper viel spannender als im Schauspiel, weil alle singen – dadurch ist das Ganze ohnehin per se schon übersetzt oder künstlerisch überhöht und es entsteht eine spannende Reibung.

Detlef Giese – Du bist ja bereits ein Strauss-Erfahrener, mit einer Inszenierung des *Rosenkavalier*, der so manche Parallele zur *Schweigsamen Frau* besitzt. *Die schweigsame Frau* selbst ist ein eher selten gespieltes Werk, das nun erstmals auf die Bühne der Berliner Staatsoper kommt. Welche Wünsche und Hoffnungen verbindest du mit dieser Produktion?

Jan Philipp Gloger – Natürlich würde ich mich zuallererst freuen, wenn viele Menschen diese Aufführung sehen, sehr unterschiedliche Menschen möglichst. *Die schweigsame Frau* von Zweig und Strauss enthält buchstäblich „viel Welt“ – und wenn sich das Publikum in der einen oder anderen Weise darin wiederfinden kann, in den verschiedenen Situationen und Lebenswelten, fände ich das schön. Das Lachen des Morosus über sich selbst, wie wir es am Schluss der Oper vorgeführt bekommen, könnte auch ein Lachen über *uns selbst* sein, über unsere eigene „Morosushaftigkeit“. Die hier vor Augen gestellte Chance, uns und vielleicht auch unsere Lebensverhältnisse zu erkennen, sichert dem Stück einen bleibenden Wert. Auch Aminta ist eine Identifikationsfigur. Wir laden also ein zu Identifikation und Selbsterkenntnis. Wenn dabei auch Fragen zu Alterseinsamkeit und Wohnraumknappheit aufgefroren oder diskutiert werden, freut mich das umso mehr. Aber bitte nicht ohne Spaß und Humor!



Lieber Herr Zweig!

Schönsten Dank für Ihren lange erwarteten Brief. Über Ihre Mitteilung bezüglich des I.M.K. werde ich schriftlich und mündlich nach Berlin berichten, aber bezügl. der schweigsamen Frau ist, nachdem Hitler und Goebbels offiziell ihre Zustimmung gegeben, nichts mehr zu machen, resp. zu verschieben. Dresden hat auch für Juni-Juli schon annonciert, das Schicksal muß nun schon seinen Lauf nehmen. – Aber für künftighin: wenn ich das Glück habe, von Ihnen noch einen oder mehrere Texte zu bekommen, so soll die Verabredung gelten, daß Niemand davon erfährt, daß ich von Ihnen ein Libretto erhalten habe, ebenso nicht, daß ich es componiere. Ist die Partitur fertig, kommt sie in ein Safe, das erst eröffnet wird, wenn wir beide den Zeitpunkt für geeignet halten, an eine Aufführung zu denken. Wollen Sie es daraufhin riskieren, mir etwas Neues zu dichten – eventuell für meinen Nachlaß?

Mit herzlichen Grüßen Ihr stets  
aufrichtig ergebener

Richard Strauss.

Verehrter Herr Doktor,

ich erhalte in Wien Ihren gütigen Brief. Wenn die Aufführung erst im Juni stattfindet, so ist ja immerhin einige Zeit verstrichen und ich hoffe, man wird doch die Aufmerksamkeit auf das Künstlerische stellen. Möchten sich doch nur die Gemüter beruhigen!

Wegen eines neuen Textes erlauben Sie mir, Ihnen offen zu schreiben. Sie kennen meine Verehrung für Sie und diese allein gibt mir das Recht der Aufrichtigkeit. Ich habe manchmal das Gefühl, daß Sie – und ich ehre dies sehr – der ganzen historischen Größe Ihrer Stellung selbst gar nicht ganz bewußt sind, daß Sie zu bescheiden von sich denken. Alles, was Sie tun, ist bestimmt, historisch zu werden. Ihre Briefe, Ihre Entschlüsse werden einst wie jene Wagners und Brahms' Gemeingut sein. Darum scheint es mir nicht gut möglich, daß heute etwas in Ihrem Leben, in Ihrer Kunst heimlich geschieht, denn wenn auch jedes Wort mir verwehren würde, daß ich etwas für Sie arbeite, so würde es doch später einmal offenbar werden, daß dies heimlich geschehen ist. Und das wäre für mein Gefühl unter Ihrem Rang. Ein Richard Strauss darf sich jedes Recht öffentlich nehmen und nichts heimlich tun, niemand soll jemals sagen dürfen, Sie hätten eine Verantwortung gescheut. Sie haben durch Ihr grandioses und in der künstlerischen Welt unvergleichbares Werk die Verpflichtung, sich nicht in Ihrem freien Willen und Ihrer künstlerischen Wahl einschränken zu lassen; wer als Sie allein hätte heute dieses Recht?

Nun begreife ich vollständig die Schwierigkeiten, die sich heute einem neuen Werk entgegenstellen würden, wenn ich den Text verfasse; es würde als eine Art Herausforderung empfunden werden. Und heimlich zusammenzuarbeiten, scheint mir, wie gesagt, Ihrem Range nicht gemäß. Ich bin aber freudig bereit, jedem, der für Sie arbeitet, mit Rat zur Seite zu stehen, ihm manches zu entwerfen und zwar ohne jede materielle Gegenleistung, ohne mich jemals dessen zu rühmen – einzig aus der Freude, Ihrer großen Kunst zu dienen und Ihnen die Dankbarkeit zu erzeugen, daß Sie aus der „Schweigsamen Frau“ ein Werk für die Welt geschaffen haben. Wen immer Sie mir nennen, ich will mich ihm zur Seite stellen ungenannt und unbezahlt, und es wäre mir lieb, könnten Sie meine aufrichtige Bewunderung Ihrer unvergleichlichen Kunst aus dieser freudigen Bereitschaft ersehen.

Ihr aufrichtig ergebener

Stefan Zweig

Ergebene Empfehlungen  
Ihrer verehrten Frau Gemahlin!















## Produktionsteam

Musikalische Leitung  
Inszenierung  
Bühne  
Kostüme  
Licht  
Video  
Choreographie  
Einstudierung Chor  
Dramaturgie

Christian Thielemann  
Jan Philipp Gloger  
Ben Baur  
Justina Klimczyk  
Tobias Krauß  
Leonhard Wölfl  
Florian Hurler  
Dani Juris  
Detlef Giese

## Premierenbesetzung

Sir Morosus  
Seine Haushälterin  
Barbier Schneidebart  
Henry Morosus  
Aminta  
Isotta  
Carlotta  
Morbio  
Vanuzzi  
Farfallo

Peter Rose  
Iris Vermillion  
Samuel Hasselhorn  
Siyabonga Maqungo  
Brenda Rae  
Serafina Starke  
Rebecka Wallroth  
Dionysios Avgerinos  
Manuel Winckhler  
Friedrich Hamel

Staatsopernchor  
Staatskapelle Berlin

## Orchesterbesetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Kleine Trommel, Große Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, Tamburin, Ratsche, Kastagnetten, Xylophon, Glockenspiel), Harfe, Celesta, Cembalo, Orgel, Streicher

# Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden  
Intendantin: Elisabeth Sobotka  
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann  
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden  
Mitarbeit: Adele Bernhard

## Text- und Bildnachweise:

Die Texte von Detlef Giese und Laurenz Lüttken sowie die Interviews mit Christian Thielemann und Jan Philipp Gloger sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Die Handlung sowie kurz & knapp schrieb Detlef Giese, ins Englische übertragen von Brian Currid.

Die Passagen aus dem Briefwechsel von Komponist und Librettist sind entnommen: Richard Strauss / Stefan Zweig: *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. Fischer Verlag.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 9. Juli 2025 von Bernd Uhlig.  
Coverbild von Flaka Haliti: I See a Face. Do You See a Face #8, 2014.

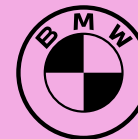
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 11. Juli 2025

Gestaltung: HERBURG WEILAND, München  
Herstellung: Katalogdruck Berlin  
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

## Freunde & Förderer

Staatsoper Unter den Linden



**HILTI**  
FOUNDATION

# Staatsoper Unter den Linden

