

Kapitel 3 – Kompositionstechnik und Perspektive

Richard Strauss notierte sich während seiner letzten Lebensjahre in seine *Blauen Hefte* längere Abschnitte aus Heinrich Heines *Über die Französische Bühne*, darunter folgenden über die Grenzen von Musiktheorie:

Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisieren in der Musik; hier gibt es freilich Gesetze, mathematisch bestimmte Gesetze, aber diese Gesetze sind nicht die Musik, sondern ihre Bedingnisse wie die Kunst des Zeichnens u. die Farbenlehre, oder gar Palette u. Pinsel nicht die Malerei sind, sondern nur notwendige Mittel.

Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es lässt sich keine Rechenschaft davon geben, u. die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft.¹

In dieser eigenhändig übertragenen Bemerkung Heines findet Strauss offenbar seine eigene Haltung pointiert formuliert und bestätigt. Wie im ersten Kapitel ausgeführt, finden sich konkrete Äußerungen zu kompositionstechnischen Details dementsprechend selten. Einzige Ausnahme bildet hier freilich seine Bearbeitung der Berliozschen Instrumentationslehre, die jedoch ganz bewusst den ursprünglichen Aufbau beibehält und sich auf geistreiche Kommentare und Beobachtungen meist zu Wagners Partituren konzentriert: Strauss' Beitrag versteht sich in keinem Fall als eigenständiges Konzept oder systematische Lehre.² So sehr er den theoretischen Unterricht bei Friedrich Wilhelm Meyer bis ins hohe Alter in guter Erinnerung bewahrte und ihre Wichtigkeit im Sinne Heines als »notwendige Mittel« erachtete, beschreibt er seine eigene Klangfindung als freier und intuitiver gebildet, losgelöst von Systemdenken oder Regelanwendung:

Mein früh entwickelter u. sehr begabter Jugendfreund Ludwig Thuille wurde niemals eine gewisse Pedanterie los u. versuchte bei meinen Anfangswerken *Don Juan* etc. mir stets Akkorde zu erklären, über deren theoretische Deutung ich nicht einmal nachgedacht hatte. Der Freiheit meiner Harmonik u. meines kühnen Contrapunkts ist das zu Gute gekommen. Wahrscheinlich ist diese »lockere Methode« nicht jedem Eleven zuträglich.³

Bereits als 13-jähriger Schüler habe er versucht, »es ›immer etwas anders zu machen‹ als es die Regel vorschrieb«, und er rechnet es seinem Komposi-

1 Strauss: *SpA*, S. 128 f.; zur Datierung siehe S. 129

2 In diesem Sinne missversteht Adorno dessen Ansatz, wenn er den Vorwurf erhebt, das Lehrwerk bleibe im Wesentlichen Instrumentenkunde und würde »in industriellem Geist [...] Produktionsgeheimnisse« hüten (Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.).

3 Strauss: *SpA*, S. 140.

tions- und Theorielehrer hoch an, dass er ihn »nicht zu sehr in spanische Stiefel schnürte« wie er es Thuilles Lehrer Rheinberger vorwarf. Hierin sieht er einen wesentlichen Grund, warum er bald – zumindest in seiner Wahrnehmung – seinen engen Freund an kompositorischer Individualität und künstlerischer Qualität übertraf, obwohl dieser über zwei Jahre älter und ihm als Pianist überlegen war und blieb. Er erinnert,

daß schon mein *Italien* beim strengen Contrapunktiker Kopfschütteln erregte u. er mich später des öfteren frug, wie ich diese oder jene Akkordbildung oder polyphone Durchgangsstimme erklären könne. Ich erklärte einfach: „gar nicht, ich hab’s so hingeschrieben, weils mir so eingefallen ist.“⁴

Eine solche (durchaus auch inszenierte) hemdsärmelige Verweigerung einer theoretischen oder analytischen Durchdringung insbesondere eigener Werke zieht sich durch Strauss’ Schreiben über Musik. Dennoch zeigt sich im Alter doch das Interesse, die »Bedingnisse« musikalischer Wirkungen, von denen Heine spricht, in eigenen und fremden (meist Wagnerschen) Werken detaillierter zu fassen und doch – wenn auch nur lakonisch und in beispielhaften Andeutungen formuliert – analytisch konkreter zu beschreiben.

Auffällig ist bereits, wie häufig er etwa Referenzstellen stets mit konkreter Tonart benennt: das »*Fidelio* Gdur Canonquartett«, »Tristans *Edur*vision der Kommenden *Isolde*«, »der erste *Esmoll*akkord der Götterdämmerung«, um nur eine Passage aus seinen Aufzeichnungen herauszugreifen.⁵ Dies deckt sich mit der Bedeutung, die Bernd Edelmann dem Denken in tonalen Relationen als erstem kompositorischen Impuls beim Lesen der Libretti zurechnet;⁶ Produktion wie Rezeption sind bei Strauss gleichermaßen von einer harmonisch-tonalen Konkretion als Ausgangssituation geprägt.

Dabei ist bemerkenswert, dass Strauss analytische und satztechnische Bemerkungen so gut wie immer an dramatische Stationen und insbesondere an psychologische Konstellationen in den Werken zurückbindet. Wie in Kapitel 1 bereits ausgeführt, müssen für ihn kompositions-technische Mittel immer im Dienst des dramatischen Ausdrucks stehen, hier versteht er sich in klarer Wagner-Folge.⁷ In diesem Zusammenhang spricht er mehrfach Beispielstellen

4 Strauss: *SpA*, S. 327.

5 Strauss: *SpA*, S. 222, 223.

6 Bernd Edelmann: »Tonart als Impuls Strauss’schen Komponierens«, in: *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, hg. von Reinhold Schlöterer (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 22), Wien 1985, S. 61–97.

7 Bereits Wagner verlangt in einem Brief an Franz Liszt: »Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter

an, die klar die Wahrnehmungsperspektiven der jeweiligen Protagonisten beschreiben. Primär »durch *Harmonik* und Klangfarbe«⁸ seien im dritten Akt von *Tristan und Isolde* »das Versinken in den Traum« des Protagonisten und »die Rückkehr [...] in die Trauer des Tages« geschildert; genauer wird Strauss dann allerdings, wie meistens, nicht.

Neben Ausführungen zu klangfarblicher und harmonischer Gestaltung betont er insbesondere die »den Ausdruck der Empfindungen, Leidenschaften unmittelbar beleuchtenden Tonsymbole«⁹ – eine Bezeichnung, die er dem Begriff des Leitmotivs vorzieht.

Getrennt nach den Bereichen Harmonik und Tonalität einerseits sowie Leitmotivik andererseits sollen im Folgenden die wesentlichen kompositionstechnischen Mittel in ihrer Bedeutung für die Herstellung musikalischer Perspektivierung genauer benannt und herausgearbeitet werden. Da sie – wie Strauss selbst betont – erst in der Interdependenz ihre volle dramatische Wirkung entfalten,¹⁰ werden in diesem Sinne abschließend und zusammenfassend entscheidende Charakteristika des Straussischen Komponierens kategorial beschrieben und erfasst. Es kann und soll hier nicht um eine umfassende Behandlung und Systematisierung der Straussischen Tonsprache gehen – jeder der Teilbereiche böte die Möglichkeit für umfassende monographische Studien –, sondern um die Herausarbeitung der satztechnischen Grundlagen und Bedingungen für die Herstellung von musikalischer Perspektivierung.

3.1 Tonalität und Harmonik

Wagners »Todesmotiv im *Tristan*«¹¹ (»Todgeweihtes Haupt, Todgeweihtes Herz«, I, 2, T. 318) gilt Strauss als Referenzbeispiel für die »Möglichkeiten

des Handelnden Betreffendes ausdrückt: Jene Reminiszenz im Thema der Klarinette steht daher nicht um ihretwillen da, etwa um eines musikalischen Effektes wegen, den Elisabeth zur Not nur szenisch begleiten sollte –, sondern der nachgewinkte Gruß der Elisabeth ist die Hauptsache, die ich im Auge hatte, und jene Reminiszenz wurde von mir nur gewählt, um *diese Handlung* der Elisabeth entsprechend zu begleiten.« Franz Liszt/Richard Wagner: *Briefwechsel*, hg. von Hanjo Kesting, Frankfurt (M.) 1988, S. 33.

8 Strauss: *SpA*, S. 222.

9 Ebd.

10 Der Bereich der Leitmotivik ist ohnehin bereits keine den anderen analytischen Kategorien (Harmonik, Orchestration etc.) vergleichbare Kategorie, da er nicht auf einzelne Parameter bezogenen ist. Er führt als musikdramatische Technik, wie Strauss selbst betont (*SpA*, S. 222), alle übrigen Bereiche wie Melodiebildung/Linearität (Strauss spricht von »Zeichnung«), rhythmische Gestaltung, Zusammenklang/Harmonik und Klangfarbe zusammen.

11 Strauss: *SpA*, S. 140.

des Fortschritts« auf dem Gebiet der Harmonik mittels einer Weitung tonaler Beziehung und akkordischer Klangverbindungen. Bemerkenswert sei, wie »Wagner von *Asdur* über *Adur* so nach *Cmoll* zurückcadenziert, daß man das Gefühl hat, niemals *Cmoll* verlassen zu haben«. ¹² Tonale Konfigurationen und harmonische Wendungen sind demnach wesentliche Bereiche, in denen Strauss den kompositorischen Gestaltungsspielraum sieht, um dramatische Inhalte musikalisch auszudrücken, um innere wie äußere Konflikte darstellbar zu machen sowie unterschiedliche Handlungsbereiche und Figurenzugehörigkeiten »bis zur Eindeutigkeit der Tonarten« abzubilden. An Strauss' Beobachtung zeigt sich sein Verständnis von Tonart und Harmonik als maximal geweitet: der A-Dur-Akkord ragt klanglich auffällig aus dem c-Moll-Bereich heraus – misst man in Graden des Quintenzirkels, ließe sich von größter Entfernung, in etablierter Licht-Metaphorik von einem extremen Hell-Dunkel-Kontrast sprechen, ¹³ darauf wird später zurückzukommen sein.

Isolde *f*

Tod - ge weih - tes Haupt! Tod - ge weih tes Herz!

Str. pizz. Trp./Pos. Holzbl. E.H. Str.

ff *pp* *p* *pp*

Pk. bP.

Notenbeispiel 1: Wagner: *Tristan und Isolde*, ›Todes-Motiv‹, Akt I, Szene 2, T. 318

Dennoch ist der A-Dur-Akkord in das Kadenzgeschehen so integriert, dass er nicht einfach Fremdkörper oder auffällige Farbe ist, sondern – wie es Strauss oben beschreibt – als Teil des Kadenzvorgangs fungiert, insbesondere durch chromatische Stimmführung. Auch die orchestrale Klangführung und -schattierung zeigt einerseits Herausgehobenheit, andererseits Integration: Die eigentümliche, gedämpft leuchtende Blechfarbe auf »Haupt« (Trompeten, Posaunen, Paukenwirbel) hebt sich klar von der umgebenden Instrumentation aus Oboe, Englisch Horn, Klarinette und Bassklarinette ab, überlappt aber jeweils um ein Achtel und ist über die lineare Dynamik des Ab- und Aufschwellens in den Klangfluss eingebunden. Der von Strauss klar empfunden

¹² Ebd.

¹³ So etwa bei Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin 1920, S. 235.

dene c-Moll-Kontext gilt dabei nur für das Motiv selbst: Zum Szenenbeginn führt das Lied des jungen Seemanns nach B-Dur und mündet schließlich in den Halbschluss von g-Moll bei Isoldes Einsatz (»Mir erkoren«). Nach dem Motiv wendet sich der Dialog zwischen Brangäne und Isolde nach a-Moll/C-Dur. Somit stellt das c-Moll des »Todesmotivs« einen klar umrissenen, von der Umgebung abgehobenen Geltungsbereich dar, der aber in sich selbst nochmals differenziert ist. Hört man den Einsatz des Motivs klar als trugschlüssige Wendung, so evoziert die chromatische Wendung, insbesondere durch ruhige Liegeklänge, eine temporäre neapolitanische Wirkung des A-Dur- (als Heses) -Akkordes bezogen auf As. Die Rückwendung zur Silbe »Tod« in f-Moll hingegen bildet eine auffällige Großterzverwandschaft, die die beiden Akkorde über die symmetrische Kleinterz-Sekundschritt-Struktur eines »hexatonic cycle« zusammenbindet.¹⁴ Somit ist die Abfolge der drei Klänge As-Dur, A-Dur, f-Moll sowohl verbunden als auch getrennt. Denn der klare Rahmen leitereigener Klänge in c-Moll, aus denen das A-Dur herausragt, bleibt bestehen.¹⁵

Strauss weist mehrfach auf solche chromatisch-mediantischen Akkordverbindungen bei Wagner als Vorbilder für seine eigene harmonische Sprache hin: »Die Keime meiner *Salome*harmonik liegen im *Parsifal*! Die falschen Cadenzen zwingend z.B. im dritten Akt: *Parsifal*: »des Grales (Gmoll) heiligen (Esmoll) Speer (Gesdur)«.¹⁶ Kaum zufällig greift er eine Wendung heraus, die einerseits von einer entfernten mediantischen Relation und einer chromatischen Paarbildung bestimmt wird, die bei ihm sowohl gesteigert als auch zu Tonartenkomplexen und Partialtonalitäten ausgebaut werden, die über ganze Szenen oder Akte hinweg gültig sind.

Vergleichbare Wendungen finden sich in all seinen Werken, meist an herausgehobenen Positionen. Ein Blick in die Anfänge der ersten Opern mag dies veranschaulichen. Das Vorspiel zu *Guntram* ist zunächst mehr von Klangkontinuität und sequenziellem Verbindungsdenken geprägt, insbesondere durch die Vorhaltsbildungen zu verminderten Septakkorden, die bei den halbtönigen Wendungen (T. 29 ff.) stets eine an *Tristan* gemahnende Atmosphäre schaffen. »Straussische« Charakteristika werden zunächst weniger

14 Zum in der Neo-Riemannian Theory (NRT) etablierten Begriff vgl. Richard Cohn: *Audacious Euphony*, Oxford u. a. 2012, S. 18.

15 Außerdem besteht eine Beziehung zwischen der Bassführung der hinführenden Sequenz: Großterz aufwärts – Sekunde abwärts und der Akkordfolge As, A, f, die krebsgängig erfolgt und zurückführt.

16 Strauss: *SpA*, S. 142. Die Stelle, auf die sich Strauss bezieht, findet sich in: Wagner, *Parsifal* III, 1, T. 330–333.

durch auffällige harmonische »Side-steps« (Del Mar) als vielmehr durch die Klangführung und Satzstruktur, die aufgebrochene Linienführung und die in Oktaven gesetzte Melodie mit harmonischer Auffüllung erreicht (ab Z. 2) – das, was Zeitgenossen den Straussischen ›Schwung‹ seines Orchestersatzes nannten. Doch ist die Passage bereits in weit entfernter tonaler Disposition zur Ausgangstonart G-Dur gesetzt: Die Kantilene setzt in As-Dur ein, die anschließend in die Tritonus-Distanz Des-Dur zur Haupttonart führt. Im Folgenden treten nun vermehrt harmonische Wendungen auf, die die Tonart weiten, insbesondere durch chromatische und mediantische Verbindungen; Strauss nennt sie im obigen Zitat selbstironisch »falsche Cadenzen«.¹⁷ Zunächst erklingt ein mehrfach wechselndes Großterzpendel G-Dur/H-Dur (Z. 5 f.),¹⁸ schließlich das ›Motiv des Bundes‹ (›drohend‹) mit seiner Führung C-Dur – as-Moll – D-Dur (Z. 12, 9). Es gemahnt in seiner Instrumentation noch klar an Wagner – Strauss spricht Jahre später vom »Wagnerschen Musi-zierpanzer« als einem Element seiner eigenen Musik, das er »nun definitiv abgestreift« habe.¹⁹

The image displays two musical staves from Richard Strauss's *Guntram*.
 Staff a) covers measures 5 and 6. It features a large triad in the upper strings (Violins I and II, Violas) that oscillates between G major and D major. The woodwinds (Flutes, Trumpets, Clarinets, Piccolo) and Harp provide harmonic support. Dynamics include *pp* and *p*.
 Staff b) covers measures 12 and 13. It introduces the 'Motiv des Bundes' (the 'fateful' motif), characterized by a chromatic and mediant sequence of chords. The motif is marked '(drohend)' (threatening) and '(lang)' (long). Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The instrumentation includes Trumpets, Poses, and Tuba.

Notenbeispiel 2: Strauss, *Guntram*, a) Großterzpendel, Z. 5 b) Motiv des Bundes, Z. 12,9

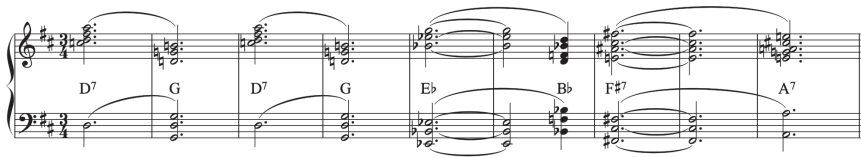
17 Schon früh wird dieser Aspekt seiner tonalen Sprache zum Gegenstand der Forschungsliteratur. Vgl. z. B.: Roland Tenschert: »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß. Ein Beitrag zur neueren Harmonik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 161–182.

18 Solche finden sich zwar auch bei Wagner, allerdings im typischeren Dur-Moll- oder Moll-Moll-Wechsel; bekanntester Fall ist das ›Tarnhelm‹-Motiv aus *Rheingold*.

19 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 304 (Brief vom September 1916).

Die genannten Merkmale wird Strauss nach *Guntram* in seiner einstweiligen Rückkehr zur Gattung der Tondichtungen aufgreifen; insbesondere in *Don Quixote* zeigen sich die gleichen Relationen, allerdings nun verdichtet und komplettiert. Der Tritonus-Pol wird gleich zu Beginn in wenigen Takten als Doppeltonart D-As hörbar, indem die melodisch in Sextparallelen geführte Kadenzbewegung (T. 7/8; dann 11/12) erst nach der einen, dann der anderen Seite gewendet wird. Ebenso finden sich mehrfach Großerzwechsel, die am Ende der dritten Variation zum übermäßigen, vollständigen ›hexatonic cycle‹ aus Fis-Dur, B-Dur und d-Moll/-Dur vervollständigt werden (T. 371 ff.).

Feuersnot und *Salome* beginnen ab dem ersten Takt mit solchen aufgefächerten und chromatisch buchstäblich ›ver-rückten‹ Akkordfolgen, die für den folgenden Verlauf bestimmend bleiben und leitmotivische Funktion erhalten: die Akkordfolge $\text{cis-Cis-D}_7^9 - G^7$ zu Narraboths Worten »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht« (vgl. dazu Kapitel 4, S. 444, dort auch das Notenbeispiel 18) und in *Feuersnot* die Wendung, die später als ›Subendfeuer-‹ bzw. ›Sonnwend-‹ Motiv konkretisiert wird (prominent bei Z. 6,8, Z. 39, später auch nur partiell oder verdichtet). Auch dieses Motiv durchschreitet einen vollständigen ›hexatonic cycle‹: Die Haupttonart D-Dur wird einerseits durch die potenzierte Subdominante B-Dur (selbst in plagaler Akkordfolge Es-Dur–B-Dur erklingend) und um das dominantische Gegenteil Fis-Dur symmetrisch eingefasst. Diese beiden Gegenpole sind demnach gleich weit vom tonalen Zentrum D-Dur entfernt.



Notenbeispiel 3: Das ›Sonnwend-‹ Motiv aus *Feuersnot*, T. 1–9 (harmonische Reduktion)

Dadurch entstehen auffällige direkte Terzschrte, insbesondere durch die zusätzlichen kadenziellen Stufen in den jeweiligen Partialtonarten. Strauss kombiniert so quintbezogene diatonische Harmonik mit hexatonischer, äquidistanter Disposition. *Feuersnot* beginnt mit einer einfachen V-I-Wendung (allerdings in markanter und ungewöhnlicher Stimmführung der Oberstimme), die sich im Nachhinein als Wendung in die Subdominante entpuppt. Dies geschieht analog zu Beginn von Beethovens erster Sinfonie, ist jedoch durch die Wiederholung bekräftigt. Der Moment des Umschlags ist der

Fis-Dur-Akkord, der von B-Dur aus als Ges-Dur, vom späteren Ziel D-Dur jedoch rückwirkend als Fis-Dur – als gespanntester Punkt – gehört wird. Der Akkord führt schließlich über die abermalige Terzrelation in die V-I-Kadenz nach D-Dur. Es handelt sich somit um eine extrem weit gespannte Klangsukzession, die durch den enharmonischen Umschlagsakkord auffällig schillert; dabei beschleunigen sich die Entfernungen und mediantischen (und damit zwangläufig chromatischen) Relationen in der Mitte, während an den Rändern diatonische bzw. einfache zwischendominantische Relationen vorherrschen.

Abbildung 1, Das ›Sonnwend‹-Motiv aus Feuersnot, T. 1 f.

Das Motiv steht in der Oper als Klangbild für die Flamme und Wärme des Subendfeuers sowie für die elektrisierte Stimmung der Mitsommernacht, die im weiteren Verlauf der Handlung sexualisiert wird. Adorno deutet das neue Ausdruckspotential der Musik von *Feuersnot* evolutionshistorisch als Inbegriff des neuen technischen Zeitalters und bemüht einen Begriff seines Lehrers Bernhard Sekles, die musikalische »Stichflamme«. »Das große Feuerwerk« sei Strauss' Vorliebe, die »harmonisch-melodischen Gestalten« seien ein »musikalisches Äquivalent jener Hitzegrade, über welche die industrielle Technik [...] erstmals verfügte. [...] Musik um 1900 möchte das elektrische Licht anknipsen.«²⁰ Ganz gleich, ob Adorno hier durch seine sprachliche Virtuosität und die reizvolle Metaphorik zur Überinterpretation verleitet gewesen sein mag: Strauss interessiert an solchen harmonischen Motiven einerseits die dramatische Gestaltungsmöglichkeit als ›Klangsymbol‹, andererseits die einheitsstiftende Funktion. Er hebt zwar, wie gezeigt, anhand von Wagners ›Todesmotiv‹ aus *Tristan und Isolde* die Bedeutung als herausgehobene Entität einer zusammenhängenden Klangverbindung durch die gemeinsame Ton-

20 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 586.

art hervor. Doch Wagners siebentaktige Passage wurde deshalb so wirkungsmächtig, weil sie in tonalen Relationen Konflikte des Dramas abbildet. Die Dichotomie der Akkorde ist dabei in einem grundsätzlichen Sinne deutbar als Kontrast zwischen Polen, die als Themen des Dramas das ganze Werk durchziehen: »Haupt« – »Herz«, Verstand – Gefühl, bewusst – unbewusst, Tag – Nacht, Mutter – Vater etc. In einem figurespezifischen Sinne lässt sich die Wendung auch als Isoldes Blick auf Tristan als Repräsentanten der modernen höfisch-ritterlichen Welt von Cornwall (»Haupt«) einerseits sowie als Innenblick in ihr Wesen (»Herz« mit pathosbehaftetem Tredezimen-Vorhalt) und ihre Herkunft als Tochter einer mächtigen Zauberin, einer mythischen Vorwelt andererseits deuten. So versteht etwa Felix Mottl das Motiv; dessen von Strauss über die Maßen geschätzte Wagner-Aufführungen wurden bereits im ersten Kapitel thematisiert. In seiner kommentierten Partiturausgabe weist Mottl in perspektivischer Scheidung die erste Wendung auf »Haupt« in A-Dur Tristan zu (»Gebärde des Weihens, nicht Fluchens, zu Tristan«); die zweite auf »Herz« (A-f-G7) gilt Isolde (»Gebärde zu sich selbst. Die Arme verschränkt über die Achsel«).²¹

Eine so verstandene, figurenleuchtende Funktion von Harmonik wird für Strauss zentral, wie insbesondere in den analytischen Kapiteln zu zeigen sein wird – auch *Salome* eröffnet mit Blicken und »Hörwinkeln« auf die beiden noch unsichtbaren Hauptfiguren.

Strauss selbst spricht vom »Wunsch nach schärfster Personencharakteristik«²² als Impetus für neue, extreme tonale Kontraste: In *Ein Heldenleben* seien die »Beziehungen zweier grundverschiedenen Tonarten zu einander«²³ entscheidend, sowohl in der tonalen Konfiguration als auch in der unmittelbaren harmonischen Ballung unterschiedlicher Akkorde, wie etwa das g-Moll-Thema der »Widersacher« gegen den Klanggrund Ges-Dur am Ende des dritten großen Formteils (»Des Helden Gefährtin«).

Strauss geht weit über die von ihm genannten Vorbilder in Wagners Opern hinaus, indem er, wie am Beispiel von *Feuersnot* ausgeführt, die tonalen Konfigurationen bisweilen zu Komplexen von mehreren Tonarten steigert und diese teilweise – auch nach *Salome* und *Elektra* – simultan übereinanderschichtet. Ein entscheidendes Kriterium ist des Weiteren Strauss' Bereitschaft, bisweilen die zusammenhangstiftende Eigenschaft von Tonalität zu reduzieren

21 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Partitur. Mit den Ergänzungen von Felix Mottl, Leipzig o.J. (C. F. Peters PN 9904), S. 36, 37.

22 Strauss: *BE*, S. 224.

23 Strauss: *SpA*, S. 142.

oder zu öffnen, um maximale Ausdifferenzierung und schärfste Kontrastierung zu erhalten und so das Bühnengeschehen zu perspektivieren sowie in Partialgestalten aufzufächern, zwischen denen er hin und her wechselt. Der Beginn von *Salome* berücksichtigt eben nicht mehr die Beibehaltung eines durchgehenden Tonartgefühls, wie Strauss es am Beispiel Wagners beschreibt; die Akkordfolge ist öffnend und nicht, wie noch in *Feuersnot*, gerahmt gestaltet. Sie verlässt den Cis-Dur-/Moll-Bereich sogleich, um für über 30 Takte weitere Tonarten anzustreben, ohne dorthin zurückzukehren – um dies aber an formalen Eckpunkten doch immer wieder zu tun und Cis/cis zu etablieren (vgl. dazu Kapitel 4, S. 441).

Tonalitätskritik als Ausgangspunkte

Bereits ein Blick ins frühe Strauss-Schrifttum von Seidl, Steinitzer, Rolland, Bekker und anderen macht deutlich, wie epochal neu und frappant in der Wirkung diese ungewöhnlichen Akkordverbindungen aufgefasst wurden – man denke nur an Debussys in der Einleitung erwähnte Aussage von den »entferntesten Tonarten«, die dieser »völlig ungerührt übereinander«²⁴ stelle.

Selbst negative Urteile – im 20. Jahrhundert bekanntermaßen keine Seltenheit – gestehen Strauss immerhin in diesen Bereichen eine Könnerschaft zu, wenn auch nur im Sinne handwerklicher Routine.²⁵ Dennoch blieb sein Umgang mit Tonalität und Harmonik sehr viel umstrittener als seine allgemein anerkannte stupende Instrumentationskunst (dem einzigen kompositionstechnischen Gebiet, dem Strauss eine Lehrschrift widmete: seine Überarbeitung der deutschen Ausgabe von Berlioz' *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*).

Äußert sich Debussy noch in einer Mischung aus Bewunderung und Kritik, so bilden sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts Parteien heraus, die unvoreingenommene analytische Blicke kaum mehr zulassen, sondern vielmehr unter dem Zugzwang ästhetischer Beweisführung stehen. Die Kritiker werfen Strauss dabei vor, in tonalen Fragen nur »scheinbar modern« bzw.

24 Claude Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 1974, S. 141.

25 Einige Abschnitte der folgenden drei Unterkapitel enthalten überarbeitete und erweiterte Textpassagen aus einem bereits veröffentlichten Aufsatz. Vgl. Michael Lehner: »Bis an die äußersten Grenzen der Harmonik? – Zur tonalen Dramaturgie in Richard Strauss' *Salome*, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing u. a., Würzburg 2020, S. 257–280, dort: S. 257–262, 278.

nach avancierten Neuerungen später zum Reaktionär verkommen zu sein. Dabei entstehe ein Missverhältnis zwischen dem äußeren Klanggewand in zwar erweiterter, aber immer noch klar akkordisch determinierter Verfasstheit und der Preisgabe von Tonalität als strukturgenerierendem und formstiftendem Grundelement. Diese wirkungsmächtigen Urteile, in vorderster Linie vertreten durch Paul Bekker und Theodor W. Adorno, führten insbesondere im deutschsprachigen Schrifttum zu einer auffälligen analytischen Vernachlässigung der Musik von Strauss, verglichen etwa mit der Fülle an kompositionstechnischen Untersuchungen zur Musik Mahlers oder Schönbergs.²⁶ Auch die jüngere Strauss-Forschung hat diesen Umstand nur teilweise relativiert²⁷ und vielmehr philologische, biographische oder rezeptions- und gattungsge-schichtliche Aspekte in den Vordergrund gerückt.

Die Grundzüge dieser Kritik seien hier grob umrissen, denn an den be-anstandeten Eigenschaften lässt sich Wesentliches ablesen. Einer der einfluss-reichsten Wortführer zu Strauss' Lebzeiten ist Paul Bekker. Dessen allmähliche Abkehr vom Bewunderer²⁸ zum immer schärferen Kritiker lässt sich an seinen gesammelten Schriften historisch nachvollziehen. Bekker entwickelt auch jenes Narrativ, das bis heute wirkungsmächtig bleibt: Strauss habe als einer der wichtigsten Neuerer in Harmonik und Tonalität einen entscheidenden kompositionstechnischen Paradigmenwechsel nicht mitvollzogen und sich dadurch selbst ästhetisch irrelevant gemacht. Dieser Paradigmenwechsel besteht für Bekker im Wandel von der traditionellen »harmonischen Empfin-dungsart« hin zu einer Vorherrschaft des »melodisch linearen Ausdrucks«.²⁹ Der Bekkersche Begriff »neue Musik« (das »n« ist nur im Titel groß geschrie-ben) zielt genau darauf ab: Die »Erweiterung des Harmonieempfindens« führe schließlich zum »Protest gegen die Vorherrschaft des Dur- und Mollge-schlechtes«.³⁰ Zentral ist für Bekker dabei nicht unbedingt die völlige Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität, sondern deren Relativierung (und Öffnung) im Geis-

26 Hinzu tritt – vielleicht wirkungsmächtiger – Strauss' Rolle in der Kulturpolitik des Natio-nalsozialismus, die nach 1945 zwar seiner Beliebtheit beim Konzert- und Opernpublikum keinen Abbruch tat, ihn jedoch im wissenschaftlichen Diskurs zu einem problematischen Fall werden ließ.

27 Zum gleichen Urteil kommt Birgit Lodes: »Rot« versus »tot«: Blindenklage von Karl Fried- rich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906), in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 77), hg. von Sebastian Bolz u. a., München 2017, S. 439–468, S. 439 f.

28 Paul Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Berlin 1909.

29 Paul Bekker: »Neue Musik«, in: *Neue Musik. Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Stuttgart/Berlin 1923, S. 201, S. 95.

30 Bekker: »Neue Musik«, S. 98.

te des Linearen im Gegensatz zum vertikalen Akkorddenken; daher ist für ihn Franz Schreker ebenso Vertreter (oder Vorbereiter) dieser zeitgemäßen Musikauffassung wie Arnold Schönberg. Schreker bezeichnet er sogar als die »stärkste« und »einzige wirkliche musikdramatische Begabung« seit Wagner, womit er jenen Platz einnimmt, den Strauss in Bekkers früheren Schriften innehatte. Er unterscheidet in seiner Schrift *Neue Musik* verschiedene Ansätze dieses Neuen nach Gattungen und sieht gerade in der Oper die Berechtigung, auch mit traditionellen Akkordrelationen zu operieren. Aber er verlangt von einer Musik, die Ausdruck ihrer Zeit sein will, den melodischen Linienführungen die Rolle einer »primäre[n] Elementarkraft« zu geben, die form- und klangbildend wirken solle. Harmonie dürfe nicht die »Voraussetzung und Bedingung melodischer Entwicklung« sein, sondern müsse der melodischen Entwicklung »bei- oder, besser gesagt, neben- und untergeordnet« sein.³¹ In dieser Ausrufung eines neuen linearen oder polyphonen Zeitalters deckt sich seine Haltung mit mehreren Autoren der Zeit, etwa Ernst Kurth, den er namentlich im Aufsatz erwähnt, ebenso Rudolf Louis und Ludwig Thuille³² sowie mehreren Vertretern des Schönberg-Kreises.

Während er in Claude Debussy, Max Reger, Gustav Mahler und Beethovens Spätwerk Vorboten einer solchen neuen Musik sieht, fällt Strauss' Name in einem Atemzug mit Hans Pfitzner und repräsentiert für ihn das Gegenteil. Insbesondere Strauss benütze nur das »Schema der polyphonen Musik und spannte es in den Rahmen des harmonischen Empfindens, innerhalb dessen es natürlich jegliche stilbildende Eigenkraft verlor und lediglich als willenlose Formel wirkte« – die Musik sei eigentlich »bar jeglichen Geistes der Polyphonie«.³³ Die Folge dieses Festhaltens am vertikal konzipierten Akkorddenken sei eine »billige Vergangenheitsmelodik«, die in der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal mit einer wenig produktiven »Regenerationsästhetik« zusammenfalle und in den Werken davor allenfalls ein »Spielen und Kokettieren mit Fortschrittsallüren« gewesen sei. Auch wenn Strauss dadurch zum »Gespenst einer leeren, abgelebten Vergangenheit geworden« sei, müsse man ihm zugestehen, dass er »auch da noch imponiert, wo man ihm die Gefolgschaft weigert«.³⁴ Grund dafür ist insbesondere sein Umgang mit Tona-

31 Ebd., S. 108, 99.

32 Rudolf Louis/Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart ⁷1920, S. 416.

33 Zu Strauss' eigenem Verständnis von Kontrapunkt und Polyphonie siehe Kapitel 1, S. 51, und Kapitel 3, S. 362.

34 Bekker: »Neue Musik«, S. 108; *Gesammelte Schriften II*, S. 43, S. 97, 127; *Gesammelte Schriften I*, S. 129.

lität, den Bekker in einer Kritik zu Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* näher ausführt (und diesen dabei der »Strauß-Linie« zuordnet):

Den Übergang zur freien Behandlung der Dissonanz, wie sie heut Schönberg anwendet, bildet eine Gruppe von Komponisten, die zwar am tonalen Grundempfinden festhalten, dieses aber durch häufige, scheinbar willkürliche Verwendung dissonanter Klänge auflockern. Man findet Beispiele hierfür am auffallendsten bei Richard Strauß. „Des Helden Widersacher“ etwa oder das Judenquintett in „Salome“ sind kühne Häufungen von Dissonanzen, aber durchaus tonal gedacht: sie sollen mißtönend, dissonierend wirken, die Kakophonie ist bewußter, anormaler Kontrast.³⁵

Theodor W. Adorno greift diese Beobachtung Bekkers auf, seine Positionen stellen im Grunde nur eine Verschärfung von dessen Gedanken dar, nicht selten folgt er ihnen bis in den Wortlaut (freilich ohne dies in irgendeiner Form herzuleiten oder anzugeben). Im zweiten Strauss-Essay, verfasst zu dessen 100. Geburtstag 1964, findet sich Näheres zum Thema Harmonik und Tonalität. Das Wesen der Straußsischen Musik wird darin beschrieben als Folge von »Turbulenz«: Im harmonisch-tonalen Kontext werden Klangerweiterungen und Dissonanzballungen gefolgt von »sinnlich-seliger, bald auch billiger Befriedigung« in Form althergebrachter Kadenzmodelle. Seine Musik

stützt sich auf die ungemein primitive, aus der schulmäßigen Harmonielehre extrapolierte Anschauung, in der Musik entspreche das Dissonante, Vielschichtige, wenn nicht gar jegliche Polyphonie der Spannung und der Negativität, während Einfachheit, Wohl laut, Konsonanz das Gute und Wünschbare bedeute. Musikalischer Geist wird nach Schafen und Böcken aufgeteilt und die Unruhe des nicht sich Bescheidens, das zum Werden Treibende unter die zuweilen unvermeidlichen Böcke eingereiht. Historisch war das Cliché nicht einmal ganz unmotiviert, soweit Ausdruck des Leidens im musikalischen Idiom nach Dissonanz begehrte und Glück nach der in sich ruhenden Harmonie. Aber wie alle angeblichen Urerfahrungen wird auch diese verdorben, sobald sie sich fixiert, wie wenn sie ewig wäre. Sie ist mittlerweile in ihr Gegenteil übergegangen. Der tonische Dreiklang und sein harmonisches Milieu, Spielmarken von Positivität, sind Abdruck des niedrigen Betriebs, Maske des Bösen geworden.³⁶

Nach Adornos Vorstellung entspricht die Beibehaltung der Dur-Moll-Tonalität und der traditionellen Scheidung von auflösungsbedürftiger Dissonanz und euphoner Konsonanz, der Strauss immer noch angehöre, nicht mehr dem »Stand des Materials«. (Auch wenn dieser Begriff im Strauss-Aufsatz nicht fällt, ist die materialistisch-dialektische Haltung unverkennbar.) Ein

35 Bekker: *GS II*, S. 79.

36 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 584.

Dreiklang könne als Tonsymbol allenfalls noch in sein Gegenteil verkehrt und zum Ausdruck des Negativen oder Abgeschmackten werden.³⁷ Bei Strauss spielten dissonante Klanggebilde dagegen eine ganz andere Rolle:

So etwa schleudern die reiferen Werke gern anscheinend beziehungslose Dreiklänge in heftigem Gegensatz umher; der Überraschungsschock im Kleinsten benutzt durchweg allenfalls weitherzig interpretierte Terzverwandtschaften, die ohne viel Schwierigkeiten ins Kadenzschema, als Substitute von dessen herkömmlichen Stufen, passen. Die Kadenzen sind häufig, wie am Schluß des quartigen Hauptthemas des Jochanaan, kunstreich überdehnt, aufgeweicht, münden mit Hilfe von Vorhalten anderswo, als man erwartet. Dabei jedoch geben sie dem harmonischen Gefälle nach, werden kaum gegen den Strich gebürstet, sondern folgen der Schwerkraft von Leitton und Dominante. Derart gleitend nehmen sie die Tonart und darüber hinaus die formbildende Funktion der Harmonie nicht wichtig.³⁸

Hier werden insbesondere zwei Aspekte verhandelt: Tonalität ›im Kleinen‹, innerhalb des Wirkungskreises einer Kadenz und in geschlossenen Phrasen (die nicht selten bei Strauss konventionell vier- oder achttaktig bzw. als deren Ableitungen gebildet sind); sowie Tonalität ›im Großen‹, im Zusammenhang ganzer Szenen oder Akte, deren Bedeutung und Wirkung er gänzlich bestreitet.

Im ersteren Falle bemängelt Adorno ein wahrgenommenes Missverhältnis zwischen der Wirkung – immerhin einem »Überraschungsschock« – und der letztlich simplen und wenig avancierten Mittel. Nebenbei bemerkt: Dass diese Mittel und Wege durchweg mediantisch erklärbar seien, ist tatsächlich ebenso wenig zutreffend wie die Behauptung allgegenwärtiger Substitute. Und darüber hinaus stellt sich schon die Frage, wie denn ein harmonischer oder tonaler Effekt so unerwartet sein kann, wenn er doch gleichzeitig ausschließlich aus banalen und erwartbaren Bestandteilen zusammengesetzt ist. In Beobachtungen wie diesen mischt sich nicht selten Triftiges mit Polemik und ungestützten Behauptungen, und es ist offensichtlich, dass jemand wie Adorno bei jemandem wie Strauss kein elaboriertes kompositorisches Konzept fand (oder finden wollte) und folglich die schroffen Wirkungen nicht aus komplexen Klangstrukturen resultieren konnten. Aus dieser Art Tonalität konnte sich in Adornos Lesart jedenfalls unmöglich eine geistig durchdrungene Form konstituieren – ein Urteil, das feste Wurzeln schlug und sich hartnäckig

37 Es ist anzunehmen, dass er den C-Dur-Dreiklang als Klangsymbol des verdorbenen Geldes in *Wozzek* von seinem Lehrer Alban Berg in Erinnerung hatte.

38 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585–586.

behauptete.³⁹ Strauss' Art der Verwendung unterschiedlicher Tonarten könne aus sich heraus keine Form erzeugen, da diese »nicht jene Verpflichtungen« achte, »welche die Mittel der Formorganisation aufbürden«. Die Folge sei ein »planloses Herumharmonisieren und -modulieren«, das ausschließlich »außermusikalisch, tonsymbolisch verklammert« werde.⁴⁰

Adorno setzt in obigem Zitat die Formulierung »die formbildende Funktion der Harmonie« in Anführungszeichen und macht sie damit zum Autoritätszitat – gemeint ist natürlich Arnold Schönbergs *Structural Functions of Harmony* (deutsch: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*). Er versteht dabei die formkonstituierende Rolle von Tonalität gerade nicht im von Schönberg intendierten Sinne: Allein die Unterschlagung des ursprünglichen Plurals »Functions« lässt eine andere Agenda erkennen, wie im nächsten Abschnitt deutlich werden soll. Adorno unterbreitet jedoch unbeabsichtigt in einer späteren, sehr viel neutraler geäußerten Beobachtung – die bisweilen sogar seine Faszination und Bewunderung für Strauss' Musik durchscheinen lässt – einen anknüpfungsfähigen Vorschlag jenseits aller Polemik und vorgefasster Werturteile: sein Befund einer »Straussische[n] Lockerheit«. Diese verbinde »unermüdlich das Unverbundene«, ein Wesenszug, der insbesondere für Harmonik und Tonalität gelte und, wie noch zu zeigen sein wird, wohldurchdachten Prinzipien folgt.⁴¹

»Zusammenfassung« versus »Gliederung«: Schönbergs Blick

Auch Schönberg, dessen Musik Bekker wie Adorno als positive Kontrastfolie zu Strauss präsentieren, hat gewisse Mühen, dessen Musik beschreibend zu fassen, was an Aussagen erkennbar wird, die sich teilweise widersprechen oder gegenseitig relativieren. Dennoch ist er, trotz einer persönlichen Antipathie und einigen verstreuten polemischen Bemerkungen gegen seinen einstigen Förderer, als Theoretiker sehr viel offener und differenzierter im Umgang mit dessen Musik.⁴²

39 Anklänge dessen finden sich noch in der späteren Literatur, wie etwa bei Michael Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000.

40 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585.

41 Ebd., S. 588, 589. Vgl. dazu auch Reinhard Gerlachs Erklärungsmodell der »Teiltonalitäten«, die sich auch auf Adornos Beobachtung von musikalischen »Teilgestalten« rückbeziehen lassen (Adorno: S. 589, bzw. Reinhard Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*, Bern 1966).

42 Bereits der erste Satz in Schönbergs später Aufzeichnung zu Strauss und Furtwängler drückt dessen ambivalentes Verhältnis aus: »I am not a friend of Richard Strauss, though I do not

Für Schönberg ist Strauss einer der Hauptvertreter von avancierter »erweiterter Tonalität«. Die Möglichkeit, Tonalität zu erweitern, ist dabei bereits in deren grundsätzlicher Definition von Schönberg enthalten: »Die Tonalität ist eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen.«⁴³ Dabei ist zunächst festzuhalten, dass bei Schönberg der formbildende Aspekt das bestimmende Definitionsmerkmal ausmacht. Damit kann hier eine Andeutung des vorletzten Abschnitts zu Adorno aufgegriffen werden: Hätte dieser nämlich Schönberg genau gelesen, müsste er Strauss' Harmonik, die er als nicht formkonstituierend erachtet, denn auch als nicht tonal definieren. Darüber hinaus fällt auf, dass es sich dabei für Schönberg um eine Möglichkeit unter mehreren handelt, Form herzustellen, wenn auch als »eines der dankbarsten Mittel«.⁴⁴ Je nach dessen Schwächung könnten weitere Bereiche (z. B. der motivisch-thematische Zusammenhang) dementersprechende Funktionen übernehmen. Zudem beinhaltet Schönbergs Konzept die Möglichkeit, nur einen »gewissen« Grad dieser Art Formung zu suchen – das Wort findet sich in oben zitierter Passage auffallend gehäuft. Eindeutige Tonalität – die in Schönbergs Verständnis monotonal und bezogen auf ein tonikales Gravitationszentrum gedacht ist – muss erst hergestellt werden: »Ohne Anwendung ganz bestimmter Kunstmittel gelangt eine Tonart nicht zum unzweideutigen Ausdruck.«⁴⁵ Denn »zu diesem Zweck ist es notwendig, im Laufe eines Tonstücks nur solche Klänge und Klangfolgen, und beide nur in solcher Anordnung, zu verwenden, daß die Beziehung auf den Grundton der Tonart des Stücks, auf die Tonika, unschwer aufgefaßt werden kann«.⁴⁶

Neben dieser inhärenten Wirkung tonaler Öffnungen bzw. der Zurücknahme tonaler Zusammenhangbildung, die auch auf einfachem, rein diatonischem Wege herzustellen ist und sogar unbeabsichtigt, bei fehlendem kompo-

admire all of his work, I believe that he will remain one of the characteristic and outstanding figures in musical history.« Ders.: »Richard Strauss – Wilhelm Furtwängler«, in: *Arnold Schönberg: »Stile herrschen, Gedanken siegen«*. Ausgewählte Schriften, hg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz u. a. 2007, S. 537–539. Siehe zum Verhältnis der beiden: Craig de Wilde: »Schoenberg and Strauss«, in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*, hg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner, Cambridge u. a. 2010, S. 68–78.

43 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1966 (ND, Jubiläumsausgabe 2001), S. 27.

44 Ebd., S. 3. Vgl. zu diesem Punkt Hans-Joachim Hinrichsen: »»Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung«*. Zur Funktion der Tonalität im Frühwerk Arnold Schönbergs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57. Jg., Heft 4 (2000), S. 340–361.

45 Arnold Schönberg: »Probleme der Harmonie«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976, S. 219–235, 224.

46 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 27.

sitorischen Wissen entstehen kann, sieht Schönberg kompositionsgeschichtlich ein Suchen nach Weitungen tonaler Grenzen, insbesondere bei Strauss. Zwar fällt dessen Name insgesamt seltener als jene Wagners oder Mahlers – er wird indes überwiegend meist anerkennend, nicht selten in Verbindung mit Mahler genannt. Und aus der Bedeutung von Strauss für Schönbergs eigene kompositorische Entwicklung macht dieser keinen Hehl: Er habe Mahlers Musik erst »viel später zu verstehen« begonnen, und Werke wie *Verklärte Nacht* und *Pelleas und Melisande* stehen bereits im Gattungsbewusstsein klar unter dem Einfluss von Strauss, als dessen Bewunderer in dieser frühen Zeit sich Schönberg rückblickend – und trotz aller späteren Kritik – dezidiert bezeichnet.⁴⁷

Dabei wird Mahler interessanterweise im Zusammenhang mit tonaler Stabilität, Strauss mit ersten Experimenten von Tonalitätsauflösung gebracht: Insbesondere »Stellen einer unbestimmbaren Tonalität« führt Schönberg auf dessen Einfluss zurück, wobei er von Mahler »durch sein stark ausgeprägtes Festhalten an der Tonalität und durch die breitere Disposition seiner Harmonik beeinflusst wurde, die länger liegen bleiben konnte, weil sie selten gezwungen war, ungewöhnliche Ausweichungen der Melodie erklärend, sich anzupassen«,⁴⁸

Einen wesentlichen Impuls bei sich selbst wie in der allgemeinen tonalen Entwicklung sieht Schönberg dabei in der zunehmenden Bedeutung einer »descriptive music« im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Darunter fasst er jegliche Musik, die von einem literarischen oder bildhaften Impuls geleitet ist – was mit wenigen Ausnahmen bekanntlich für das komplette Schaffen Strauss' gilt: »In descriptive music the background, the action, the mood and the other features of the drama, poem or story become incorporated as constituent and formative factors of the musical structure. Their union thereafter is inseparable.«⁴⁹

Schönberg sieht darin ein völlig legitimes Konzept der Formwirkung und beschreibt die Verbindung beider Elemente als Amalgam. Er wertet nicht im Sinne des verbreiteten Programmmusik-Diskurses zwischen »schlechter« (von außen herangetragen) und »guter« (innermusikalischer) Formkonstitu-

47 Schönberg: »Rückblick«, in: *Stil und Gedanke*, S. 307–409, 399. Auch Weberns Frühwerk steht in enger Verbindung zu Strauss. Insbesondere *Im Sommerwind* lässt sich in erster Linie als Versuch sehen, Strauss' Kompositionstechniken nachzubilden.

48 Ebd., S. 399.

49 Schönberg: *Structural functions of harmony*, London/Boston ²1969, S. 76.

tion.⁵⁰ Auch hier wird deutlich, dass Schönberg Tonalität nur als einen (wenn auch wichtigen) formbestimmenden Faktor unter mehreren Möglichkeiten versteht.

Den Vorwurf einer ›Formlosigkeit‹ der Straussischen Musik erhebt er folglich nicht – im Gegenteil: Insbesondere Mahler und Strauss hätten beide noch einen Formsinn, ein Formgefühl von Brahms geerbt, das sich sowohl im Operieren mit tonalen Strukturen als auch an weiteren formbildenden Elementen zeige.⁵¹ Diese außermusikalischen Einflüsse hätten erst wirklich das »concept of extended tonality« begründet, das sich in »remote transformations and successions of harmonies« äußere, jedoch seien diese immer als in der Tonart verbleibend verstanden worden.⁵² Allenfalls der funktionale Effekt eines konkurrierenden oder alternativen tonalen Zentrums könne aufkommen, jedoch nur temporär, gewissermaßen als harmonisch-tonales Durchgangssphänomen.⁵³ Hier zeigt sich klar Schönbergs monotonaes Konzept, dass von der Wirkung eines Bezugspunktes, der Tonika ausgeht. »Fast alle großen Meister« – Schönberg nennt 1911 Mahler, Strauss, Reger und Pfitzner – würden »noch größtenteils auf der Tonalität« beharren.⁵⁴

Mahler, Strauss, Debussy, and Reger cast new obstacles in the way of the comprehensibility of music. However, their new and more violent dissonance and modulations could still be catalogued and explained with the theoretical tools of the preceding period.⁵⁵

Auf diese Aussage könnte sich Adornos ähnlich lautendes Urteil der stets einfachen Erklärbarkeit tonaler Weitungen beziehen. Andere Bemerkungen Schönbergs widersprechen jedoch diesem Befund oder relativieren ihn zumindest: »[A]m meisten« habe neben Mahler »vielleicht Richard Strauss ein Verdienst« an der Entwicklung zur Gleichsetzung der Auffassbarkeit von Konsonanz und Dissonanz.⁵⁶ Dadurch sei die tonale Harmonik eben nicht mehr jederzeit und zweifelsfrei auf ein Zentrum beziehbar, sie zahle allerdings den Preis eines geringeren tonalen Zusammenhangs. Die Musik dieser Vor-

50 Siehe dazu Katrin Eggers: »Narration, que me veux-tu? Über Untiefen und Chancen einer Theorie des musikalischen Erzählens«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 26. Jg., Heft 1 (2012), S. 69–79.

51 Schönberg: »Tonalität und Gliederung«, in: *Stil und Gedanke*, S. 207.

52 Schönberg: *Structural functions*, S. 76.

53 Ebd., S. 77.

54 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 80.

55 Schönberg: *Structural functions*, S. 193.

56 Schönberg: *Stil und Gedanke*, S. 276.

gängergeneration sei in ihren Tonbeziehungen nämlich gelegentlich dergestalt komplex, dass

Zweifel aufkommen [...], ob der Fülle von Momenten, die ebensogut anderswohin weisen, die prinzipienstarre Aufrechterhaltung eines gleichen Grundtons zu Anfang und zu Ende eines Stücks noch organisch ist, ob die Anwendung dieses traditionellen Kunstgriffs hier nicht bloß geschieht, weil er Tradition ist;⁵⁷

Die Verschiebung eines wirksamen tonalen Gravitationsmittelpunkts hin zu mehreren tonalen Zentren spielt in der Musik von Strauss wie auch in der Musiktheorie Schönbergs durchaus eine Rolle – auch wenn sie nur rudimentär angesprochen wird. Sein Konzept einer »schwebenden Tonalität« ist nämlich genau ein solches: Diese ist für ihn deshalb schwebend, weil sie als an mehreren Bezugspunkten verankert verstanden wird und »irgendwo befestigt« sein müsse.⁵⁸ Hierfür benennt er beispielhafte Kompositionen (von Beethoven, Schumann und sich selbst) sowie Relationen von Doppeltonarten als solche Bezugspunkte. Zwar handelt es sich für Schönberg letztendlich nur um eine Zwischenstufe in seinem teleologischen Fortschrittsmodell, er skizziert jedoch für diese Phase die Idee einer Gewichtung mehrerer Haupttonarten, die unter Einbezug ihrer Paralleltonarten gewissermaßen ein Kräfteparallelogramm bilden.⁵⁹ Im Fall von Strauss kann sich dieser Ansatz als un-
gemein aufschlussreich erweisen – vorausgesetzt, die Tonarten werden nicht nur benannt, sondern das Verhältnis und die Gewichtung des Tonartengefüges werden in den Blick genommen, was in den Einzelanalysen von Kapitel 4 jeweils im Detail geschehen soll.

Schönbergs Denkmodell von zusammenhangbildenden, zentripetalen und andererseits gliedernden, zentrifugalen formalen Funktionen von Tonalität unterscheidet Klangfolgen als »Sukzession« und »Progression«: Während Letztere Klangfortschreitungen sind, die als Entwicklung auf ein Ziel hin streben, dieses dann erreichen (oder auch absichtlich und überraschend umgehen), fehlt der Klangsukzession als reiner Aufeinanderfolge von Klängen diese

57 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 28.

58 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 460.

59 Diese Vorstellung, wenngleich nicht detailliert ausgeführt, nimmt spätere Konzepte der amerikanischen Musiktheorie (»double-tonic complex«; »directional tonality«; »tonal pairing«) in der Folge Robert Baileys sowie von Reinhard Gerlachs »Konfiguration von Tonalitäten« bereits vorweg. Vgl. William Kinderman & Harald Krebs (Hg.): *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln/London 1996, S. 1–13; ebenso: Julian Horton, »Tonal Strategies in the nineteenth-century symphony«, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge 2013, S. 232–267, 244 ff.; Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*.

Gerichtetheit auf ein Ziel. Sie sei funktionslos, da sie weder eine unmissverständliche Tonart ausdrücke noch nach einer endgültigen Fortfolge verlange – und typisch für beschreibende Musik (»descriptive music«) in erweiterter Tonalität.⁶⁰ Dass Schönberg hier eine saubere Trennung postuliert, mag auf seinen grundsätzlichen monotonalen Ansatz zurückzuführen sein; sein Unterscheidungsmerkmal zwischen einer »roving harmony« (wenn mindestens drei Akkorde keine klar bestimmbare Tonalität erzeugen) und einer Modulation wirkt denn auch in der Trennschärfe etwas willkürlich.⁶¹ Dennoch ist diese Unterscheidung bedeutsam. Bereits in seiner *Harmonielehre* beschäftigen ihn im Kapitel »Modulation« Klangfolgen, die in ihrer Beschleunigung der tonalen Transformationen über einen traditionellen Modulationsbegriff, der von der Transition einer Ausgangs- zu einer Zieltonart ausgeht, nicht mehr befriedigend zu fassen sind:

Für so häufigen Tonartwechsel auf so kleinem Raum [...] wird man Literaturbeispiele nur aus der nachwagnerischen Zeit nachweisen können. Dort ist es allerdings nicht Ziel, eine neue Tonart zu erreichen, sondern, eine alte zu verlassen, ohne in ihr überhaupt zu verharren. Die Harmonie ist hier gleichsam melodisch geführt; ihr Reichtum, ihre Beweglichkeit, ihr rasches Wenden und Drehen entspricht gleichen Eigenschaften der Hauptmelodie, von der sie abhängt, wie eine kontrapunktierende Nebenstimme.⁶²

Für Schönberg muss damit Direktionalität – der Weg von einer Ausgangs- zu einer Zieltonart – nicht intendiert sein, die Absicht kann vielmehr in einer tonalen Öffnung und einem Mäandern durch den harmonischen Raum bestehen. Seine Idee einer Übertragung kontrapunktischen Vorgehens auf harmonische Verläufe, gewissermaßen als akkordische Vergrößerung, bildet bereits 1911 eine zumindest angedeutete Alternative zu einer analytischen Ratlosigkeit, die angesichts solcher Phänomene zum Ergebnis einer willkürlichen Absichtslosigkeit kommen musste: Adornos »planloses Herumharmonisieren und -modulieren«.⁶³

Später verfolgt Schönberg eine weitere grundlegende Vorstellung, die hier analytisch produktiv sein kann. Sie betrifft Klangfolgen (ganz gleich, ob Kadenzten oder Modulationen) sowie formale Bezüge gleichermaßen: Die zentripetalen Tendenzen üben ihre Kraft aus, indem sie die zentrifugalen

60 Schönberg: *Structural functions*, S. 1.

61 Ebd., S. 3.

62 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 344.

63 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585.

Tendenzen stoppen oder zurückdrängen; eine Tonart wird erst »through the conquest of its contradictory elements«⁶⁴ etabliert.

Genau dieses Verhältnis lotet Strauss immer wieder neu aus und sucht sowohl Bereiche auf, die völlig eindeutig ohne die geringste Gegenkraft tonal bezogen sind, als auch solche, die disparat auseinanderdrängen. Insbesondere die Mischung der beiden Bereiche – durch funktionale Mehrdeutigkeiten, leiterfremde Parenthesen und mehrere Tonalitätsauffassungen in immer neuen Mischungen – tasten das Verhältnis neu ab, nicht selten in Bereichen, wo entweder keine der beiden Bestrebungen die klare Oberhand erhält oder die zentrifugal auseinanderstrebenden Passagen durch überdeutliche Rückbindung erst anschließend eingeholt werden und für einen begrenzten Bereich die Zusammenhangbildung außer Kraft setzen.

Tonale Charakteristika und Beschreibungsmodelle

Strauss' eigenwilliger Umgang mit Tonalität und Harmonik beschäftigte Komponisten und Musikgelehrte zu seinen Lebzeiten mehr als es die relativ sparsame Aufarbeitung im späteren wissenschaftlichen Diskurs vermuten lässt. Gerade die negativen Urteile⁶⁵ eignen sich dabei interessanterweise als gute Ausgangspunkte, um die tonale Seite seines Komponierens präziser zu fassen: Jenseits ihrer polemischen Anteile, Wertungen und ideologischen Implikationen benennen sie teilweise wesenhafte Aspekte seiner Musik in pointierter Form. So ist Strauss in der Tat, wie Bekker und Adorno feststellen, ein durch und durch harmonisch denkender Komponist – vertikale Klangbildungen auf Basis terzgeschichteter Akkorde regeln fast durchgängig den musikalischen Verlauf.⁶⁶ Auch die Tatsache, dass sein Umgang mit Tonalität mittels gängiger Theoriekonzepte (damals wie heute) schwer zu fassen ist, bringen beide bereits zur Sprache: weil seine Musik immer wieder mit den etablierten Mitteln der Zusammenhangbildung diatonischer Ordnungen bricht, weil

64 Schönberg: *Structural functions*, S. 2.

65 Z.B. in: Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, Frankfurt/M. 1964 (Neuaufgabe der zweiten Fassung von 1923), S. 90 ff.; Franzpeter Messmer (Hg.): *Kritiken zu den Uraufführungskritiken der Werke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1989; Igor Strawinsky: *Gespräche mit Robert Craft*, hg. von Martin Hürlimann, Mainz/Zürich 1961, S. 102 ff.

66 Bekker: *Neue Musik*, S. 127; Adorno: *Strauss*, S. 584; siehe dazu auch Kofi Agawu, der den Befund analytisch zu bestätigen sucht: »Extended Tonality in Mahler and Strauss«, in: Bryan Gilliam (Hg.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham 1992, S. 55–75, 72. Zu Strauss' eigenem Selbstverständnis als »Kontrapunktiker« und zum (scheinbar) widersprechenden Befund einer »Orchesterpolyphonie« siehe S. 250 ff.

sie »konsequenzlogische« Gesetzmäßigkeit nicht achtet oder »Ungebundenheit« zu gewinnen sucht.⁶⁷ Strauss' Musik ist in der Tat nicht mit einem einzigen theoretischen Erklärungsmodell vollständig und zufriedenstellend zu beschreiben – schon gar nicht mit einem mit den Anspruch, »System« zu sein, ganz gleich, ob normativ oder deskriptiv. Zu viele Elemente – egal, ob Einzelklänge, Fortschreitungen oder tonale Dispositionen – versperren sich festgelegten Lesarten. Sowohl eine Ursatztonalität nach Schenker oder eine monotonale Funktionalität und Kadenzlogik als auch neuere Konzepte wie die Neo-Riemannian Theory (NRT) oder die Theorie der Tonfelder nach Albert Simon greifen nur bedingt und partiell. Beispielsweise scheint die Musik von Strauss eigentlich genau in den Geltungsbereich dessen zu passen, was Vertreter der NRT zu fassen suchen, nämlich hoch-chromatische Musik bzw. »triadic post-tonality« beschreibbar zu machen, die zwar noch überwiegend dreiklangbasiert ist, »but not altogether unified«.⁶⁸

Prinzipien einer »common-tone tonality« nach David Kopp⁶⁹ kommen durchaus zum Tragen, Akkordzusammenhänge lassen sich nach »triadic transformations« innerhalb von Tonnetzen oder als »hexatonic cycles« nach Cohn darstellen: Stets finden sich aber Phänomene, nicht selten bereits in der nächsten Klangbildung, die einen solchen Ansatz entweder verzichtbar oder wenig aussagekräftig machen, indem sie in den Tonnetzen gewissermaßen beziehungslos springen oder naheliegender erklärbar sind: Beispielsweise findet sich im angesprochenen Großerzirkel in *Don Quixote* (Var. III), kurz vor dem Tonartenkomplex Fis-Dur–B-Dur–D-Dur/moll ein in die Haupttonart Fis integrierter G-Dur-Quartsextakkord (Z. 40), der sich nicht in die symmetrische Struktur einer hexatonischen Skala fügt. Für die Suche nach geschlossenen Tonfeldern nach Bernhard Haas bzw. Albert Simon⁷⁰ (deren Konzept ohnehin große Schnittmengen zur NRT hat) gilt dies ebenso: Hier finden sich Klangkomplexe und Akkordfolgen, die sich in ihren Groß- und Kleinterzhverhältnissen als Tonfelder beschreiben lassen, etwa in *Elektra*, insbesondere

67 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 573. Diese Beobachtung Adornos steht im Widerspruch mit seinem gegensätzlichen Befund der strikten Befolgung einer »schulmäßigen Harmonielehre« und der Behandlung der Dissonanzen und kadenzialen Zielpunkten als althergebrachte »billige[] Befriedigung«.

68 Richard Cohn: »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective«, in: *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2 (1998), S. 167–180, 167–168.

69 David Kopp: *Common-tone tonality. Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 17), Cambridge 2002, S. 1–17.

70 Bernhard Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004.

in der Traumerzählung Klytämnestras, die aber selten eine durchgehende Konsistenz aufweisen. (Als Ausnahme ließe sich z. B. das Klavierlied *Blauer Sommer*, Op. 31 Nr. 1, nennen, siehe Notenbeispiel 4).

Teilweise finden sich Akkordverbindungen, die äußerst strikt einem kompositorischen Automatismus gleich verlaufen, etwa die chromatische Akkordführung im Finale von *Ariadne auf Naxos*, die nach Zerbinettas letzter Bemerkung bemerkenswert konsekutiv in die finale Des-Dur-Apotheose führt (Z. 327):⁷¹ Im stetem Wechsel eines Dur-Quartsextakkordes mit darauffolgendem dominantischem Septnonen-Akkord entsteht so eine reale ›Tritonus-Fall-Sequenz‹, die damit an das historische Vorbild des prominentesten Sequenztypus überhaupt, der Quintfallsequenz, gemahnt, dabei jedoch harmonisch weiteste Räume durchmisst. Sie führen aber meist wenige Takte später – wie auch in diesem Beispiel (Z. 329) – zu anderen Verbindungsprinzipien; häufig ist die quintbezogene Kadenzharmonik mit den genannten Prinzipien verschränkt.

Daher überrascht es auch nicht, dass analytische Studien meist einen Bogen um Strauss machen; die 30 Jahre alte Beobachtung Derrick Puffetts scheint immer noch Geltung zu besitzen: Wenn die Musik von Strauss zur Sprache kommt, geschieht dies kaum in größeren Zusammenhängen.⁷² Nicht selten wird sie in ein Erklärungsmodell gezwängt, das dann wenig überzeugende Ergebnisse zu Tage fördert. Oder die zu einer gewissen Inkonsistenz gezwungenen analytischen Beobachtungen schlussfolgern daraus ein ästhetisches Defizit.⁷³ Es mag dabei zunächst überraschen, dass dieses ›Problem‹ selbst Arbeiten betrifft, die Strauss durchaus sehr wohlgesonnen sind. So verstellt sich etwa Kurt Overhoffs *Elektra*-Studie – bei allem Detailreichtum – wesentlichen Einsichten, da auch hier die zu konstatierenden Ergebnisse im Vorhinein feststehen: funktionsharmonisch erklärable Fortschreitungen einerseits und sonatenhafte tonale Organisation des Ganzen andererseits.⁷⁴

71 Vgl. dazu: Adrian Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 32 f., 242 f.

72 Derrick Puffett: Introduction, in: ders. (Hg.), *Richard Strauss: Elektra* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1989, S. 1.

73 Diese Sichtweise zieht sich auch durch die Strauss-Monographie Michael Walters: *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000. Ebenso in Tethys Carpenters *Salome*-Betrachtung: Strauss sei »unable to create either a self-contained tonal structure – with resolution – or any real sense of dramatic progression«. Vgl. dies.: »Tonal and dramatic structure«, in: Derrick Puffett (Hg.): *Richard Strauss. Salome* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1989, S. 88–108, 107.

74 Overhoff versucht, die tonale Dramaturgie in *Elektra* als 90-minütiges Sonatenmodell zu erklären: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss*, S. 69 ff.

Strauss scheint analytisch ›undankbar‹ zu sein, nichts will so recht greifen. Musik, auf die das zutrifft, *kann* ästhetisch problematisch sein, und Theorien, die nicht funktionieren, *können* falsch oder von geringer Aussagekraft sein – sicher. Solche Musik kann aber auch auf eine Weise mit Elementen und Maßstäben operieren, für welche die konventionelle Theorie schlichtweg kein Rezept hat (und das nebulöse, in solchen Fällen gelegentlich verwendete Schlagwort ›Postmoderne‹ bietet an sich noch keine hilfreiche Sortierung der Erkenntnisse).

Der Musikbegriff von Strauss ist integrativ: Er bricht nicht mit Altem, indem er z. B. traditionelle Kadenzordnungen aufgibt, wie dies etwa Debussy zeitgleich einfordert.⁷⁵ Die Lesart eines tonalen ›Systemwechsels‹ weg von einem ›nicht mehr‹ und hin zu einem ›Neuen‹ greift nicht: Strauss' Musik beruht *sowohl* auf kadenziellen Prozessen und traditionellen Verwandtschaftsverhältnissen von Skalen und Leiterstufen, auf Klangfortschreitungen über Halbtonbewegungen und gemeinsamen Tönen *als auch* auf akkordischen und tonalen Sprüngen, Mixturen und Rückungen im chromatischen Raum. Sie integriert in ihrer pluralistischen Auffächerung sowohl historistische Klangsprache(n) mit klassizistischer Kadenzgestalt und Oktavregelharmonik als auch impressionistische Schichtklänge, bi-harmonische Klangkomplexe, polytonikale Auffächerungen und einfache harmonische Muster in volkstümlicher Tanzstilistik. Sie ist eine Musik der Brüche und Bezugswechsel, stringente Modellbewegungen und Regelmäßigkeit spielen eine untergeordnete Rolle. Das betrifft insbesondere sequenzielle Muster, die bereits der 14-jährige Strauss als stilbildenden Wesenszug Wagners erkennt und ablehnt.⁷⁶ Überhaupt ist auch der spätere Strauss als exzellenter Wagner-Kenner und -Bewunderer kompositorisch bestrebt, einen ›Umweg‹ um Wagner herum zu finden,⁷⁷ sowohl in der dramatischen Konzeption als auch in der Orchesterbehandlung und tonalen Konzeption.

Diese integrative Musiksprache sollte nicht vorschnell als beliebig diverses Sammelsurium verstanden werden, denn man kann durchaus Grundcharakteristika der Straussischen tonalen Sprache dingfest machen, was im Folgenden in einer ersten Auflistung geschehen soll, die dann im weiteren Verlauf der Betrachtung Orientierung liefern kann. Dazu zählen folgende Merkmale:

75 Vgl. Debussy: *Lettres. 1884–1915*, hg. von François Lesure, Paris 1980, S. 70.

76 »Überhaupt hat Wagner die Sequenzen sehr gern.« Richard Strauss an Ludwig Thuille, in: Strauss/Thuille: *BW*, S. 47.

77 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M. 21982, S. 418.

- Kadenzprozesse finden zwar (oft in großer zeitlicher Ausdehnung) immer noch statt, bilden jedoch häufig nur formale Eckpunkte zwischen Bereichen mit tonal nicht eindeutig ortbaren oder schnell und beständig wechselnden tonalen Zentren.
- Tonale Zentren stehen meist in nicht-diatonischer Beziehung: Insbesondere Halbtongruppierungen,⁷⁸ Terz- und Tritonusrelationen bilden Gruppen von Partialtonalitäten.
- Strauss' Kadenzen und Progressionen enthalten meist Akkordbildungen aus entfernten tonalen Bereichen zur gerade vorherrschenden Haupttonart, die zusätzlich zu oder anstatt konventioneller Kadenzakkorde gewissermaßen als Fremdkörper dastehen. Del Mar bezeichnet sie als »side steps«, Strauss spricht (wie bereits ausgeführt) selbstironisch von »falschen Kadenzen«.⁷⁹ Dabei geraten der Akkordtyp, dessen eigene kontextunabhängige Funktionalität,⁸⁰ die Skalenposition innerhalb der gerade vorherrschenden Tonart oder deren Position innerhalb der Kadenz miteinander in Konflikt.
- Besondere Signalfunktion erhält dabei der Quartsextakkord, der unvermittelt eintreten und weit entfernte Relationen überbrücken kann, häufig über chromatische Stimmführung eingebunden, aber auch sprunghaft einsetzend. In vielen Kompositionen bildet er den harmonischen Einstieg als Sprung ins Ereignis (*Don Juan*, *Salome*, *Der Rosenkavalier*); auch für die melodische Motivbildung spielt er eine wichtige Rolle. Strauss nutzt die eigentümliche Duplizität des Akkordes, der als simple ›zweite Umkehrung‹ eines Dreiklangs einerseits Bestandteil jeder basalen Harmonielehre ist, andererseits als kadenzierender, traditionell auflösungsbedürftiger Akkord harmonische Spannung verkörpert.⁸¹

78 Schlötterer spricht von »zweiwertiger Diatonik«: »Komödie als musikalische Struktur«, in: ders. (Hg.): *Musik und Theater im »Rosenkavalier«*, Wien 1984, S. 23. In der amerikanischen Music Theory ist der Begriff des »tonal pairing« etabliert (nicht nur auf Halbtonrelationen bezogen). Vgl. z. B. Kinderman/Krebs: *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln/London 1996, S. 18 ff.; ebenso Peter H. Smith: »Tonal Pairing and Monotonicity in Instrumental Forms of Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms«, in: *Music Theory Spectrum* 35, Issue 1 (2013), S. 77–102.

79 Strauss: *SpA*, S. 142.

80 Vgl. Ludwig Holtmeier: »Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie«, in: *Musiktheorie*, Jahrgang 17, Heft 4 (2002), S. 361–365, 361.

81 Der simple Umstand, dass unterschiedliche Ansätze einer Stufentheorie ihn entweder als I oder als V erklären, lässt dies bereits deutlich werden. Sowohl Adorno als auch Stravinsky kritisieren den rezepthaften Gebrauch des Akkordes bei Strauss. Vgl. Igor Stravinsky/Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*, New York 1959, S. 82; Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585.

- Die Musik ist in ihrer harmonischen Ereignisdichte und ihrer tonalen Beweglichkeit extrem beschleunigt, weitet dabei den traditionellen Modulationsbegriff als Bewegung aus einer Ausgangstonart in eine Zieltonart aus und wirkt damit gewissermaßen aushöhlend.
- Neben den genannten alternativen Konzepten tonaler Relationen finden sich bei Strauss stets auch etablierte kadenzharmonische Progressionen und damit verbunden nicht selten ein absichtliches Operieren mit Klischees. Beide Prinzipien sind häufig im Sinne eines Ausgleichs und der Balance gestaltet: erweiterte, bisweilen freitonal anmutende Klangverbindungen sowie äußerste Simplizität und »sentimentalisch«⁸² gedehnte Kadenzzen. (Vgl. in der Einleitung zu *Guntram* die weiträumige C-Dur-Kadenz, Z. 12,9, die in mehreren Wellen gesteigert wird. Dieses Verfahren findet sich bei Strauss von den frühen Tondichtungen bis zu den letzten Theaterwerken und Orchesterliedern.) Einfache Dreiklangmelodik steht dabei meist auf Grundstufen und Oktavregel gemäßen Basstönen, in die die chromatisch »verrutschten« Akkorde eingefügt werden. Gerade dieses Gegeneinander so unterschiedlicher tonaler Konzepte ist ein häufiger Grund für negative Kritiken, die einer solchen Ambiguität anstelle von künstlerischer Absicht Zusammenhanglosigkeit unterstellen.⁸³

Man könnte es sich nun leichtmachen und mit Carolyn Abbate und Roger Parker die Suche nach Einheitlichkeit in den Kompositionen als Manie der Analytiker abtun, die stets nach »einer autonomen Struktur oder Kohärenz oder organischen Einheit in einem Werk« suchen würden, um je nach Ergebnis dessen künstlerischen Wert zu bemessen.⁸⁴ Denn natürlich führt die Suche nach einer alles ordnenden Einheit gerade bei der Kunstform Oper an Vielem und Wesentlichem vorbei. Fragen von Kohärenz, Zusammenhang und Verweisbildungen zu missachten tut das aber ebenso: Sie sind für das Musiktheater von Strauss ein selbstverständlicher Rahmen der Gesamtkonzeption,

82 Das Wort findet sich häufig in Strauss' Wortschatz und ist dort nicht negativ konnotiert.

83 Vgl. Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585, 586. Camille Saint-Saëns spricht von »entzückenden Süßigkeiten, die auf grausame Selbstzerfleischungen folgen«, zit. nach Bekker: *Musikdrama*, S. 47. Dieser Umstand ist auch Gegenstand der Satire: »Erst etwas, das selbst die gescheiterten Leut' nicht kapieren, und gleich darauf etwas, das auch die dümmsten Rindviecher nachsingen können«, vgl. Messmer, *Kritiken zu den Uraufführungen*, S. 80.

84 Carolyn Abbate/Roger Parker (Hg.): *Analyzing Opera: Wagner and Verdi*, Berkeley 1989, S. 3. William Kinderman greift diesen Vorwurf auf und geht dabei auf Alfred Lorenz' Arbeiten zu Wagner ein: William Kinderman/Harald Krebs (Hg.): *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln/London 1996, S. 1–13.

der sich im Anspruch sowohl Hofmannsthals als auch von Strauss äußert, »ein Ganzes von Text und Musik«⁸⁵ zu schaffen. Trotz der beschriebenen Vielgestalt bricht Strauss nämlich nicht mit dem romantischen Werkbegriff, eine Idee von Geschlossenheit über die Brüche hinweg bleibt stets ästhetisches Ziel (Collage-artige Verfahren wie etwa jene des Zeitgenossen Charles Ives wären Strauss fremd).

Um sich diesem Problem von Zusammenhang einerseits und auseinanderklaffender Vielgestalt andererseits produktiv nähern zu können, sei noch einmal Debussys Ausspruch aus der Einleitung aufgerufen: Ja, Strauss stellt »kaltblütig« Tonarten gegeneinander, aber er mache sich durchaus Gedanken, ob und auf welche Weise diese »die Ohren beleidigen könnten«. Denn bei aller Schwierigkeit der adäquaten Beschreibung: Strauss bleibt sein Leben lang einer Ausdrucksästhetik verhaftet, und im Rahmen dieser Sichtweise werden Tonarten und dreiklangbasierte Akkorde zu Ausdrucksträgern, insbesondere in der dramatischen Anlage seiner Opern. Entscheidend dafür bleibt die Distanz von Tonarten und Akkorden zueinander, innerhalb eines aufgestellten tonalen Rahmens oder Beziehungsgefüges. Es ist falsch, Tonalität bei Strauss jegliche formkonstituierende Wirkung abzusprechen; genau so wenig ist es zielführend, die angesprochene Aufgebrochenheit und Multiplizität seiner tonalen Sprache eindeutig und monokausal zu erklären oder gar als geheimes System zu überhöhen, in der Absicht, die Musik gegen teils harsche Kritik zu verteidigen. Überfülle und Zusammenhang sowie deren Rückbindung werden von Strauss immer wieder neu ausgelotet und verhandelt: Er braucht die großen Brüche und Kontraste, um eine radikale psychologisch-dramatische Auffächerung der Charaktere zu erreichen und die perspektivischen Raumwirkungen und Fokalisierungen der Bühnenfiguren zu konzipieren. Diese führen zu einer Aufspaltung in mehrere Teilkomplexe, wovon die tonale Gestalt nur ein Aspekt ist – wenn auch ein hervorstechender und nachweislich in Strauss' Kompositionsprozess am Anfang stehender.⁸⁶ Die Wirkung der vielfach aufgefächerten und teilweise (scheinbar) beziehungslos oder frei-assoziativ wirkenden tonalen Konfigurationen dienen dabei einer Beweglichkeit und Anschmiegsamkeit an das dramatische Geschehen. Aus dieser ständigen Vermittlung einer Überfülle einzelner Teilgestalten und Zusammenhangbil-

85 Vgl. Françoise Salvan-Renucci: »Ein Ganzes von Text und Musik«. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, Tutzing 2001.

86 Vgl. Edelmann: »Tonart als Impuls Strauss'schen Komponierens«, in: *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*, S. 61–97.

dungen entsteht der Personalstil des »Allegro-Komponisten«,⁸⁷ der von hoher musikalischer Ereignisdichte und schnellen Fakturwechseln lebt. Daraus resultieren auch die vielen Beschreibungen der Zeitgenossen, die seine Musik in diesem Sinne charakterisierten. Dieser Straussische »Schwung« war ein Allgemeinplatz in der zeitgenössischen Kritik: Der Regisseur Rudolf Hartmann hob ein quasi-improvisatorisches Element hervor,⁸⁸ Adorno spricht von »Lockerheit« und »Lust am Auseinanderfallen«.⁸⁹ Im Sinne dieser Untersuchung kann man festhalten, dass es sich dabei um eine durchaus bewusste Lust handelt – mehr noch um eine wohlkonstruierte, die sowohl der Figurendisposition und den dramatischen Konflikten als auch der formalen Disposition als haltendem Gesamtrahmen Rechnung trägt; dieser Umstand wird in den analytischen Detailbetrachtungen nachverfolgt werden. Nur an dramatischen Extremstellen wird diesem Auseinanderfallen komplett nachgegeben, um den entstandenen Ausdruck dann allerdings umso eindrücklicher nachträglich wieder mit Stabilität zu konfrontieren, beispielsweise in der Erkennungsszene der *Elektra* und dem anschließenden »Auszittern« (Adorno) im Erreichen einer stabilen As-Dur-Kadenz.

Um die Jahrhundertwende beginnt Strauss mit tonalen Möglichkeiten in zwei Extremen zu spielen: den »äußersten Grenzen« und dem Auffächern unterschiedlicher Tonalitäten einerseits, und andererseits mit dem Operieren mit (scheinbarer) Einfachheit, z. B. in den Kinderreimen, Volksliedern und Walzern in *Feuersnot*. Insofern trifft Bekkers Beobachtung eines »Kokettierens mit Fortschrittsallüren« (liest man diese ohne die implizierte Wertung) durchaus einen Punkt, wie es kleine, humoristische Seitenhiebe zeigen, die sich auch als Kritik am allgemeinen Moderne-Verständnis lesen lassen. So versieht er beispielsweise das Klavierlied »Wenn...« (op. 31 Nr. 2), das in Es-Dur beginnt und in E-Dur endet, mit folgendem Kommentar:

Sängern, die noch im 19ten Jahrhundert dieses Lied zu singen beabsichtigen, rät der Componist, dasselbe von hier ab einen halben Ton tiefer (also in Es dur) zu nehmen und das Musikstück somit in der Tonart seines Anfangs auch abzuschließen!!!⁹⁰

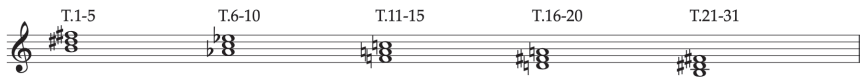
87 Der Begriff geht laut Adorno auf Willi Schuh zurück (Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 589). Vgl. dazu: Walter Werbeck: »Der Allegro-Komponist Richard Strauss«, in: *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, hg. von Andreas Dorschel, Wien u. a. 2004, S. 147–176. Siehe dazu auch Kapitel 3.3, S. 379.

88 Hartmann spricht von »scheinbare[r] Improvisation«, vgl. *Richard Strauss/Rudolf Hartmann: Ein Briefwechsel mit Aufsätzen und Regiearbeiten von Rudolf Hartmann*, hg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing 1984, S. 106.

89 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 587, 588.

90 Richard Strauss: *4 Lieder op. 31*, in: *Richard: Strauss: Lieder*. GA, Bd. 1, S. 157–174, 166.

In jedem Fall treten äußerst simple, historisierende ›Tonalitätskostüme‹ (etwa im ›Es war einmal‹-Rahmen von *Till Eulenspiels lustige Streiche*) gleichwertig zu bis dato unbekannten Klangbildungen und Experimenten auf. Das zeigt sich insbesondere in den Werken nach *Guntram*, beispielsweise an eben jenen Liedern op. 31 von 1895. *Blauer Sommer* überträgt etwa den bekannten Brahms'schen Kleinterz-Zirkel (aus dessen *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105 Nr. 2), der dort innerhalb von sechs Takten als Klangfolge und als finales Steigerungselement eingesetzt wird, systematisch auf die Großform des Liedes (und kehrt in der Richtung um): Die einzelnen Formabschnitte brechen durch chromatische Rückungen in die terzverwandten Beziehungen aus,⁹¹ und die traditionellen V-I-Kadenzen werden auf metrisch leichte Achtelpositionen degradiert.



Notenbeispiel 4: *Blauer Sommer* (op. 31 Nr. 1), Tonale Struktur

Eine solche »erweiterte Tonalität« (bei Strauss und anderen Zeitgenossen) führt laut Schönberg dazu,

daß man in jeder Tonart [...] unter dem Vorwand einer Ausweitung fast alles bringen kann, was in anderen, sehr fremden Tonarten leitereigen ist, ja, daß man die Tonart geradezu ausschließlich durch andere Akkorde ausdrückt, als durch ihre leitereigenen, ohne daß man deshalb die Tonalität für aufgehoben ansieht. Besteht sie aber dann wirklich noch? „Wirklich, das heißt: wirkend“, als Wirkung eines Grundtons? Oder ist sie damit eigentlich schon aufgehoben?⁹²

Eine Rückbesinnung auf Schönbergs oben ausgeführtes Tonalitätsverständnis kann bei der näheren Bestimmung dieses Zwischenbereichs helfen. »Die hauptsächlichen Leistungen der Tonalität« liegen für ihn in zwei Funktionen, die beide die formale Gestaltung betreffen: in einer zentripetalen »zusammenfassenden, vereinheitlichenden« einerseits und einer zentrifugalen »gliedern- den, charakterisierenden« andererseits.⁹³

Dass Letztere bei Strauss zu voller Wirkung kommt, ist unbestritten und in Schönbergs Terminologie klar tonal verortet: Die unterschiedlichen Ton-

91 Strauss kümmert sich dabei, wie so oft, nicht um orthographische Korrektheit in der Darstellung der Sekund- und Terzrelationen und verwechselt enharmonisch im Dienst der Lesbarkeit.

92 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 29.

93 Schönberg: »Probleme der Harmonie«, in: *Stil und Gedanke*, S. 227.

arten und ›Tonalitätskostüme‹, mit denen er seine Bühnenfiguren versieht, gehen weit über seine Vorgänger (inklusive Wagner) hinaus und erzeugen die Wirkung, die Adorno als ein beständiges Verbinden des Unverbundenen umschreibt.⁹⁴

Doch wie verhält es sich mit dem ersten Aspekt, der einheitsstiftenden Formkonstitution von Tonalität? Folgt man Schönberg, muss diese entweder so stark ausgeprägt sein, dass sie den gegenläufigen Tendenzen Einhalt bieten kann, oder andere Arten der zusammenfassenden Formgestaltung müssen an ihre Stelle treten.⁹⁵ Sicherlich muss diese erste formbildende Funktion einen Teil ihrer Wirkung preisgeben, um die zweite, zentrifugale voll zu entfalten. Dennoch ist Strauss bestrebt, diesen Aspekt tonaler Ordnung und Gestaltung nicht aufzugeben, und zwar in zweierlei Hinsicht:

(1) Zum einen greifen an mehreren Stellen in Strauss' Werken tonale Klammern und Beziehungen, die nicht kadenzharmonisch funktionieren und Quintbeziehungen bzw. Leittonwirkungen suspendieren – und die dennoch zusammenhangstiftend sind. Die Unzulänglichkeit eines ›Tonalitätssystems‹, das ausschließlich auf Prämissen der funktionsharmonischen Kadenztonalität oder auf einem diatonischen Ursatzgedanken beruht, wurde in der musiktheoretischen Forschung längst aufgedeckt, sowohl durch historisch informierte Ansätze als auch neue theoretische Konzepte – genannt seien stellvertretend Robert Bailey, Richard Cohn, David Kopp oder Bernhard Haas. Der oben genannte Kleinterzzirkel aus *Blauer Sommer* wäre ein solches alternatives, strukturbildendes Element (nach Simon/Haas entspricht es dem Tonfeld der ›Funktion‹), welches als symmetrische Mitte demnach eine Tritonus-Relation beinhaltet. Letztere spielen in *Elektra* eine maßgebliche Rolle – insbesondere in Klytämnestras Traumerzählung –, neben den typischen chromatischen oder Kleinterz-Relationen, die häufig einen Zentralton symmetrisch umklammern: in der Mägdeszene, wo h-Moll und f-Moll gegen die Grundtonart d-Moll gestellt werden, oder in *Salome*, wenn die Haupttonart cis/Cis gleich in der ersten Szene durch c-Moll und d-Moll umstellt wird.

Mit gewisser Gewaltanwendung ist es möglich, solcherlei Relationen innerhalb funktionsharmonischer Bezüge auf eine Tonart gerichtet zu erklären – ob das Strauss' Klangkonzeption entspricht, ist zu bezweifeln. Was sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts als selbstverständlich zeigt, gilt bereits partiell für Strauss: es gibt unterschiedliche alternative tonale Konzepte, nicht nur ›die‹ Tonalität, von der auch Schönbergs Schriften bei aller

94 Vgl. Kapitel 3, Anm. 41

95 Schönberg: »Tonalität und Gliederung«, in: *Stil und Gedanke*, S. 206.

Differenziertheit zumeist noch ausgehen und damit die tonale Organisation der klassisch-romantischen Musik meinen (die selbst schon ausdifferenziert genug ist). Diese alternativen Tonalitätsauffassungen zeigen sich zu Lebzeiten Strauss' genauso in Debussys Modus-, Skalen- und Schichtdenken sowie in den Konzepten jüngerer Komponisten der 1880er Generation, worauf spätere Analysekonzepte reagieren. Als prominentes Beispiel ließe sich die Linie Béla Bartók – Ernő Lendvai – Albert Simon – Bernhard Haas nennen. Diese können sich – vorausgesetzt, man versteht sie als Analysewerkzeug und nicht als Tonalitäts-System – eignen, auch im Falle von Strauss tonale Ordnungen aufzudecken.

(2) Zum anderen nutzt Strauss nach wie vor die im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer weiter ausgedehnte Möglichkeit, über tonartliche Verhältnisse Nähe und Ferne auszudrücken: einerseits solche von musikalischen Teilen und thematischen Gestalten zueinander, andererseits symbolisch, als übertragene dramatische ›Ausdrucksträger‹, indem er diese unterschiedlichen tonalen Bereiche als Teiltonalitäten verselbständigt.⁹⁶

Ob und inwieweit ein monotonaes Erklärungsmodell, von dem Schönberg vorrangig ausgeht, dem Straussischen Vorgehen Rechnung trägt, ist dabei fraglich – Gerlach konstatiert eine »konfigurierte Pluralität von Teil-Tonalitäten«.⁹⁷ Deren Verhältnisse und Gewichtungen zueinander sind dabei jeweils von Fall zu Fall genauer zu diskutieren – genauso wie die Frage nach der Dominanz einer bestimmenden Haupttonart. Diese kann dabei die anderen Teilstalten deutlich dominieren oder überlagern, wie etwa das klar artikulierte d-Moll der Mägdesszene in *Elektra*. Die notierte Haupttonart kann jedoch so weit zurücktreten, dass sie rein quantitativ – was Taktanzahl und Anzahl der Kadenzbildungen betrifft – mit konkurrierenden Tonarten gleichgestellt wird und in einen symmetrischen Gesamtkomplex mehrerer Tonarten integriert ist, wie im Beginn von *Salome*. Die Beziehungen zwischen den Tonarten lassen sich dabei meist weniger als quintbezogene Verhältnisse erklären, so dass sie sich neben Gravitationsvorstellungen, wie sie funktionale Theoriebildungen implizieren (etwa Ernst Kurths Modell potenziert Dominant- und Subdominantwirkungen), auch als Tonfelder oder Netzbeziehungen der NRT fassen lassen. Insbesondere in diesen Fällen greifen die Idee der Formkonsti-

96 Gerlach, *Don Juan und Rosenkavalier*, S. 117 ff.

97 Vgl. Gerlach: »Die Orchesterkomposition als musikalisches Drama: Die Teil-Tonalitäten der ›Gestalten‹ und der bitonale Kontrapunkt in *Ein Heldenleben* von Richard Strauss«, in: *Musiktheorie* 6, Nr. 1 (1991), S. 55–78, 63.

tution und die tonale Darstellung dramatischer innerer wie äußerer Konflikt-Konstellationen, der sich das folgende Teilkapitel widmet, ineinander.

Musikdramatische Tonalität

Strauss reizt diese Gliederungs- und Differenzierungsmöglichkeiten von Tonalität weit aus und geht damit, was die zusammenfassende Funktion von Tonalität betrifft, an die Grenzen. So sind nur 31 der insgesamt 158 Takte der ersten Szene in *Salome* auf die Haupttonart cis/Cis zu beziehen, dennoch bleibt diese sowohl durch die dramatische Zuordnung zur Hauptperson als auch durch die symmetrische Zentrierung im Tonartengefüge maßgeblicher Bezugspunkt.⁹⁸ Die Gesamtanlage wird durch den Tonartenkomplex zwar zusammengehalten, aber nicht im Sinne eines festen Gefüges, sondern eher als ein fragiles Netz, in welchem das Verhältnis der zentripetalen und zentrifugalen Kräfte in ein Gleichgewicht gesetzt werden. Daraus resultiert jene tonale Offenheit, die Schönberg als ein ›Schweben‹ der Tonarten umschrieb.

Strauss nutzt Tonalität demnach als historisch gewachsenes Ordnungsprinzip, als »hierarchisierte Ton- und Akkordbeziehungen voller konventionalisierter Bedeutungen«,⁹⁹ begreift sie jedoch nicht systemisch, sondern überlagert historische Tonalitätsstadien mit neu gefundenen Prinzipien und deutet diese Beziehungen im Dienst der dramaturgischen Anlage neu aus und um:

Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitonalität, da mir für die Gegensätze Herodes–Nazarener eine bloß rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialer Weise anwendet, nicht stark genug erschien.¹⁰⁰

An anderer Stelle heißt es:

Mozart charakterisiert seine Bühnenfiguren (besonders in den Finales) durch differenzierte Rhythmik bei gleicher Harmonie. Mir schien in der *Salome* dies viel zu schwach, als ich die verschiedensten Contraste: *Herodes*, die *Nazarener*, die *Juden*, *Johanaan* [sic] *gegeneinander* auszuspielen hatte; so verfiel ich bei des *Herodes* Ausruf: Wie, er erweckt die Toten? [I, Z. 212] als wirkliche, auch von *Thuille* »nicht mehr erklärbare« Dissonanz ihn reines Amoll gegen Asdur rufen lassen – ebenso wie später die *Herodias* gegen das Cdur des Propheten [Z 244].¹⁰¹

⁹⁸ Vgl. dazu Kapitel 4, S. 441.

⁹⁹ Hinrichsen: »Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung«, S. 356.

¹⁰⁰ Strauss: *BE*, S. 224.

¹⁰¹ Strauss: *SpA*, S. 142.

Gegensätze wie dieser – Salome–Jochanaan, Elektra–Chrysothemis, Ariadne–Bacchus, die Figurenkonstellationen Marschallin–Sophie–Octavian bzw. Mariandl–Ochs – bilden einen wesentlichen Impuls Strauss'schen Komponierens und machen nach eigener Aussage einen entscheidenden Ausschlag bei seiner Repertoirewahl aus.¹⁰² Aus der dramatischen Anlage – und nicht nach einer historischen Tendenz oder einer als notwendig empfundenen Weiterentwicklung des Materials heraus – konzipiert Strauss seine Öffnung und Ausdifferenzierung von Tonalität(en) bis in die Extreme.

Nicht im Entferntesten möchte er auf die Wirkungsmacht tonaler Beziehungen verzichten, weder aus musikdramatischen noch aus formkonstituierenden Gründen, die gar nicht voneinander zu trennen sind: Diese tonalen Relationen zwischen nicht selten weitgespannten Dur- und Molltonarten stellen sowohl die musikalische Basis für das Beziehungsnetz der Bühnencharaktere als auch formale Achsen dar. Wenn etwa das Es-Dur der Marschallin, das C-Dur des Barons Ochs und das E-Dur Octavians klar in Kadenzprozessen artikuliert und einander entgegengestellt werden, sind dadurch die Grundtonarten genannt, die durch weitere Bezüge ausdifferenziert werden und miteinander in Beziehung treten: Ochs wechselt in seiner Rolle als Bräutigam um zwei Quintenzirkelgrade aufwärts nach D-Dur, und diese potenzierte Dominantisierung erfolgt genauso bei Octavian, wenn er im Fis-Dur-Glanz als Brautwerber erscheint (*Rosenkavalier* II, Z. 24,2) oder wenn er, als Mariandl verkleidet, in ein einfacheres F-Dur verwandelt erscheint. Die Marschallin wiederum sinkt aus dem Es-Dur in subdominantische Bereiche, wenn sie den Abschied im berühmten Terzett in Des-Dur initiiert oder wenn sie in Ges-Dur die jüngere, zukünftige Partnerin Octavians antizipiert und damit das Fis-Dur der Rosenüberreichung enharmonisch aus ihrer Melancholie heraus vorausahnt (I, Z. 317).

Strauss nutzt so die traditionellen Zuschreibungen der Nähe und Ferne von Tonarten zueinander und verwendet sie figurenperspektivisch: Durch die Flexibilität und Beschleunigung modulatorischer Prozesse markieren Tonarten so Richtungen und Lenkungen. Aus den zuvor gesetzten tonalen Orientierungspunkten lassen sich Standpunkte formulieren, aus denen etwas gesehen oder beleuchtet wird.

Im Monolog der Marschallin im ersten Akt öffnet sich z. B. tonal ein semantisches Verweissfeld, wenn sie in ihrer sinnierenden Melancholie mehrere (Selbst-)Bilder von sich zeichnet.¹⁰³ Es-Dur repräsentiert auch dort ihre Tona-

102 Strauss: *BE*, S. 230.

103 Vgl. zur gleichen Passage auch die Ausführungen zur Leitmotivik (S. 297 ff.)

lität in ihrer gegenwärtigen Situation, allerdings ist es nicht deutlich gesetzt, sondern vielmehr in tonaler Tendenz oder gar Latenz artikuliert (z. B. als kurze Kadenz bei Z. 268 zu den Worten: »Ich werd‘ jetzt in die Kirchen geh’n«, ebenso bei Z. 279, dort aber nur als Halbschluss: »Wie macht denn das der liebe Gott?«). Kurz zuvor jedoch ist durch die Tonart der Fokus auf diese eine Figur sowie ihre gedanklichen und emotiven Prozesse angezeigt: Im kurzen viertaktigen Rezitativ der Fürstin inmitten der Massenszene während ihres Levers (I, Z. 250), in der sie sich im Spiegel als »altes Weib« zu sehen meint, erklingt – hier ohne motivische Zuordnung – die Tonart Es-Dur in Streicherführung. Es-Dur wird dort als konventionalisierte Folge Sekundakkord–Sextakkord (④²–③⁶) in typischer Oktavregelharmonik erreicht und beschwört damit in historisierender Harmonik einerseits einen altertümlichen rezitativischen Gestus; andererseits ist es diese generische Wendung, die Strauss in lyrischen Passagen häufig setzt und die er in *Till Eulenspiegel* karikierend überzeichnet ausführt.¹⁰⁴

Überdeutlich hörbar wird Es-Dur erst am Ende des ersten Aktes als die Tonart der Marschallin. Auch bei ihrem finalen Auftritt im letzten Akt (III, Z. 210) ist der einsetzende Es-Dur-Quartsextakkord auffällig und gemahnt deutlich an den letzten Akt von Wagners *Tannhäuser*, wenn Wolfram Tannhäusers Rückkehr zu Venus verhindert und damit dessen Erlösung ermöglicht wird: Die Erinnerung an Elisabeth erfolgt ebenfalls auf einem ausgehaltenen Es-Dur-Quartsextakkord (III, T. 445), der dem (jedoch völlig verschiedenen) turbulenten Geschehen ein Ende setzt und die Peripetie ermöglicht. Im Monolog selbst kommen jedoch vielmehr die tonalen Relationen zur »Leittonart« der Figur zum Tragen: Die Rückblende, in der sie sich selbst als »Kleine Resi« erinnert, ist als schlichtes F-Dur gesetzt; durch diese einfache Tonart ist auch ein Bezug zum G-Dur Sophies denkbar, die Bezugnahme ist auch im Text thematisiert (»Kann mich auch an ein Mädle erinnern«). Der selbstironische Blick auf das eigene Alter erfolgt anschließend als Absenkung in den tieferen b-Bereich. Tonale Verweise drücken so Zeitperspektiven der Figur selbst auf ihre eigene Vergangenheit, Gegenwart¹⁰⁵ und Zukunft aus.

104 Der »Eulenspiegel«-Akkord ist, dem Tristan-Akkord vergleichbar, eine mit dem halbverminderten Septakkord klangidentische Schichtung, die Strauss allerdings als alterierte ④–③⁶-Wendung einsetzt. Der klassizistisch anmutende, sentimentalische Tonfall wird insbesondere im Epilog deutlich (T. 647, 639).

105 Nochmals deutlich bei der Quintessenz der Reflexion: »Und in dem »Wie«, da liegt der ganze Unterschied«. Genau auf »Wie« weist der B-Dur-Septakkord wieder auf das Ziel Es-Dur.

Es wäre aber nun ein Fehler, diesen Relationen eine ausschließlich klang-symbolische oder charakterzeichnende Rolle zukommen zu lassen:¹⁰⁶ Diese weit verbreitete Denkweise unterschlägt eine im Grunde einfache musikdramatische Tatsache, die von Seiten der Musikanalyse erstaunlicherweise selten berücksichtigt wurde: ›Form‹ in der Oper ist zunächst in der Dichtung angelegt: Strukturbildende Elemente (wie der Auftritt und Abtritt von Personen, Wandlungen, Wiedereintritte, Trennungen, Zusammenführungen) lassen sich musikalisch betonen, verstärken und interpretieren. Musikalische Gestaltung kann in diesem Sinne durch Verklammerungen, Bezüge, Erinnerungen, Veränderungen, Ableitungen oder Reprisen (der Wiedereintritt der Marschallin im dritten Akt in ›ihrer‹ Tonart und ›ihrer‹ musikalischen Faktur) den Rahmen der Handlung mit ihren formalen Mitteln ausgestalten, verstärken oder abschwächen.

Dabei strebt Strauss stets nach einem Ausgleich zwischen einheitlicher Formdisposition einerseits und einer Partikularisierung und Individualisierung andererseits, die dieser Ordnung entgegengesetzt ist. Der von Adorno konstatierte Wechsel von konventionell kadenzierenden Passagen (häufig überdehnt und erweitert) hin zu dissonanten, teilweise bi-, poly- oder freitonalen Abschnitten und Parenthesen findet sich bei Strauss *gerade deshalb*. So legt er in *Elektra* (auf Grund seiner schroffen Klangwirkungen eines der meistbehandelten Werke im analytischen Schrifttum) besonderen Wert auf großangelegte Kadenzwirkungen, welche die Szenen abschließen und die symmetrische Anlage des Werkes betonen. Dadurch wird die bereits in der Dichtung angelegte blockartige, symmetrische Tektonik des Werkes hervorgehoben, wie Hofmannsthal betont: »Mir war übrigens hier deutlich, daß der Anteil der Dichtung an der Wirkung ein sehr großer ist: nicht durch die Worte, aber durch ihre Structur.«¹⁰⁷

Erst durch diese Rückbindung an tonartliche Stabilität, die das oben ausgeführte, gleichermaßen formal-konstitutive wie symbolisch-charakterisierende Beziehungsgeflecht deutlich artikuliert, sind exterritoriale Inseln »schwebender Tonalität« oder alternativer Ordnungen für Strauss musikdramatisch sinnvoll. Und auch jenseits dieser tonalen Grundpfeiler bleibt er bestrebt,

106 Sadrieh z. B. spricht von der »Entbehrlichkeit der Tonalität als formale[r] Einheitsstifterin«; Astrid Sadrieh, *Konvention und Widerspruch: Harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss*, Univ. Diss. Bonn 1997, S. 62. Ebenso Walter: *Strauss*, S. 260: »Die Harmonik wurde damit zu einem bloßen Hilfsmittel, um den gewünschten Effekt zu erreichen, ohne aber konstitutiv zu sein.«

107 Brief Hofmannsthals an Kessler vom 26.03.1909, in: Hofmannsthal/Kessler: *BW*, S. 216.

wichtige tonale Ebenen als Orientierungslinien immer wieder aufzugreifen, teilweise nur als Zentralton in Ostinato-Strukturen oder als Orgelpunkt: Bei aller Unbestimmtheit zieht sich z. B. der Grundton *d* durch die Mägdeszene in *Elektra*, am Ende wird in einer großangelegten Kadenz die Szene in *d*-Moll abgeschlossen und gerahmt. Der Epilog dient damit leitmotivisch einem musikdramatischen Zweck, indem er einerseits »der mißhandelten Magd nachtrauert« und andererseits (dies gesteht sogar Adorno ein) »die anscheinend wild zusammengestückte Szene rundet, ehe der Gang der Bässe den Elektra-Akkord erreicht«.¹⁰⁸

Insofern ist die tonartliche Personen- oder Szenencharakterisierung bei Strauss immer untrennbar mit der dadurch entstehenden formalen Anlage verbunden – Schönberg gebraucht für jede Wort- oder Sujet-bezogene Musik das Bild einer unauflösbaren Legierung (»alloy«).¹⁰⁹ Es muss für Strauss bei jedem Musiktheaterwerk nach diesem Verständnis neu und singulär entstehen – und ebenso verstanden und interpretiert werden. Dadurch ist ein solches tonales Personennetz auch immer auf Grund der ihm innewohnenden tonalen Beziehungen zusammenhangbildend wirksam. Wenn also Feststellungen wie das »Erlöschen der formorganisierenden Kraft der Tonalität«¹¹⁰ und das Ausspielen von »eigengesetzlicher Logik« von Tonalität versus »psychologischer Chiffrierung«¹¹¹ in ihrer Ausschließlichkeit zu weit führen mögen, haben sie insofern ihre Berechtigung, als Strauss‘ dafür ein Einbüßen an zusammenbindender Kontrolle in Kauf nimmt – dies bedeutet aber mitnichten einen Verzicht, sondern vielmehr eine gezielte, planvolle Abschwächung, eine dramaturgisch motivierte Öffnung.

Wenn man also ein generelles Prinzip Straussischer Tonalität formulieren möchte, dann vielleicht dieses: Für den Opernkomponisten Strauss, der psychologische und räumliche Perspektivierung ins Zentrum seines Schaffens stellt, bilden Tonalitäten – neben ausgefeilter Klangdramaturgie, Zeitgestaltung und differenzierter Leitmotivik – einen zentralen Darstellungsmodus. Tonalität kann dabei in unterschiedlichen Graden ausgeprägt sein, von *tonaler Latenz* als Möglichkeitsraum *über tonale Tendenz* als Artikulation dramatischer oder formaler Fluchtpunkte bis hin zu *tonaler Präsenz*, wenn Tonarten die Form (temporärer) Zentren innerhalb eines tonalen Beziehungsgefüges einnehmen.

108 Adorno: *Strauss*, S. 589, 1.

109 Schönberg: *Structural functions*, S. 76.

110 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 589.

111 Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, S. 37.

Wie entscheidend die psychologische Ausleuchtung und die Figurenperspektivierung insbesondere für die Findung und Konzeption der Komplexe sind, macht nicht nur die Skizzenforschung deutlich.¹¹² Strauss führt einige Stellen beispielhaft in seinen späten Aufzeichnungen an: So könne er »gewisse ›atonale‹ Stellen (*Helena – Rückkehr des Menelas I. Akt*) [...] heute als Zuhörer nicht mehr fassen. Sie sind nur als ›Verwirrung der Gefühle‹ von den Nerven zu erleben, vom Kunstverstand im Moment nicht zu deuten. Derartiges ist überhaupt nur im Drama verwendbar.«¹¹³ Der Wunsch nach einer »Personencharakteristik« ist der maßgebliche kompositorische Impuls, so relevant in der Konstruktion und Ausarbeitung dann innermusikalische Gründe auch werden mögen. So seien in den tonalen Konflikten in *Ein Heldenleben* »die äußersten Grenzen der sog. Absoluten Musik erreicht u. begründet durch die poetische Idee«.¹¹⁴

In Extremfällen, wie sie in Strauss' Beispielen angesprochen werden, soll Tonalität so auch Disparates, Unversöhnliches ausdrücken. So schreibt er mit gewissem Stolz: »Die bitonale Harmonik der *Salome* ist, glaube ich, meine Erfindung.«¹¹⁵ Die Gleichzeitigkeit harmonischer Schichtungen zeigt sich in *Salome* mehrfach und in unterschiedlichen Graden. Manche Akkordkomplexe lassen sich ebenso in gegenseitiger Ergänzung als Einheit oder Übersteigerung hören und interpretieren, etwa gleich zu Beginn das a-Moll des *Salome*-Ausrufs von Narraboth (T. 5), der sich auch als ›upper structure‹ der Quinte, Septime und None des ihm zugrunde liegenden D-Dur-Akkords hören ließe (aber durch die melodische Abwärtsführung des Molldreiklangs in der Singstimme als eigene Einheit gehört wird). Andere Klangballungen, am prominentesten am Schluss, klaffen bitonal (bzw. -modal) auseinander oder lassen sich kaum zufriedenstellend kadenzial oder funktionstheoretisch deuten.¹¹⁶

Strauss selbst nennt an der oben zitierten Stelle eine kurze Passage in der vierten Szene der Oper als Beispiel. Er überträgt und vergrößert dabei den intervallischen Dissonanzbegriff auf das Akkordische, wenn er von der

112 Vgl. Walter Werbeck: »Strauss's compositional process«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 34 ff., 40 f.

113 Strauss: *SpA*, S. 142. Vergleichbar spricht er von »harmonische[n] Ballungen« in der Traumvision der Klytämnestra, wo ihm nach eigener Aussage selbst Mahler nicht mehr folgen wollte – Elektra war das letzte Werk, woraus Strauss ihm auszugsweise am Klavier vorspielte (*SpA*, S. 100).

114 Strauss: *SpA*, S. 142.

115 Ebd., S. 141.

116 Vgl. dazu Kapitel 4, S. 446.

»Dissonanz des *Amoll* ins *Asdur* hineinschreienden *Herodes*« bei dessen Frage »Wie, er erweckt die Toten?« (Z. 212) spricht. Strauss nutzt mehrfach den berückenden Effekt der Absenkung des Quintrahmens bei Terzgleichheit (z. B. im Orchesterlied *Im Abendrot* die Folge es-Moll/D-Dur bei den Worten »Wie sind wir wandermüde. Ist dies etwa der Tod?«, T. 68 ff.). Er ist auch hier mit einer Todessymbolik verhaftet. In *Salome* erklingt die Relation jedoch simultan und erzeugt einen symmetrischen Zusammenklang mit der Terz c als Spiegelachse über dem »sakralen« As-Dur, das in der ersten Szene für die Ankündigung des Messias (»Nach mir wird einer kommen«) verwandt wurde. Zurück zu Strauss' Beispiel in der vierten Szene: Auch bei der Weiterführung des a-Moll-Dreiklangs in die Dominante im folgenden Takt bleibt die Halbtondifferenz stehen, nun ohne gemeinsamen Ton, so dass Herodes' Stimme im Quintraahmen versetzt bleibt. As-Dur lässt sich einerseits auf die Aura des Heiligen beziehen (insbesondere ist der Verweis auf *Parsifal* naheliegend¹¹⁷), die gegen die grelle Aufgeregtheit des Herodes steht.¹¹⁸ Doch ist bei Strauss auch eine parodistische Lesart des Weihevollen denkbar. Dies lässt sich im Fall des Jochanaan nicht nur durch Äußerungen von Strauss nachweisen, sondern auch durch Vergleiche stützen: der blinde Glaube der »Hinterwelter« in *Also sprach Zarathustra* erhält dieselbe Tonart. Die Befunde decken sich auch mit den Eintragungen in den Skizzen: Strauss benennt in der Arbeit zu *Also sprach Zarathustra* diese Passage zunächst »Anbeten As«, was er später in »Andacht As« ändert.¹¹⁹

In Passagen wie derjenigen des Herodes gibt Strauss gezielt ein integratives Bestreben auf. Dies betrifft insbesondere die Stoffe, wo eine Lösung (und erst recht eine Erlösung) mitnichten geschieht: wo die Dissoziation, der Konflikt und das Nicht-Vermitteln im Zentrum stehen können, demnach auch eine Auflösung oder Zusammenführung des Disparaten im Harmonischen nicht erfolgen soll. Die Schlussbildungen in *Salome* und *Elektra* sind dafür die eindrucklichsten Beispiele.

Wo sie doch geschieht, wie in den Komödien, bleibt trotz aller harmonischen Resolution ein Teil der Turbulenz zurück, gewissermaßen ein kleiner

117 Der Gesang der Wächter in *Die Frau ohne Schatten* wird klar einen solchen Bezug aufweisen (Vgl. Kapitel 5, S. 506).

118 Auch eine *Tristan*-Referenz ist denkbar: Auch das eingangs besprochene Todesmotiv Isolde weist die gleiche Halbtonrelation As/A und einen vergleichbaren Bezug auf, dort allerdings realisiert durch zwei Dur-Akkorde. Ein sarkastischer Kommentar auf das buchstäblich »todgeweihte Haupt« ist zwar eine reizvolle Interpretation, muss aber Spekulation bleiben.

119 Werbeck: *Tondichtungen*, S. 122 ff.

Einspruch oder ein immer noch existentes Gegengewicht. In *Ariadne auf Naxos* ist nicht nur die kurze subdominantisches Passage Zerbinettas mit ihrer völlig konträren Perspektive auf den Schluss zu nennen, wo die sowohl davor als auch danach klare dreiklangbasierte Harmonik in eine impressionistische, distanziert anmutende Mixtur-Führung gerät (Z. 326). Auch die mehrfachen Ausbrüche aus der Tonart Des-Dur stellen diesen Eindruck her, da der mediantische Pol A-Dur und dessen konsequente chromatische Rückführung zentrale Partialtonart bleibt (ab Z. 327). Arthur Seidl stellt dieses Prinzip bereits in den Tondichtungen fest, der Schluss von *Also sprach Zarathustra* ist mit dem bleibenden Auseinanderklaffen der beiden Haupttonarten das wohl deutlichste Beispiel.¹²⁰ Diese doppelte formale Funktion der Schlussgestaltung als Abschluss einerseits und bleibender ›Rest‹ andererseits – er spricht von einem mitklingenden »Moment des Ekels als letzte Unbefriedigung« im e-Moll-Ende von *Don Juan* – stellt Seidl als besondere Trouvaille, als »geniale[n] Zug« der Formgestaltung von Strauss vor, der »technisch beinahe mit dem Ei des Kolumbus zu vergleichen« sei.¹²¹

›Leittonarten‹

Zusätzlich zu den klaren Figurenzuordnungen und der Konstruktion tonaler Komplexe ist bei Strauss eine generelle, vor aller Werkindividualität stehende Grundbedeutung und semantische Zuschreibung von einzelnen Tonarten zu beachten, mehrfach kamen solche Bedeutungsebenen bereits zur Sprache.¹²² Ein Katalog allgemeingültiger ›Tonartencharakteristiken‹ ist dabei ein durchaus heikles Terrain: Zu leichtfertige, teilweise unseriöse Urteile sind schnell bei der Hand. Dies gilt bereits für einzelne Komponisten, mehr noch für ganze Zeitabschnitte: Zuordnungen zu Affekten, Gefühlslagen und Ausdrucksscharakteren sind historisch wandelbar, hängen mit Stimmungssystemen, In-

120 Dieser ›Rest‹ muss nicht primär tonal, sondern kann auch durch kontrastierende satztechnische Mittel wie ein Bruch in Tempo, Satzstruktur oder Orchestergestaltung hergestellt werden. In *Der Rosenkavalier* etwa ist es z. B. nicht die Tonart, sondern die humoristische Musik der Schlusspantomime, die eine Brechung in der Stimmung des Duets herbeiführt.

121 Arthur Seidl: *Straußiana*. Aufsätze zur Richard-Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten, Regensburg [1913], S. 22. Ganz anders Adorno, der Strauss die Fähigkeit überzeugender Finalgestaltung generell abspricht: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 590 f.

122 Eine erste Beschreibung, allerdings unter der Annahme eines umfassenden »Systems der Tonartenbestimmung«, findet sich bei Edmund Wachten: »Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 16, Heft 5/6 (1934), S. 257–274, 262 ff.

strumentenbauentwicklung und, nicht zuletzt, mit der Kompositionsgeschichte und individuellem Hören zusammen.¹²³ Nicht nur historisch etablierte tonale Semantik prägt individuelle Werke, auch diese gestalten oder vertiefen tonartliche Zuschreibungen für alle folgenden Zeiten – man denke nur an Strauss' eigenen Verweis auf Beethovens Es-Dur als Tonart des Heroischen.¹²⁴

Ein häufig nicht erwähnter Umstand ist das Zusammengehen von tonartlicher Gestaltung und Klang bzw. Instrumentation, teilweise bis hin zu rein praktischen instrumentalen Realisierungsmöglichkeiten als ausschlaggebendem Punkt der jeweiligen Wahl. Dies lässt sicherlich manche allzu festen Urteile relativieren, die ausschließlich fixe semantische Ausdrucksbereiche als Kriterium annehmen. Doch der Komplexität des Hörprozesses und den Möglichkeiten auditiver Identifikation wird erst dadurch vollumfänglich Rechnung getragen, da sie nicht ausschließlich auf den Parameter der absoluten Tonhöhe fixiert sind. Michael Walter lehnt z. B. eine Hörbarkeit sowohl konstitutiver Beziehungen als auch semantischer Referenzen bei Strauss rundweg ab (um solche Verweise aber an späteren Stellen doch selbst anzuwenden): Sie könnten schlicht nicht – »was durch die zeitgenössische Kritik an der »Formlosigkeit« der Opern von Strauss bestätigt wird – gehört werden.«¹²⁵ Zunächst: Diesen Befund an Kritikerurteilen festzumachen ist durchaus gewagt – nahezu jedem bekannten und im Feuilleton seiner Zeit besprochenen Komponisten wäre dann eine »Formlosigkeit« und Beziehungslosigkeit der tonalen Gestaltung zuzusprechen. Dass konkrete Tonarten nur von Absolut-Hörern treffsicher identifiziert werden, ist eine zutreffende, wenn auch triviale Erkenntnis. Sie unterschlägt aber einerseits, dass harmonische Relationen gerade bei Strauss sehr deutlich, bisweilen schockhaft wahrnehmbar sind und sowohl der Bruch selbst wie auch der ihn umgebende tonale Geltungsbereich durch den Kadenzrahmen klar (Strauss würde sagen: »drastisch«) gesetzt ist. Andererseits, dass die wiederkehrenden Tonarten auch durch den vokalen und instrumentalen Klang (einen entsprechend hohen oder geringen Anteil an leeren Saiten in den Streichern, die jeweilige Tessitur oder Stimmlage und vieles mehr) durchaus und sogar über größere Zeiträume hinweg Wiedererkennbarkeit ermöglichen (bzw. bei fehlendem Benennungsvermögen auch

123 Das Standardwerk zum Thema ist immer noch: Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt (M.) 1983.

124 Willi Schuh: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 493.

125 Walter: *Strauss*, S. 260. Walter scheint vom Hauptfall der Relativhörer im Publikum auszugehen.

unbewusst wirken mögen). So ist z. B. der Wiedereintritt des b-Moll als Tonart der hereinbrechenden Nacht in der *Alpensinfonie* an seinem orchestralen Klangcharakter als Rahmung und Rückkehr zum Anfang sicher zu identifizieren: In den Streichern erklingen keinerlei leere Saiten, der eigentümlich abgedunkelte, verhaltene Klang (zusätzlich sordiniert) ist unverkennbar. Dass Tonart und orchestrale Ausgestaltung zusammengehen, liegt gerade beim Verfasser (bzw. Bearbeiter) einer der einflussreichsten Instrumentationslehren des 20. Jahrhunderts auf der Hand.

Bei aller Vorsicht und unter Einbeziehung der relativierenden Faktoren soll eine solche Bedeutungszuweisung von Tonarten ausschließlich auf Strauss bezogen diskutiert werden. Folgt man Eva-Maria Axt, so werden bei ihm »vor allem durch Tonarten [...] Ausdrucksgehalt und Wesensmerkmale von Gestalten differenzierend interpretiert«. Die jeweiligen Tonarten werden »wie nie zuvor zu einem Instrument symbolischer Vertiefungen und leitmotivischer Bezugnahmen gemacht«.¹²⁶ Diese für Strauss nachweisbare, allerdings durchaus flexible Semantik einzelner Tonarten speist sich dabei aus verschiedenen Quellen: Seine eigene musikalische Sozialisation ließ ihn dabei einerseits gefestigte, historisch gewachsene Konnotationen erlernen,¹²⁷ andererseits auch individuelle Zuschreibungen und persönliche Assoziationen entwickeln. Des Weiteren ist die Verortung von ›hellen‹ Kreuz- und ›dunklen‹ b-Tonarten im Quintenzirkel für Strauss ein grundsätzlich gültiges musiktheoretisches Koordinatensystem, eine tonale Lichtmetaphorik ist in diesem Sinne *cum grano salis* leicht analytisch nachweisbar.¹²⁸

Die wichtigste Basis ist sicherlich Wagners Umgang mit Tonarten, wie es nicht nur Werkvergleiche, sondern auch zahlreiche Äußerungen von Strauss nahelegen, ein Umstand, der erstaunlicherweise in der existierenden Forschungsliteratur wenig Erwähnung findet. Bei allem Anspruch, sich gerade im Kompositorisch-Technischen aus Wagnerschem Fahrwasser zu entfernen, ist in diesem Feld eine enge Orientierung auszumachen. Viele tonartliche Zuweisungen sind teilweise frappant übereinstimmend – erste Beispiele wie das ›sakrale‹ As-Dur oder das ›erotische‹ E-Dur kamen bereits zur Sprache.

126 Eva-Maria Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem – Zum Stimmungs- und Symbolcharakter der Tonarten bei Richard Strauss«, in: *RSB NF*, Heft 29 (Juni 1993), S. 7–19, S. 10, 18.

127 Willi Schuh betont die Bedeutung prägender Hörerfahrungen in der Adoleszenz und im jungen Erwachsenenalter für das Tonartenempfinden: *Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit*, München 1964, S. 18.

128 Vgl. Eva-Maria Axt: »Musikalische Lichtdarstellungen bei Richard Strauss«, in: *RSB NF*, Heft 27 (Juni 1992), S. 41–47.

Diese Semantisierungen werden dann allerdings weiter ausdifferenziert und individualisiert, häufig verzerrt oder parodiert und ermöglichen so neue Lesarten. So weist Sadrieh auf die Zuweisung des »königlichen« C-Dur ausgerechnet für den Emporkömmling Herodes in *Salome* hin.¹²⁹ Orientierungspunkt ist Wagners Verwendung der Tonart als Chiffre für Macht, in *Lohengrin* sowie *Tristan und Isolde* ist es die Tonart der Könige. In *Salome* wird das zu Grunde liegende C-Dur jedoch bisweilen deformiert, etwa nach Herodes' erster paranoider Wahnvorstellung (Z. 167); zudem wird die Figur über weite Strecken eben nicht durmoll-tonal, sondern (wie bereits oben ausgeführt) durch bitonale Entgleisungen und ganztönige Klangkomplexe¹³⁰ dargestellt.

Nicht für alle Tonarten herrschen dabei gleich evidente Bestimmungsmöglichkeiten: Manche sind klar und in der Tat werkübergreifend semantisiert, während andere weniger eindeutige Verwendungen kennen; Bedeutungen können in den Zuweisungen auch auseinanderklaffen. Einige Tonarten sind darüber hinaus durch Äußerungen Strauss' selbst teilweise präzise charakterisiert, andere nicht. G-Dur, E-Dur und Fis-Dur sind in diesem Sinne klar bestimmbar.

G-Dur ist die Tonart, die Strauss für die Sphäre von Unschuld und Naivität einsetzt – es ist die Tonart Sophies in *Der Rosenkavalier* und wird die bestimmende Tonart des Schlussduetts. Ebenso eröffnet *Guntram* mit einem Topos der Reinheit, bevor Leid und Schicksalhaftigkeit leitmotivisch artikuliert werden. Vorbild dürfte auch hier Wagners Verwendung sein, insbesondere in *Tannhäuser*: Der Szenenwechsel im Wartburgtal¹³¹ und die pastorale Unschuld nach dem Verschwinden der Venuswelt stehen in G-Dur; ebenso die Eröffnung des zweiten Akts mit der »Hallenarie«, die Tonart wird von nun an der heiligen Elisabeth zugeordnet.¹³² Wagner wird diese Zuweisung auch in *Lohengrin* fortführen, wenn Elsas naive Zugewandtheit gegen Ortruds boshaften Racheplan steht (*Lohengrin*, II, 2, T. 547–630: Die markante G-Dur Kadenz Elsas führt über die verminderte Farbe Ortruds nach Fis-Dur/fis-Moll, bei Elsas abermaligem Erscheinen wieder nach G-Dur: »Ortrud, wo bist du?«). Teilweise verbindet Strauss die Tonart als chromatische Paarbildung mit dem

129 Z. B. bei Z. 173, wenn Herodes vom Wein spricht, den »Caesar selbst« ihm geschickt habe. Vgl. Sadrieh, *Konvention und Widerspruch*, S. 79.

130 Bernd Edelmann: »Die Ganztonleiter bei Richard Strauss und seinen Zeitgenossen«, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hg. von Bernd Edelmann u. a., Berlin 2001, S. 185–212, S. 196–198.

131 Eine der frühesten Erinnerungen an ein Opernerlebnis von Strauss. Vgl. dazu Kapitel 1, S. 69.

132 Auch Wolframs Anrufung des Abendsterns steht in dieser Tonart.

semantisch-ähnlich besetzten, aber gedämpften As-Dur (siehe oben¹³³), etwa gleich zu Beginn der ›Hinterwelter‹-Passage des *Zarathustra*, wenn deren erste Kadenz ins aufhellende G-Dur führt (*Also sprach Zarathustra*, T. 35–42). Die ›Heiligkeit‹ – in diesem Beispiel durchaus ironisiert zu verstehen – wird zusätzlich durch den Orgelklang unterstützt und bekräftigt. Eine vergleichbare Lesart scheint auch Gustav Mahler an den Tag zu legen, gemeinsame Wurzel ist wohl auch hier beider bestimmender Wagner-Bezug. So notiert er in einem Brief an Strauss die ersten Takte aus *Guntram* und schreibt dazu: »[Guntram] klingt tief nach. Heiliges G-Dur.«¹³⁴ Dies dürfte nicht nur als Schmeichelei verstanden werden. Obwohl die angebliche Begeisterung für das Werk ganze gegenüber Strauss wohl nicht seiner tatsächlichen Meinung entsprach – eher dem Gegenteil¹³⁵ –, schätzte Mahler in der Tat das Vorspiel zur Oper und führte es mehrfach auf, selbst noch in seiner letzten Anstellung in New York.¹³⁶

G-Dur steht in *Der Rosenkavalier* vergleichbar zu *Tannhäuser* als Ausdruck des »kindlichen, von Leidenschaften noch unberührten Wesens«¹³⁷ – und damit in Opposition zur erotischen und sexuellen Sphäre des E-Dur. Insbesondere in der Venusberg-Musik des *Tannhäuser* erhält E-Dur unverhohlen diese Zuweisung, auch die Szene im Brautgemach zwischen Elsa und Lohengrin ist ein Beispiel dafür (*Lohengrin* III, 2, T. 306 ff.). E-Dur wird von Strauss seit *Don Juan* in diesem Kontext vielfach verwendet, Beispiele dafür finden sich in fast allen Strauss-Opern. Als ein besonders eindrücklicher Fall sei der Auftritt des Kaisers in dieser Tonart in *Die Frau ohne Schatten* genannt. Bereits bei der ersten Erwähnung seiner Person reduziert die Amme im einleitenden Dialog mit dem Boten seine Bedeutung auf das Erotische-Sexuelle (I, Z. 13), die

133 Auch Overhoff bezieht beide Tonarten auf gleiche emotionale Bereiche in *Elektra*. Vgl. Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 7.

134 Strauss/Mahler: *BW*, S. 22 (Brief vom 26.01.1894). Mahler kannte das Werk nur aus einem »unvollkommenen Particell« (S. 35) und von einer persönlichen Begegnung, bei der Strauss ihm daraus vorspielte.

135 Mahler berichtet Strauss, er habe sich für das Werk beim Hamburger Opernintendanten Pollini eingesetzt mit den Worten, er schätze einen jungen Komponisten, »der hat eine Oper komponiert, deren Text und Musik ich kenne, und welche ich seit Wagners Parsifal für das Bedeutendste (vielleicht für das einzig Bedeutende) halte, was auf dramatischem Gebiet geleistet worden ist« (*BW*, S. 32). Dem entgegen steht jedoch seine spätere Aussage: »Etwas so kindisch Unreifes und zu gleicher Zeit anmaßliches Produkt [sic] ist mir außer »Guntram« noch nicht vorgekommen« (zit. nach Herta Blaukopf: »Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss«, in: Strauss/Mahler: *BW*, S. 129–225, S. 147).

136 Ebd.

137 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 10.

Musik moduliert nach E-Dur: »Er ist bei ihr. Die Nacht war nicht in zwölf Monden, daß er ihrer nicht hätte begehrt. Er ist ein Jäger und ein Verliebter, sonst ist er nichts.« Genauso wären die Figur des Kunrad in *Feuersnot*, der Beginn des *Rosenkavalier* und vieles mehr zu nennen. Bisweilen kennt die Tonart bei Strauss auch die Schilderung einer psychischen Ausnahmesituation und der Ektase: Elektras Traum von der Rache an der Mutter und Aegisth am Ende des Monologs schildern ebenfalls einen Rausch, der durch Imagination erzeugt wird und aus dem Elektra schockartig durch den Weckruf ihrer Schwester aufwacht (Z. 64). Auch hierfür gibt es Vorbilder bei Wagner; Strauss selbst benennt »Tristans Edur-Vision von der kommenden Isolde«,¹³⁸ III. Akt (1, T. 893 ff.), als ein Beispiel für eine solche Entrückung.

Fis-Dur ist weniger an Wagnersche Vorbilder geknüpft und Strauss' selbst-erklärte »Lieblingstonart«.¹³⁹ Ganz allgemein ist es eine Tonart für besondere, herausgehobene Momente und klar positiv konnotiert – gewissermaßen eine Übersteigerung des »strahlenden« Elements des E-Dur. Es findet häufig in dieser Weise Verwendung, auch mit illustrativ-darstellender Funktion; das bekannteste Beispiel ist sicherlich die Rosenüberreichung in Fis-Dur (siehe dazu Kapitel 5, S. 323 f.). Ulrich Konrad spricht vergleichbar bezogen auf Intermezzo von den »Fis-Dur Seligkeiten« des Finales.¹⁴⁰ Überhaupt drückt Strauss Extrembereiche durch besonders vorzeichenlastige Tonarten aus – Des-Dur etwa als selbstbezeichnete »göttliche Atmosphäre«,¹⁴¹ wie im Finale von *Ariadne auf Naxos* oder im *Rosenkavalier*-Terzett,¹⁴² und b-Moll als Nachttonart in *Eine Alpensinfonie*. Auch der Goldregen in *Die Liebe der Danae* (Z. 19–30) in Ges-Dur ist dafür ein Beispiel. Cis-Dur ist die nochmalige Überdehnung oder Überreizung dieses Konzepts, Strauss spricht etwa vom Kontrast zwischen dem »berauschenden Cis-Dur« im Finale von *Salome*, dem der »brutale Cmoll Schluß« folge.¹⁴³

Neben diesen klaren Konnotationen müssen jedoch auch mehrdeutige oder weniger eindeutig bestimmbare Fälle berücksichtigt werden. Es-Dur, das gemeinhin als fest semantisiert gilt, kennt bereits zwei Lesarten, die beide ihre interpretatorische Berechtigung haben. Zum einen ist es für Strauss – durch-

138 Strauss: *SpA*, S. 223.

139 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 14.

140 Ulrich Konrad: »Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 214–241, S. 219.

141 Strauss/Gregor: *BW*, S. 132.

142 Doch genauso auch ironisch gebrochen in der Arie des Tenors.

143 Strauss: *SpA*, S. 140.

aus erwartbar – die »Tonart des heroischen, begeisterten Entschlusses«,¹⁴⁴ zum anderen kennt es aber auch die Verwendung als abgeschattierte, nunmehr von aller sexuellen Implikation befreite Variante des E-Dur, abermals im Sinne einer chromatischen Paarbildung oder »zweiwertigen Diatonik«.¹⁴⁵ In der *Alpensinfonie* repräsentiert das Wanderthema des Aufstiegs (Z. 11,5) »sehr lebhaft und energisch« auch in seiner ausgreifenden Intervallik den ersten, dem *Heldenleben* durchaus verwandten Typus; im »Ausklang« desselben Werks hingegen herrschen in der gleichen Tonart Es-Dur eine elegische Stimmung und große Melodiebögen vor. »Etwas breit und getragen« (Z. 134) gemahnt die Passage bereits in ihrem Einsatz auf dem Straussischen Quartsextakkord an die Musik der Marschallin – gegenüber Zweig spricht er Jahre später selbstironisch von seinem Talent für »süddeutsche Bourgeois ›Gemütskisten‹«. ¹⁴⁶ Das aus der Gipfelpassage (Z. 81) bekannte Thema erklingt nun »in sanfter Ektase« (Z. 135) – mit dieser Charakterbeschreibung benennt er eben jenen zweiten Typus. Der bekannteste Fall für eine solche tonartliche Zuweisung ist wohl das Finale des ersten Aktes des *Rosenkavalier* mit seinem Beginn in E-Dur und dem finalen Absinken ins melancholische, gemilderte, gleichsam verdunkelte Es-Dur.

Manche Tonarten kennen deutlich voneinander abweichende Verwendungen oder sind weniger klar bestimmt. B-Dur ist z. B. sehr viel offener in seiner Verwendung, auch F-Dur ist weniger eindeutig. Einerseits finden sich Passagen, die Axts Zuschreibung als Tonart des »heiteren Gemüts« nahelegen,¹⁴⁷ etwa das Thema des Mannes in der *Sinfonia Domestica*, des Schelmen Till Eulenspiegel oder die F-Dur-Erinnerung der Marschallin an ihre unbeschwerte Kindheit. Allerdings ist auch Aegisth in *Elektra* damit belegt; eine parodistische Verwendung, wie im Falle des D-Dur als Tonart des Triumphes für *Don Quixote*,¹⁴⁸ ist hier weniger triftig. Ein weiteres Beispiel wäre das d-Moll-Quintett der streitenden Juden in Salome: Dieses in Beziehung zur d-Moll-Zuschreibung Overhoffs als »Todestonart« und Sphäre der Entsagung zu setzen,¹⁴⁹ die dieser über *Elektra* hinausgehend als allgemein gültig konstatiert, fällt schwer. Axts Zuweisung zu »schwermütigen, trübsinni-

144 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 338.

145 Vgl. S. 181, Anm. 78.

146 Strauss/Zweig: *BW*, S. 55.

147 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 13.

148 Sadrieh: *Konvention und Widerspruch*, S. 87.

149 Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 127.

gen Gestalten« wäre evtl. als antisemitische Färbung erklärbar,¹⁵⁰ überzeugt aber ebenfalls nicht vollständig. Womöglich war hier die Kontrastbildung zweier Lesarten des Religiösen – As-Dur/C-Dur für den Eiferer Jochanaan und d-Moll für den Disput der Schriftgelehrten – der Ausgangspunkt des Religionskritikers Strauss und weniger eine spezifische Tonartencharakteristik. Überhaupt können auch Tonarten in ihrer allgemeinen Zuschreibung und individuellen Werkbedeutung auseinanderklaffen. Bei aller Unwiderlegbarkeit dieser Konnotationen muss betont werden, dass in so gut wie jedem Werk Passagen zu finden sein werden, wo der Einsatz einer bestimmten Tonart wenig markant erscheint oder sogar der schlüssigen Deutung anderer Passagen entgegensteht. Systematisch ist der Zugang Strauss' eben nicht, wie auch Axt mit Recht betont und wie es Wachten noch postulierte. Aus diesem Grund widersprechen sich Zuschreibungen in der Sekundärliteratur bisweilen, wie ein Vergleich der Kategorisierungen und Interpretationen demonstriert.¹⁵¹ Aus jeder tonalen Situation, wie sie in Strauss' »lockere[r] Methode« schnell und wandelbar erreicht werden kann, sinnerschließende Rückschlüsse zu ziehen ist deswegen problematisch. Erst wenn die klare strukturelle und dramaturgische Bedeutung einer Passage, die Figurenzuschreibung und die tonartliche Semantik zusammenkommen, lassen sich somit triftige Befunde konstatieren.

3.2 Leitmotivik

Strauss hebt mehrfach die Bedeutung leitmotivischen Komponierens insbesondere für die Darstellung der »Seelenregungen u. Gefühlsbewegungen« hervor, die dadurch »in wenigen Takten u. Akkorden« zum Ausdruck kämen – die Betonung liegt somit im Psychologischen und Emotiven. Einerseits ist ihm diese Akzentuierung seines kompositorischen Interesses (und damit eine spezifische »Modernität« seines Ansatzes) bewusst, andererseits reiht er sich selbst damit in eine kompositionstechnische Tradition des 19. Jahrhunderts ein, die er als einen wesentlichen Grund ansieht für die Herausgehobenheit der Gattung Oper, die ihm allen Theaterformen, ja sogar allen sonstigen Formen musikalischer und literarischer Mitteilung gegenüber als überlegen

150 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 13. Zum Thema Antisemitismus bei Strauss siehe: Walter: *Strauss*, S. 76 ff.

151 Solche lassen sich in mehreren Arbeiten partiell oder vollständig finden, hierzu sei auf die zitierten Arbeiten von Overhoff, Axt und Sadrieh verwiesen.

gilt.¹⁵² Er nennt als ein frühes aussagekräftiges Beispiel leitmotivischen Komponierens Webers musikalische Darstellung von »Emmas Geist in der *Euryanthe*«,¹⁵³ um gleich darauf – kaum zufällig – auf Wagners *Lohengrin* sprechen zu kommen. Strauss spricht die Verbindung zwischen Webers und Wagners Werk zwar nicht an, aber die Assoziationskette ist durchaus plausibel und nachvollziehbar: Das ätherische Motiv, das zum ersten Mal in der Ouvertüre (T. 129–143) von *Euryanthe* erscheint, erklingt in acht sordinierten Solo-Violen zunächst in bassloser Gestalt und nimmt damit bereits 1823 teilweise Klangwelten des *Lohengrin* vorweg. Zudem ist es ein frühes, von Wagner genau zur Kenntnis genommenes Beispiel¹⁵⁴ einer komplexen Akkordfolge über chromatisch-lineare Einzelbewegungen und gemeinsame Töne (im Sinne einer *common-tone tonality*),¹⁵⁵ wie er sie ab den 1850er Jahren weiter ausgestalten wird.

In beiden Beispielen zeigt sich die Relevanz für den Aspekt musikalischer Fokalisation: Weber thematisiert musikalisch eine Geistererscheinung, die nicht unbedingt gesehen, sondern nur von den übrigen Figuren »gespürt« werden kann und immer dann, wenn sie handlungsrelevant wird, als musikalische Chiffre und Atmosphärenschicht zur Verfügung steht. Emma tritt als Figur selbst nicht auf, sondern existiert nur als Erzählung der tragischen Vorgeschichte (erstmalig in I, 6a Rez.: »Freundin, Geliebte«): Im dritten Akt singt Adolar zur Lösung des die Handlung bestimmenden Fluches in »prophetischer Entzückung«: »ich ahne Emma, selig ist sie jetzt« (III, Finale, Szene 7, T. 43 ff.) . Hörbar wird also die Vision einer Figur im Sinne eines höheren Sehens bzw. einer Clairvoyance, die Wagner insbesondere in *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Tristan* aufgreifen wird. Vermittelt durch die Musik, erfährt das Publikum, was in einer Figur vorgeht und wie sie die Ereignisse wahrnimmt; in Webers Falle handelt es sich dabei um die Perzeption einer Geis-

152 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 33.

153 Wenig plausibel verweisen die Herausgeber der späten Aufzeichnungen auf das letzte Erscheinen der Motivsphäre im Finale des dritten Aktes, das jedoch die finale Lösung darstellt. Strauss bezieht sich vermutlich auf die erste Version der Ouvertüre und der früheren Akte. Vgl. Strauss: *SpA*, S. 226, Anm. 67.

154 Auch wenn Wagner *Euryanthe* in der Gesamtkonzeption als »misslungene[n] Versuch« (*SSuD*, Bd. 1, S. 164) bezeichnet, erwähnt auch er mehrfach die »Geistervision der Ouvertüre« (*SSuD*, Bd. 2, S. 44). Anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste Webers von London nach Dresden komponierte Wagner eine Trauermusik (WWV 73), die zu großen Teilen auf diesem Motiv gründete.

155 Insbesondere die T. 7–8 des Motivs, in der eine Kette von halbverminderten Septakkorden chromatisch abwärts fällt, während sie sich jeweils in einen vollverminderten Septakkord auflöst.

tererscheinung, bei Wagner um Elsas Traumvision des rettenden Gralsritters. Strauss versteht sich demnach zwar in der Tradition Webers und Wagners in seinem Bestreben, innere Vorgänge über leitmotivische Techniken präziser darstellen zu können.¹⁵⁶ Allerdings wird er derlei Erscheinungen – Herodes' Visionen, Agamemnons Geist, die Illusionszauber in *Die Frau ohne Schatten* – leitmotivisch subjektivieren und psychologisieren, sie werden dabei gezielt eines metaphysischen Hintergrunds beraubt. Sie werden zu perspektivierten Psychosen und Wahnvorstellungen einzelner Protagonisten, die sich eines erahnbaren, existierenden Hintergrunds entledigen, wie er noch im Falle Webers und Wagners vorhanden war. War etwa die Venuswelt in *Tannhäuser* auch Wolfram ersichtlich (»Weh! Böser Zauber tut sich auf«, III, T. 353 ff.), so durchleben Klytämnestra oder Herodes ihre psychologischen Martern und Traumwelten alleine, abgekoppelt von jeglicher Intersubjektivität.

Emmas Geistermusik mag aufgrund ihrer fehlenden Abgegrenztheit und Prägnanz noch kein Leitmotiv im Wagnerschen Sinne sein. Ein solches nimmt Weber z. B. im Motiv des Samiel im *Freischütz* vorweg, dessen komponierte Erscheinung auch in Strauss' Schriften als explizit Erwähnung herausragendes Beispiel findet.¹⁵⁷ Dennoch handelt es sich für Strauss in beiden Fällen um ein »Tonsymbol«, einen Begriff, den er der Bezeichnung des Leitmotivs deutlich vorzieht.¹⁵⁸ Überhaupt wendet Strauss den Begriff des Tonsymbols in einem übergeordneten Sinne an. Ein solches kann, wie er weiter schreibt, auch musikalische »Bildmomente« umfassen, es kann eine motivisch-thematische Prägnanz der Singstimme bedeuten und ist nicht einmal an die wiederkehrende Verweisfunktion durch mehrfaches Auftreten im Verlauf der Handlung gebunden. So werden auch charakteristische Themen und Melodien in Mozarts Opern von ihm so bezeichnet. Als Leitmotive im engeren Sinne sind die von Strauss enger gefassten und mehrmalig erklingenden »Tonsymbole im Orchester« zu verstehen. Primär bestehe ihre Aufgabe darin, »den Ausdruck der Empfindungen, Leidenschaften unmittelbar [zu] beleuchten[.]« und sich dabei »dem Ohr u. Gefühl des Zuschauers mit solcher Eindringlichkeit ein[zu]prägen, daß sich dies sogar bis zur Eindeutigkeit der Tonarten

156 Manfred Hermann Schmid sieht insbesondere in der Fragmentierung der Wirtshaus-Musik im ersten Akt des *Freischütz* eine Initialwirkung für motivische Perspektivierungen auf einzelne Protagonisten in der Oper des 19. Jahrhunderts. Vgl. Kapitel 2, S. 194 ff.

157 Strauss: *SpA*, S. 222.

158 Die Tonsymbole würden »nicht sehr glücklich Leitmotive genannt«, *SpA*, S. 222. Zur Bedeutung der Rezeption Goethes für Strauss' Verwendung des Symbolbegriffs siehe Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 264 ff.

erstreckt, in denen diese Motive zum ersten Mal erklingen waren«.¹⁵⁹ Im Begriff der »Eindringlichkeit« wird abermals die Wirkungsästhetik Strauss' deutlich, die von einer Immersion, einem bannenden Bühnenerlebnis für das Publikum ausgeht; Richard Specht spricht diesbezüglich von der »Freude an emotivem Miterleben« auf Seiten des Publikums.¹⁶⁰

Ebenso zeigt sich hier wieder die bereits im vorigen Teilkapitel angesprochene Bedeutung der tonalen Konkretion für den »Tonartendramaturgen«¹⁶¹ Strauss. Mit der »Eindeutigkeit der Tonarten« meint er dabei nicht nur das Wiedererscheinen des Motivs in der gleichen Tonart, wie es gerade bei Wagner häufig erfolgt, sondern auch eine mögliche Bedeutungsverschiebung durch veränderte Relationen zur Original- bzw. Erstform des Motivs. Insbesondere halbtönige Verschiebungen werden in diesem Sinne musikdramatisch relevant. Zwei Beispiele aus *Der Rosenkavalier* sollen dies verdeutlichen: Am bereits erwähnten Ende des ersten Aktes reflektiert die Marschallin das Geschehene »in träumerischer Haltung« (I, Z. 339 ff.), mehrere Motive des Aktbeginns erklingen, unter anderem das ehemals stürmische Octavian-Motiv, nun jedoch klangfarblich und tonal in ›ihren‹ Bereich verwandelt. Der Streichersatz in Es-Dur dominiert, die mit der Figur des jungen Liebhabers assoziierten Hörner schweigen nach Z. 341. Ihre emotionale Verfasstheit rückt ins Zentrum, in der sowohl konkrete Gedankeninhalte als auch diffuse Gefühlslagen musikalisch-leitmotivisch semantisiert werden. Tonartlicher und motivischer Verweis können dabei auch auseinanderklaffen und eine doppelte Bezüglichkeit ausbilden, so zum Beispiel an einer früheren Stelle des ersten Aktes: Nach dem Abgang des Barons sinniert die Marschallin über das baldige Ende ihrer Liaison mit ihrem jugendlichen Liebhaber Octavian und teilt – mehr sich selbst als diesem – die unausweichliche Gewissheit mit: »Quinquin, heut oder morgen geht Er hin und gibt mich auf um einer andern willen, die jünger und schöner ist als ich« (I, Z. 315,3). Bestimmend für den Klangfluss ist in der ganzen Passage das von Schattmann so genannte »Motiv der resignierenden Liebe«,¹⁶² das als eines der Hauptmotive des ersten Aktes bereits seit der Einleitung der melancholischen Aura der Marschallin zuge-dacht ist. Durchaus provokant und anstößig wurde es von Strauss dort in der klar sexuell konnotierten Einleitungsmusik gewissermaßen als auskomponier-

159 Strauss: *SpA*, S. 222.

160 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.

161 Kurt Wilhelm: *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 356.

162 Alfred Schattmann: *Der Rosenkavalier von Richard Strauss. Ein Führer durch das Werk*, Berlin 1911, S. 2.

te postkoitale Dysphorie der Protagonistin vorgestellt. In dieser Passage dient es als Nachklang der ›Zeit-Arie‹ über die Bewusstwerdung der Vergänglichkeit und des nahenden Endes ihrer Liaison. Strauss schildert die Wahrnehmung der Marschallin auf diese Paarbeziehung, die als Affäre begann und bei der von Anfang an klar war, dass sie enden wird.¹⁶³ Während ihrer Worte »um einer andern willen« erklingt in besagter Passage als Vorwegnahme das Motiv Sophies, das erst im zweiten Akt zentral sein wird. Es ist hier eine Protoversion: Der markante Themenkopf des melodisch aufgefächerten Dur-Quartsextakkordes ist noch nicht rhythmisch konturiert, als sei noch nicht ganz klar, wer diese »andere« sein wird. Zudem steht es in Ges-Dur und nicht in Sophies Tonart G-Dur und verweist damit auf jene der Rosenüberreichung in Fis-Dur. Dieser Moment des Kennenlernens des jungen Paares wird hier aus dem um Es-Dur herum zentrierten Tonartenbereich der Marschallin enharmonisch verwechselt antizipiert und erreicht.¹⁶⁴ Doch Strauss berücksichtigt im Verweis auf den zweiten Akt nicht nur das Figurenmotiv Sophies und das vorausgeahnte Ereignis der Begegnung mit Octavian, sondern wenige Takte später auch die Tonart der Tochter Faninals: Die Phrase endet nämlich in einer enharmonisch auffälligen Modulation,¹⁶⁵ die die Ges-Dur-Passage plötzlich nach G-Dur kadenzieren lässt: Auf dem Wort »schöner« leuchtet unmissverständlich der ›Straussische Quartsextakkord‹ in Sophies G-Dur auf. Insofern zeigt die Passage musterhaft, wie dicht und schnell die leitmotivischen Anspielungen und Fingerzeige erfolgen können.

Zudem lassen sich perspektivisch zwei unterschiedliche Ebenen feststellen: Dient das Resignationsmotiv in der ganzen Passage der fokalisierenden Gefühlsdarstellung der Marschallin – ihre emotionale Verfasstheit bestimmt schließlich den gesamten Aktschluss –, so sind die Verweise auf den zweiten Akt extradiegetische Kommentare, die somit ein Informationsgefälle zwischen Publikum und den beiden Protagonisten herstellt. Die Zuhörer erhalten klare Fingerzeige auf die Unausweichlichkeit eines zukünftig eintretenden Ereignis-

163 In diesem Sinne reiht sie sich in Strauss' Paarbeziehungen seit *Guntram* ein, die sich als Absage auf die ›Liebestode‹ des 19. Jahrhunderts verstehen lassen, auf metaphysische Konzepte bis über den Tod hinaus. Stattdessen stehen dynamische Beziehungen im Vordergrund, die neu beginnen (Sophie–Octavian; Ariadne–Bacchus), enden (Marschallin–Octavian), in Krisen geraten (Barak–Färberin; Helena–Menelas), die einseitig (Salome–Jochanaan; Narraboth–Salome) oder primär von sexuellem Begehren geleitet sind (Salome–Jochanaan; Herodes–Salome; Kunrad–Diemut).

164 Zu Beginn des zweiten Aktes sind es konsequenterweise die Kreuz-Tonarten E-Dur und G-Dur der beiden jugendlichen Protagonisten Octavian und Sophie, die den Weg nach Fis-Dur bahnen werden. Vgl. dazu Kapitel 5, S. 463 ff..

165 Über den verminderten Septakkord in Quintsextposition (vom Bass aus: e,g,b,cis).

3.2 Leitmotivik

Marschallin (sehr ernst)

Quin - quin, heut o - der mor - gen geht Er hin und gibt mich auf um ei - ner

(etwas zögernd)

an - dern wil - len, die jün - ger und schö - ner ist als ich.

espr.

dim. - - - -

pp

sfz

Notenbeispiel 5: Strauss, *Der Rosenkavalier*, I, Z. 315, 3 ff.

nisses im folgenden Akt, das von der Marschallin in der Eindeutigkeit der Orchesterkommentare nicht konkret gewusst werden kann, aber doch geahnt wird.

Generell betont Strauss für leitmotivisches Komponieren ein Zusammenspiel der musikalischen Parameter, wobei von Motiv zu Motiv einzelne Aspekte im Vordergrund stehen oder in der jeweiligen Mischung ihre Wirkung entfalten können:

Der Tonsymbole sind vielfache: ihr Ausdruck ist besondere melodische Linienführung (Zeichnung), charakteristisches Motiv, besondere rhythmische Bewegung in eigentümlichem Klangcharakter (Klangfarben) des einzelnen Instrumentes oder seiner Mischung mit anderen.

An späterer Stelle betont Strauss gleichermaßen: »Thema, Farbe, Rytmik [sic] wirken zusammen.« Je nach angesprochenem Beispiel verortet er die Individualität solcher Leitmotive anders: Ein einzelner Akkord (»Der erste *Esmoll*Akkord der Götterdämmerung«), sogar die bloße Zuweisung einer Klangfarbe (»Die einsamen *Clarinetten* der Überleitung zur letzten Scene des I. Aktes«)¹⁶⁶ kann bereits eine solche tonsymbolische Bedeutung aufweisen, aber genauso alle oben genannten Parameter als geschlossene, mehrtaktige Passage meinen.

166 Strauss: *SpA*, S. 222, 223.

Aus diesem offenen Verständnis resultiert eine Vielschichtigkeit leitmotivischen Komponierens, die bei Strauss durch die Entwicklung ganzer Motivkomplexe und -sets hergestellt wird, die sich permanent verzweigen, verändern und ebenso Haupt- wie Nebenstimmen und Begleittexturen gleichermaßen bestimmen können. Durch diese flexible Netzstruktur büßen die Motive zwar einerseits ihre Markierungsfunktion im Sinne Wagners ein, andererseits werden ihre Kommentierungs- und Perspektivierungsmöglichkeiten potenziert und beschleunigt. Strauss ordnet somit »bestimmten Personen und Handlungen zwar bestimmte motivische Sphären zu, dies jedoch nicht mehr [in erster Linie] um der theatralen Vergegenwärtigung willen, sondern im Sinne von psychologischen Zustandsbeschreibungen«. ¹⁶⁷ Durch die Variantenbildung und Ableitung aus Motivelementen (meist) weniger Kernmotive bildet sich so eine Pluralität aus, die sich einer Etikettierung von vornherein entzieht. Zwar kennt auch Wagners Leitmotivik insbesondere seit *Tristan* motivische Abwandlungen und Ableitungen, diese sind jedoch meist durch narrative Einschübe oder durch eine theatrale Markierung in unmissverständlicher Deutlichkeit herausgestellt. Als Beispiele seien für den ersten Fall das Tantris-Motiv in *Isoldes* Erzählung über die erste Begegnung mit Tristan, für den zweiten Fall Mimes Bewegungsduktus genannt, der durchweg von einer aus dem Nibelungenmotiv gebildeten Begleittextur (*Siegfried*, II, T. 705 ff.) untermalt wird. Durch repetitive Strukturen und vielfache Sequenzbildungen bleiben die Wandlungen zudem fasslich, gerade Letztere bilden bei Strauss eher die Ausnahme. In der psychologischen Ausleuchtung und der Darstellung unterschiedlicher soziale Rollen und Persönlichkeitsstrukturen, die nicht selten mehrere Motivelemente simultan oder unmittelbar aufeinanderfolgend erklingen lassen, spielt so die Motivverwandlung und -dichte eine deutlich größere Rolle als bei Wagner, die sich dabei häufig weniger »dinghaft«, nicht als fixe Einheiten bzw. geschlossene Entitäten präsentieren, sondern die Strauss meist auf Basis eines prägnanten Motivkopfes »zu wenden, zu paraphrasieren« versteht, »aus ihm alles herauszuholen, was drinnen steckt«, wie er diese Technik der Variation und Re-Kombination Stefan Zweig gegenüber selbst beschreibt. ¹⁶⁸

Oskar Bie beschreibt damit übereinstimmend bereits 1905 ebenfalls Strauss' Fähigkeit der Wandelbarkeit der Motive als hervorstechendes Merkmal: »Strauss kennt nicht die Wagnersche Systematik der eng verstreuten Mo-

167 Laurenz Lütken: *Richard Strauss. Die Opern*, München 2013, S. 36.

168 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt (M.) 1982, S. 421.

tivwelt, obwohl er sie innerlich wandelt und kombiniert. Er ist zu malerisch dafür, zu flüssig. Er lässt die Motive auf dem Meere seiner leuchtenden Wasser schaukeln.«¹⁶⁹ Manche dieser Submotive davon erhalten nur eine für den Moment relevante Bedeutung, andere verschwinden und tauchen unerwartet und in veränderter Funktion wieder auf. Sie können dabei auf Grund der Dichte und Geschwindigkeit des musikalischen Verlaufes leicht überhört werden. Schattmann erwähnt im Vorwort zu seinem Werkführer Strauss' Weigerung einer zu detaillierten Namensgebung der einzelnen Motive, sie hätten demnach in seiner Beschreibung auch »in vielen Fällen, dem Wunsche des Komponisten entsprechend, keine ›schematische Abstempelung‹ erfahren«. Dies gelte ohnehin für die »viele[n] Floskeln und melodische[n] Fortführungen, denen eine andere Bedeutung, als nur des augenblicklich nötigen Ausdrucks, nicht innewohnt.«¹⁷⁰

Von musikalisch-technischer Seite ist das Verständnis vom Leitmotiv demnach ein sehr weites, bezogen auf die musikdramatische Funktion und die ästhetische Bedeutung wird Strauss präziser. Er ordnet die ihm relevanten Beispiele aus fremden und eigenen Werken in zwei Kategorien: erstens, »wo ein besonderes Gefühl zum Ausdruck gebracht wird u. unmittelbar zum Hörer spricht«, und zweitens »die Naturstimmungen u. Landschaftsbilder«.¹⁷¹

Für den ersten Fall spricht Strauss auffällig häufig von einer Figurenzugehörigkeit im Genitiv, z. B. von »Isoldes Todesmotiv, Wodans [sic] Schicksalsmotiv«. Es wird also klar den Charakteren zugeordnet, meint aber nicht (primär) die bloße Verweisfunktion als musikalische Etikettierung im Sinne eines einfachen Personenmotivs. Mit dem zweiten Fall bezeichnet Strauss die musikalische Darstellung der Außenwelt bzw. eine spezifische Wahrnehmung derselben aus der Sicht einer Figur – im Gegensatz zu den psychologischen »Ausdrucksmotiven«, die gerade in der Kontrastierung und Alternation der beiden Bereiche relevant werden, z. B. in den »contrapunktischen Verknüpfungen der Naturstimmungen mit den Schmerzen der menschlichen Seele im 3. Akt *Tristan*«. Als Kontrastebene, vor der sich die emotiven Motive entfal-

169 Messmer: *Kritiken*, S. 45.

170 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. VII. Richard Specht betont berechtigterweise noch eine weitere Bedeutung dieser leitmotivischen Technik von Strauss, die hier weniger im Zentrum steht, nämlich die zusammenhangbildende Funktion. Er spricht vom »Reiz der Motivbildungen«, der »vor allem im Organischen der Weiterentwicklung der thematischen Linien« liege und »durch Umformung der Motivelemente des Beginns und durch das Stützen neuer Tonfolgen durch Teilmotive der Vorangegangenen« entstehe. Vgl. Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 242.

171 Strauss: *SpA*, 223.

ten, können sie dabei selbst eine leitmotivische Konkretion erfahren, wie sie Strauss beispielhaft im Fall Wagners (später auch Berlioz‘) nennt: »der *Rhein*, das Bild der Stadt *Nürnberg*, *Siegfrieds Wald*.«¹⁷² Strauss hätte wohl auch die vielschichtige Verwendung der Walzer-Motive in *Der Rosenkavalier*, die ihm Hofmannsthal bereits zu Beginn der gemeinsamen Arbeit vorschlug,¹⁷³ als eine solche tonsymbolische Repräsentation der Stadt Wien bezeichnet – Ähnliches versuchte er bereits durch den volkstümlichen Einschlag in *Feuersnot*, der dort allerdings mehr als Kolorit, weniger integrativ und motivisch-variativ erfolgt.¹⁷⁴ Dass er zwischen Natur- und Kulturlandschaften und -szenerien nicht unterscheidet, wird in seinen oben genannten Beispielen ohnehin offenbar. Sie können für ihn sowohl einen Grundcharakter, gewissermaßen eine Atmosphärenschicht repräsentieren – wie das »von Ferne anpochende Meer« in Eriks Erzählung in *Der fliegende Holländer* oder die ländliche Idylle in »Berlioz‘ *Scène au champs*«; sie können aber auch selbst die Funktion einer Fokalisation der Wahrnehmung einer einzelnen Figur auf der Bühne sein. Interessanterweise erhält »Siegfrieds Wald« bei Strauss in dieser Aufzählung dieselbe possessive Zuordnung wie die Autorschaft von Berlioz, so als wäre Siegfried selbst der Urheber dieses ›Waldwebens‹. Bereits die Formulierungen legen offen, dass beide Bereiche, ›Innen‹ und ›Außen‹, nicht immer strikt getrennt sein müssen. Das Waldweben oder auch die in Kapitel 2 bereits thematisierte Szene des Hörnerschalls im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* sind Passagen, in denen die subjektive Wahrnehmung des ›Außen‹ in den unterschiedlichen Figurenperspektiven thematisiert wird – Brangäne hört etwas anderes als Isolde, Mime sieht und empfindet im Wald Bedrohung, Siegfried hingegen Idyll und Verbundenheit. Die völlig unterschiedliche Wahrnehmung des Mondes durch die Charaktere Salome, Narraboth, Herodes und Herodias ist die konsequente Weiterführung dieser Idee, die auf den gesamten dramaturgischen Verlauf einer Oper angewandt wird. Strauss‘ Scheidung zwischen emotiven (oder gedanklichen) Innen- und landschaftlichen Außenwelten lässt deutlich werden, dass er im Ausloten dieser beiden Bereiche eine wesentliche Aufgabe dramatischen Komponierens sieht. Er geht bereits von einem ähnlichen Denkmodell aus, wie es Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann bezogen auf die kompositorischen Möglichkeiten leitmotivischer Perspektivierung annehmen. Sie unterscheiden hinsichtlich der »Perspektiven

172 Ebd., S. 222, 223.

173 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 48.

174 Bereits Specht weist jedoch auf eine weitere Funktion der Walzer hin, die er die »psychologische Themenverknüpfung« nennt (Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 225).

des Orchesters« zwischen der »subjektiven Innenperspektive, also [der] musikalische[n] Vergegenwärtigung von Gedanken und Gefühlen der gerade aktiven Bühnenfigur«, und der »synästhetische[n] Verdoppelung des Visuellen durch das Akustische«. ¹⁷⁵ Dies meint freilich mehr als Strauss' Darstellung eines Äußeren und schließt jenseits des landschaftlichen Hintergrundes der Szenerie die Nachzeichnung der Bewegungen und Gebärden der Figuren sowie die Bühnenaktion selbst mit ein. ¹⁷⁶ Dabei betonen auch Wald/Fuhrmann, dass die Leitmotive einerseits »zwischen Innen- und Außensicht changieren, andererseits aber über die Markierung der Gegenwart hinaus auch die Zeitebene ins Spiel bringen« können. Ebenso sprechen sie die im vorigen Kapitel thematisierte Illusion einer Aktivität oder Zugehörigkeit der Motive an, also die Frage, »ob die Leitmotive die Geschehnisse auf der Bühne steuern oder erzwingen, oder einfach nur illustrieren oder kommentieren«, die sich »buchstäblich als eine Frage der Perspektive erweisen« könnten. ¹⁷⁷

Diese Überlegungen aufgreifend, soll im Folgenden die Bedeutung leitmotivischer Perspektivierungsmöglichkeiten bei Strauss geordnet in vier zentral erscheinenden Kategorien ausgeführt werden. Erstens soll der bereits als zentral benannte Bereich der psychologisierenden Funktion der Motive behandelt werden. Als zweiter Punkt soll die von Strauss angesprochene bildhafte Funktion, die Bedeutung von Außensichten (oder neutraler: Außendarstellungen) im Zentrum stehen. Dabei werden, über seine schriftlichen Ausführungen hinausgehend, auch Bewegungsmotive und die (damit häufig zusammenhängende) musikalische Schilderung von Objekten zur Sprache kommen. Drittens soll der insbesondere für Strauss (und weniger für Wagner) relevante Aspekt der sozialen Rollenbilder diskutiert werden, welche imstande sind, die Leitmotive divers aufzufächern. Abschließend wird die Frage nach einer musikalischen Warte aufgegriffen – Wald/Fuhrmann sprechen von der leitmotivischen »Einschaltung eines Erzählkommentars«, wenden also narratologische Verstehenszugänge an. Inwieweit diese hilfreich sein, aber auch Widersprüche kreieren können, soll – ausgehend von den Überlegungen aus

175 Melanie Wald/Wolfgang Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013, S. 58. Ob der Begriff der Verdoppelung wirklich den Kern der Sache trifft, bleibt allerdings fraglich. Durch den anderen Darstellungsmodus ist Tautologie ohnehin ausgeschlossen. Nicht selten dient eben jener als Angriffspunkt in den kritischen Werturteilen zu Strauss (und Wagner), als Vorwurf des bloßen akustischen Duplizierens (etwa bei Adorno).

176 Vgl. dazu Sonja Bayerlein: *Verkörpernte Musik. Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Hamburg 2004.

177 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 59.

Kapitel 2 – dort diskutiert werden. Selbstverständlich greifen alle genannten Punkte in der musiktheatralen Konzeption letztlich ineinander, bedingen sich gegenseitig und sind bisweilen nicht voneinander zu trennen; sie sollen hier aber der argumentativen Stringenz wegen einzeln thematisiert werden. Um dem oben angesprochenen weiten Verständnis Strauss' von Leitmotiv bzw. Tonsymbol Rechnung zu tragen, soll auch hier ein ebenso offenes Verständnis bei der Wahl der exemplarischen Beispiele folgen und auf weitere Eingrenzungs- bzw. Definitionsversuche¹⁷⁸ verzichtet werden, um vielmehr die Vielfalt der Anwendung und der Bedeutungsebenen zu zeigen.

a) Psychologische Funktion der Leitmotive

Als Ausgangspunkt der Betrachtungen soll eine Feststellung von Laurenz Lütteken dienen: Im Vergleich zu Wagner hätten bei Strauss »die Motive einen grundsätzlich anderen Charakter«: Während sie bei Wagner »eine theatrale, bestenfalls geradezu dinghafte Evidenz oder Präsenz« erzeugen würden, dienten sie bei Strauss einer »psychologische[n] Chiffrierung, eine[r] ›Färbung‹«. ¹⁷⁹ Lütteken führt dafür Strauss' Formulierung von der »Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen« an – die dieser eigentlich für die Funktion der orchestralen Zwischenspiele in *Intermezzo* insgesamt versteht – und überträgt sie im engeren Sinne auf dessen leitmotivisches Komponieren. Sicherlich ist diese Scheidung – bei aller Triftigkeit der Kernaussage – sehr pointiert formuliert und trägt, kritisch gelesen, der Komplexität leitmotivischen Komponierens bei Wagner wie Strauss nicht voll Rechnung. Wald und Fuhrmann betonen mit Recht, dass es nicht Wagners Absicht war, »einen toten Gegenstand, ein bloßes Requisit mit einem musikalischen Motiv zu schmücken«. ¹⁸⁰ Um das Paradebeispiel des ›Schwertmotivs‹ aufzugreifen: Auch wenn es Qualitäten des Gegenstandes musikalisch thematisiert (C-Dur-›Glanz‹, Klangfarbe, Materialität der Trompete), ist es ein nach oben führendes Bewegungsmotiv, symbolisiert in seiner letzten Konkretion am Ende des ersten Aktes von *Die Walküre* als gezücktes Schwert menschliche

178 Übliche Kriterien und Unterscheidungen sind etwa: ›bloßes‹ Szenen- versus ›eigentliches‹, über die ganze Handlung hinweg auftretendes Leitmotiv, die Häufigkeit des Auftretens, eine Hierarchisierung in Haupt- und Nebenmotive, Personen-, Erinnerungs-, Handlungsmotive etc. Vgl. dazu Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 40 ff., ebenso: Joachim Veit: Art. »Leitmotiv«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 5, Sp. 1078–1095.

179 Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Musik der Moderne*. Stuttgart 2014, S. 198, 199.

180 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 10.

Willensfreiheit.¹⁸¹ Es wird von Wagner zunächst jedoch weder dinghaft noch gestisch, sondern als ausschließlich klingend zugänglich gemachter Gedankengang von Wotan¹⁸² in der letzten Szene von *Das Rheingold* fokalisierend eingeführt (Szene 4, T. 3779 ff). Es beinhaltet somit gleichermaßen gegenständliche Versinnbildlichung, gestische Qualität, die Darstellung eines Denkaktes und eine symbolische Verweisebene. Und auch Strauss' Musik kennt Dingmotive, also den »Verweis von einem Motiv auf einen Gegenstand«,¹⁸³ die insbesondere in ihrer optischen Wirkung oder ihrer Bewegungsform im Gebrauch sinnbildlich nachgezeichnet werden: das Beil in *Elektra*, die Edelsteinkette der Klytämnestra, die silberne Rose in *Der Rosenkavalier*, der Talisman in *Die Frau ohne Schatten*. Dabei transportieren auch sie – wie schon bei Wagner – meist mehr als nur die klangliche Repräsentation eines Gegenstandes und implizieren psychologische Deutungen, etwa Elektras immer wieder erfolgendes Durchleben des Traumas der Mordtat oder Klytämnestras verzweifelter Versuch einer Abwehr ihrer – in moderner Terminologie – sich immer weiter ausbildenden dissoziativen Störung bzw. psychosomatischen Erkrankung.¹⁸⁴

Verstanden als Tendenz und kompositorische Schwerpunktsetzung, benennt Lüttekens Aussage dennoch Wesentliches, artikuliert eine wichtige Verschiebung des kompositorischen Interesses. Dies zeigt sich schon daran, dass die Anzahl solcher »Dingmotive« bei Strauss nach *Die Frau ohne Schatten* abnimmt.¹⁸⁵ Außerdem sind sie dramaturgisch weniger zentral; eine vergleichbare Bedeutung etwa der sich durch die Ring-Tetralogie ziehenden Bedeutung des »Speermotivs« findet man bei Strauss vergebens. Bereits Sonja Bayerlein konstatiert eine solche Konzentration des Musiktheaters von Strauss auf psychologische Inhalte, begründet dies jedoch weniger aus dem Gegensatz von Ding- zu seelischen Motiven: Strauss baue ein Moment der Wagnerschen Leitmotivtechnik, die »Vergegenwärtigung des dramatischen Augenblicks«, aus zu einer »differenzierte[n], psychologischen Ausrichtung auf die Figuren«

181 Zudem ist die Darstellung von Virilität durch den Aktschluss evident.

182 Wagner geht freilich von einer Verwirklichung als Bühnenrequisit im Hintergrund aus, eine Verdeutlichung, die die meisten Inszenierungen heute weglassen oder alternativ lösen.

183 Lütteken: *Strauss, Musik der Moderne*, S. 199.

184 Zum Thema der auch im Text von Hofmannsthal ausgearbeiteten Persönlichkeitsspaltung und der Bedeutung der zeitgenössischen psychoanalytischen Schriften für die Gestaltung der Figur, insbesondere im Kontext des damals dafür gebräuchlichen Begriffes der »Hysterie«: S. Panagiota Varvitsioti, *Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen: Ihre Gestalt in Hofmannsthals „Elektra“*, Diss. Univ. Jena 2014, S. 185 ff.

185 Einen ähnlichen Befund stellt Lütteken auch für die vielfach erwähnten Wortmotive aus, Lütteken: *Strauss, Musik der Moderne*, S. 197.

und stelle dafür die »über die Handlung hinausweisende Funktion« der Leitmotive als »Medium einer übergeordneten Erzählinstanz« zurück.¹⁸⁶ In dieser Lesart lässt sich von einer Verlagerung von der Diegesis auf die Mimesis sprechen, die die narrativen Elemente des Wagnerschen Theaters nicht verschwinden, aber doch zugunsten der präsentischen Darstellungen in den Hintergrund treten lässt. In einem ähnlichen Sinne charakterisierte bereits Rudolf Hartmann, Strauss' bevorzugter Regisseur der letzten Jahre, dessen Musiktheater (vgl. Kapitel 1), ebenso spricht Adorno vom gegenwärtigen Charakter der »prall geladenen Augenblicke[]« seiner Musik.¹⁸⁷

Wie sehr Strauss dabei die musikalische Darstellung psychischer Prozesse interessiert, wurde bereits im ersten Kapitel anhand seiner Aussagen zu Mozarts *Così fan tutte* deutlich, den er in diesem Zusammenhang dezidiert einen musikalischen »Psychologen« nennt.¹⁸⁸ Es sind die musikalischen Charakterzeichnungen, die Strauss hier in erster Linie in der melodischen Gestaltung verortet, welche die beiden Protagonistinnen Dorabella und Fiordiligi bei letztlich gleichem Verhalten und Handlungsverlauf so unterscheidbar werden lässt. In Strauss' leitmotivischem Komponieren wird diese Individualität der Figuren insbesondere durch die Überlagerung und Variantenbildung mehrerer Motive hergestellt. Dafür lassen sich drei typische Darstellungsmodi konstatieren:

Der erste bezieht sich auf die musikalische Vermittlung einander widersprechender oder widerstrebender Gefühlskomplexe einer oder mehrerer Figuren – hierin ist ein wesentlicher Grund von Strauss' Bewunderung für Mozart zu sehen. Er begreift sein eigenes Bestreben, die Satzstruktur in mehrfache Überlagerungen von Texturen und Linien aufzufächern, als Weiterführung von Mozarts psychologischer Charakterisierungskunst, insbesondere durch die Möglichkeiten leitmotivischer Verweise und semantischer Konkretion. Die bereits zitierte Äußerung über *Salome* lässt dies deutlich werden: »Eine bloß rhythmische Charakterisierung wie sie Mozart in genialster Weise anwendet«, empfand Strauss für den »Wunsch nach schärfster Personencharakteristik« als »nicht stark genug«.¹⁸⁹ Dies bezieht sich hier auf Gegensätze zwischen Figuren(gruppen), das Verfahren schließt aber auch miteinander in Konflikt stehende seelische Verfasstheiten eines Charakters mit ein. Gegensätzlichkeiten werden klangfarblich und tonal ausgestaltet bis

186 Bayerlein: *Verkörperte Musik*, S. 193.

187 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.

188 Vgl. S. 74, Anm. 202.

189 Strauss: *BE*, S. 224.

hin zur Überlagerung mehrerer Klangkomplexe oder ganzer Satzstrukturen. Specht spricht diesbezüglich von Motiven, die »oft drei- und vierfach innerhalb zweier Takte verschlungen manchmal ganz Konträres aussagen, alles Gefühlte und Gedachte und auch alles Unsagbare«. ¹⁹⁰ Die Wiedererkennungsszene aus *Elektra* mit ihren disparaten Schichtungen und Teiltonalitäten im vollen Orchester, die Strauss mehrfach unter den Passagen aus seinen Werken anführte, stellt dafür sicherlich ein Extrembeispiel dar; ¹⁹¹ sie bewegt sich nach seinen ästhetischen Wertmaßstäben an den Grenzen des Möglichen einer jeglichen musikalischen Charakterisierungskunst, und ihre Komplexität begriff er nur auf Grund der psychologischen Ausnahmesituation als legitim. ¹⁹² Eine fassliche Aufnahme durch das Gehör wird bewusst überstiegen, performativ werden die Zuhörer – wie Elektra selbst – überfordert und überwältigt. Selbst Adorno zollt der Passage bewundernde Anerkennung:

Seine Fähigkeit, in isolierte Komplexe die Fülle der Affekte, auch der unvereinbaren, zusammenzudrängen, in einen einzigen das wogende Auf und Nieder des Gefühls, hat außer vielleicht am paradoxen Einstand von Entzücken und Entsetzen am Ende des ersten Tristanakts kein Vorbild. Im dissonanten Wiedererkennungsakkord der Elektra konzentriert sich ein Reichtum des einander Widerstreitenden, an den Worte wahrhaft nicht heranreichen. Das stilistisch fast Unmögliche, gerade diesen komplexen Akkord in das süße As-Dur-Feld verzittern zu lassen, scheint geglückt, wie wenn die Energie, welche der Akkord in sich aufspeichert, in die Lösung verströmt. ¹⁹³

Solche musikalischen Psychogramme finden sich – wenn auch meist weniger komplex – bereits seit *Guntram* in allen Strauss-Opern und kennen neben dem hier angesprochenen Fall der Gleichzeitigkeit auch unterschiedliche Techniken der Juxtaposition. In *Salome* etwa wird die gemischte Gefühlslage aus erotischer Anziehung und Abscheu, aus Faszination und Ekel durch Parodie und Deformation der Motive aus Salomes Werbegesängen ausgedrückt, die so die Extreme in Salomes Empfinden nah zueinander rücken lassen (Szene 2, Z. 76 ff.). Derlei komplexe Auffächerungen betreffen so gut wie alle Hauptfiguren, sie werden seit *Salome* auch auf Nebenfiguren übertragen. ¹⁹⁴

190 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 241

191 Vgl. dazu auch Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 178 ff.

192 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 50.

193 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 594.

194 In *Feuersnot* und *Guntram* verhindert dies in erster Linie noch das jeweilige Libretto, da Nebenfiguren dort weder eine entsprechende dramaturgische Bedeutung noch eine prägnante Charakterzeichnung erfahren.

Der zweite Modus bezieht sich auf den Kontrast zwischen Sozialverhalten und innerer Befindlichkeit, betrifft also bereits ein Ineinanderwirken mit der Kategorie des Sozialstatus (siehe das übernächste Teilkapitel) und thematisiert die Darstellung eines ›Außen‹ gegen ein ›Innen‹. Er wird insbesondere seit *Der Rosenkavalier* bedeutsam, da in den Hauptfiguren selbst schon die unterschiedlichen sozialen Rollen motivisch aufgegliedert sind, kennt aber bereits seit *Feuersnot* die kompositorische Thematisierung dieses Umstandes. Dieser Modus wird insbesondere dann relevant, wenn das Verhalten der Person nicht kongruent zu ihrer psychischen Verfasstheit steht. Verhält sich in *Feuersnot* der ›wahrhaftige‹, vom Élan vital getriebene Kunrad zu jedem Zeitpunkt der Handlung unverstellt – in seiner Selbstkritik, seiner Verliebtheit in die Tochter des Bürgermeisters und seinem Hass auf die kleinbürgerlichen Münchner –, so ist es bei Diemut anders. Verstecktes Wohlgefallen am ›Junker Übermut‹ führt bei ihr nach dessen allzu forschem Drängen schließlich zu gespielterm Liebeswerben, hinter dem sich gekränkter Stolz verbirgt, der letztendlich – wie könnte es anders sein – doch von Verliebtheit und erotischem Interesse geleitet ist. So eindimensional die Wolzogensche Handlung, so simpel bis platt die Bezüge und so problematisch wie fragwürdig die Lösung des dramaturgischen Knotens sein mögen: Die Handlung bot Strauss die Möglichkeit, im Falle der männlichen Hauptfigur musikalische Subjektivität – durchaus als ästhetisches Bekenntnis der Autoren zu verstehen – gegen die vielfältigen Außensichten auf sie zu stellen (insbesondere in der Eröffnung) und, im Falle der Protagonistin, Differenzen zwischen Verhalten und Verfasstheit einer Figur kompositorisch durch Motivtransformationen und -ableitungen zu thematisieren. Wäre es nicht gelungen, dies in einer Musik zu fassen, der abermals Adorno – üblicherweise einer seiner härtesten Kritiker – eine Faszination abgewinnen musste¹⁹⁵ und die Specht als »die jugendvollste, kernigste, frischeste« bezeichnete¹⁹⁶ – wenig spräche dafür, *Feuersnot* heute noch aufzuführen.

195 Vgl. Reinhold Schlöterer: »Adornos Sympathie für Feuersnot«, in: Andreas Dorschel (Hg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, Wien/London/New York 2004, S. 88–107.

196 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 85. Gerade deshalb hadert er mit dem Werk, denn Strauss habe »kaum jemals vorher und nachher so künstlerisch so geirrt in der Wahl dieses Opernbuches, oder richtiger: in der seines Verfassers« (ebd.). Strauss selbst blieb das Werk als »Auftakt« ins neue Jahrhundert stets nahe, und auch aus späteren Briefen und Schriften wird ersichtlich, wie er bei der Planung von Konzerten und Theaterspielplänen *Feuersnot* als Startpunkt eines festen Werkkorpus zu integrieren und verankern suchte.

Ein dritter und letzte Modus ist die Darstellung eines emotionalen Umschlags oder Wechsels einer Figur, bis hin zur Zeichnung einer Persönlichkeitsentwicklung oder -veränderung. Schattmann spricht hinsichtlich Flexibilität und Wandelbarkeit von einem »Mittel ‚psychologischer Änderung‘ einzelner Motive«. ¹⁹⁷ Insbesondere für die laut Hofmannsthal zentrale Denkfigur der Verwandlung, aber auch in den Werken vor und nach der gemeinsamen Zusammenarbeit ist dies kompositorisch relevant – auch wenn Strauss Hofmannsthals hermetisch-verstiegenen Begriff des Allomatischen, ¹⁹⁸ der gegenseitigen Verwandlung sehr viel unmittelbarer als Gefühlsbewegungen der jeweiligen Figuren verstanden haben mag. ¹⁹⁹

Psychologische Verwendung der Leitmotivik im ersten Akt von *Der Rosenkavalier*

Anhand der Marschallin als Fokalisationsfigur im letzten Drittel des ersten Aktes von *Der Rosenkavalier* lässt sich exemplarisch das Zusammenkommen aller drei genannten Punkte verdeutlichen. Eine kurze zehntaktige Passage daraus wurde bereits im Zusammenhang mit motivischen und tonartlichen Verweisen erwähnt (Z. 315,4), im Folgenden soll die erste monologische Passage der Figur ab Z. 269 im Zentrum stehen. Die turbulenten Ereignisse des Aktes, ausgelöst durch das Erscheinen des Barons, lösen vielschichtige emotionale Prozesse, Gefühls- und Denkbewegungen aus, die sowohl auf Vergangenes (der Opernhandlung und weit darüber hinausführend) als auch auf Zukünftiges bzw. Erwartbares verweisen. Allgemeine Reflexionen über Vergänglichkeit und den »Lauf der Welt« (Z. 271), wie die individuelle Situation und die besondere Beziehung zu Octavian, wechseln sich ab, die Figur pendelt dabei zwischen emotionaler Affiziertheit und selbstironischer Distanz zur eigenen Person. Dramaturgisch stellt die Passage eine bedeutsame Veränderung in der Konstellation der Paarbeziehungen dar, indem die anfänglich geschilderte Unbeschwertheit der Affäre Marschallin–Octavian ihr Ende findet. Ausgelöst

197 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. VII.

198 Vgl. Gernot Gruber: »Das ›Allomatische‹ – von Richard Strauss komponiert?«, in: *Mythos – Metamorphosen – Metaphysik. Die Dialektik von Treue und Wandel im Opernschaffen von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*, hg. von Gernot Gruber und Oswald Panagl, Heidelberg 2016, S. 1–16. Ausführlich geht Adrian Kech auf den Begriff des Allomatischen und das Konzept der Verwandlung bei Hofmannsthal und den kompositorischen Umgang bei Strauss ein: Kech: *Verwandlung*, S. 1–11.

199 Während der Arbeit an *Ariadne auf Naxos*, wo Hofmannsthals Konzept des Allomatischen ganz im Zentrum steht, sind weite Teile der brieflichen Kommunikation von einem gegenseitiges Nicht-Verstehen bestimmt. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 105 ff.

wird dieser emotionale Umschlag weniger durch eine wirkliche Veränderung oder gar Wandlung der Figur, wie sie Gernot Gruber annimmt²⁰⁰ – solche Prozesse werden erst in den folgenden Projekten *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten* ganz ins Zentrum rücken. Es handelt sich vielmehr um ein Inne-, ein Bewusstwerden der aktuellen Situation, der keine Zukunft beschieden ist.

Musikalisch wird die komplexe Gefühlslage insbesondere durch eine vielschichtige motivische Auffächerung bereits bekannter und daraus abgeleiteter neuer Motive ausgedrückt. Strauss ermöglicht damit die Darstellung eines sinnierenden Bewusstseinszustands einer Person, den die Worte allenfalls andeuten. Kompositorisch wird der für die Figur selbst nicht kontrollierbare oder vorsehbare Verlauf der gedanklichen und emotionalen Zustände abgebildet: Durch die teils plötzlichen Wechsel der musikalischen Elemente und Satzstrukturen wird der assoziative Gedankengang so performativ nachvollzogen und für das Publikum erfahrbar, wie es die Marschallin später gegenüber Octavian zu erklären sucht: »Ich kann halt meine Gedanken nicht kommandiern« (I, Z. 286). Während der Verabschiedung des Barons überlagert sich zunehmend die mit ihr assoziierte Motivik der Akteinleitung mit der höfisch-galanten Reverenzgeste des Barons; strukturell handelt es sich somit um einen doppelten Rückgriff. Einerseits wird der Bezug zum Aktbeginn hergestellt, andererseits wird der formale Abschluss des Mittelteils angekündigt, der von der Figur der Anwesenheit des Barons bestimmt wird. Das in weiten Intervallsprüngen geführte Motiv aus Z. 11 der Einleitung²⁰¹ überlagert dominierend die auf einen pochenden Bass reduzierte Ochs-Musik (Notenbeispiel 6a) – hier wird unmissverständlich klar, dass die Audienz beendet ist.

Außen und Innen überlagern sich: Ochs' Motivik ist generell von einer gestischen Versinnbildlichung von Aktion bestimmt, insbesondere durch die galante Geste der höfischen Reverenz, aber auch durch die drängende Unruhe aus seiner ›Don Juan‹-Erzählung (Z. 148, 3; z. B. bei Z. 264,1).²⁰² Die Motivik der Marschallin ist jedoch eine inwendige, sie dient der Darstellung innerer Bewegtheit. Nach außen, gegenüber Ochs und selbst Octavian wahrt sie den ganzen Aktschluss über ihre Contenance, die sie erst am Ende für einen

200 Gruber: »Das ›Allomatische‹ – von Richard Strauss komponiert?«, S. 4.

201 Es wird (wie das frühere von Z. 8) von Schattmann ebenfalls der Sphäre der Resignation zugeordnet.

202 Ebenso bei der Andeutung des Motivs der »galanten Konversation« (*Rosenkavalier*, S.15) bei »als müsst so sein« (Z. 269,8), das an die galante Plauderei mit dem Baron und die erste Erläuterung seiner Heiratspläne erinnert.

3.2 Leitmotivik

a) Der Baron (macht die Reverenz, entfernt sich unter Ceremoniell.) b) Marschallin

und kriegt das

c)

hüb-sche, jun-ge Ding und ei-nen Pin-kel Geld da-zu, Heiter bewegt (con moto)

d) (nimmt den Handspiegel) (seufzend) e)

Wo ist die jetzt? Ja, — a tempo (un poco moderato) die al-te Frau,

a tempo

Notenbeispiel 6: Motivgestaltung in *Der Rosenkavalier*, Z. 266 ff.

a) Ochs' Verabschiedung (Z. 266); b) nach Ochs' Abtritt (Z. 269,4); c) Die »kleine Resi«; d) Die Betrachtung im Spiegel (Z. 275); e) Die »alte Fürstin Resi« (Z. 277,5)

kurzen Moment verlieren wird (Z. 333). Strauss nutzt die Struktur der Dichtung, die einfache Rahmung ihres Monologes durch den Abtritt von Ochs und den Wiederauftritt Octavians, um ihre Motivsphäre an den Rändern mit der jeweils anderen (zu Beginn Ochs, später Octavian) zu kontrastieren und dort die aktuelle psychische Befindlichkeit der Fürstin gegen ihr eingeübtes standesgemäßes Sozialverhalten zu stellen. Nur im mittleren Teil erhält ihre Gefühlsdarstellung freien Lauf. Im Dialog der Marschallin mit Octavian offenbart sich dies später in Form einer scheinbaren Kühle, Abgeklärtheit und Distanziertheit, mehrere sakrale Verweise finden sich in Dichtung und Musik (»Ich werd' jetzt in die Kirche gehen« (Z. 327), »und Gott erbarmt sich Ihrer nicht« (Z. 325) etc.); Strauss' Rede von »sixtinischer Objektivität«²⁰³ – ob-

203 Vgl. Kapitel 1, S. 98.

wohl erst Jahre später schriftlich geäußert, in diesem Fall als emotionale Schutzfassade der Protagonistin – kommt in den Sinn. Dies alles führt zu Unverständnis auf Seiten des Jünglings, im Gegensatz zum Publikum, das auf den Standpunkt der Marschallin gestellt ist: Durch die Musik teilt sich ihr Konflikt zwischen Verhalten und Empfindung vollumfänglich mit.

Der Beginn des etwa fünfminütigen monologischen Passus von Z. 269 bis zum Wiedereintritt Octavians bei Z. 283 bleibt zunächst noch von Ochs' Motivatik bestimmt, sein ungehobelteres Verhalten (»Der aufgeblas'ne, schlechte Kerl«) löst die weiteren Gefühls- und Gedankengänge der Marschallin erst aus und überschattet sie. Das erste der beiden melancholischen Motive der Operneinleitung erklingt gleichzeitig darüber und lässt Ochs' Sphäre kurzzeitig in den Hintergrund treten (Notenbeispiel 6 b); es wendet das C-Dur des Barons nach f-Moll, als sie die arrangierte Ehe mit dem »hübsche[n], junge[n] Ding« erwähnt.²⁰⁴ Ochs' immer noch nachklingende, gewissermaßen in ihr resonierende Verbeugungsgeste führt zweimalig einen »fragenden« übermäßigen Quintsextakkord mit durchgehender übermäßiger Quarte im Stimmtausch (»Was erzürn' ich mich denn?«). Nur für einen Moment führt ihr Ärger über den Baron – unverkennbar als variative Ableitung des Ochs-Motivs verdeutlicht – in eine sogleich selbstkritisch kommentierte gestische Entäußerung, die zugleich zurückgenommen wird. Stattdessen rückt die Parallele zu ihrer eigenen Lebensgeschichte und damit der Aspekt der Zeit und Vergänglichkeit in den Vordergrund.

Das Eintauchen in ein sinnierendes Erinnern wird von Strauss mehrschichtig bewerkstelligt (Notenbeispiel 6 c). Der Satzbeginn in F-Dur alludiert einen klassizistischen Tonfall, der jedoch, wie meist im *Rosenkavalier*, keine Stilkopie ist (nur wenige Momente, etwa der Beginn der Frühstücksszene, sind stilistisch strenger gesetzt). Dennoch wird durch die klare Periozität, die immer wieder anklingende solistische Streichquartett-Besetzung und die klare tonale Sprache ein Divertimento-Charakter offensichtlich. Auch die Instrumentation reagiert darauf, die Hornstimme ließe sich phasenweise ventillos vom Naturhorn spielen. Der Tonfall ist bei Strauss nicht neu und bereits den meisten zeitgenössischen Besprechungen aufgefallen: Die Nähe zu den Einleitungstakten von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ist in Motivatik, Tonart und Tonfall kaum zu überhören und wurde in diesem Sinne analog als ein auskomponiertes »Es war einmal«, als narrative Rahmung gedeutet.

204 Auch hier in der Varianttonart f-Moll erklingt, wie mehrfach im ersten Akt, Sophies Motiv als »auktorialer« Verweis, bereits kurz zuvor wurde es von der Oboe in c-Moll gespielt (Z. 267: »zu der Jungfer Braut«).

Doch der Verweis wird nicht nur über die Stilebene und das Eigenzitat hergestellt, sondern ist innerhalb des *Rosenkavalier* zu allererst ein leitmotivischer. Die melodische Gestalt ist selbst eine Variantenbildung ›ihres Motivs‹, das seit dem zweiten Takt der Orchestereinleitung bekannt ist. Das Motiv der Fürstin wird demnach in ein früheres historisches Stadium rückdatiert:²⁰⁵ Die Marschallin imaginiert sich selbst als junges Mädchen. Sind im Falle des *Till Eulenspiegel* die ersten sechs Noten des Eröffnungsthemas diastematisch identisch mit der späteren, in den ›Till-Akkord‹ führenden gestischen Figur der Klarinette (T. 46), so ist die Ableitung im *Rosenkavalier* freier, bleibt aber durch die Kontur der Wellenbewegung und insbesondere die chromatischen ›Nebentoneinstellungen‹ (nach Kurth) akustisch leicht zuortbar (vgl. Notenbeispiel 7).

a) *immer sehr lebhaft*
mf lustig $\longrightarrow$ *sf*

b) *p* *ff*

Notenbeispiel 7: Motivableitungen a) *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (T. 1 und T. 46); b) *Der Rosenkavalier* (I, Z. 271, 2 und I, T. 2)

Bereits in der Einleitung zum ersten Akt wurden diese Strebetöne als dreitönige Begleitfigur abgespalten und zum ersten Resignationsmotiv (Z. 6) gesetzt, dort bezeichnenderweise mit der Spielanweisung »seufzend«, und ebenfalls der solistischen Streicherfarbe Bratsche und Cello (mit Klarinetten) zugeordnet. Die Erinnerungspassage ist demnach nicht, wie vielfach behauptet, von neuer Motivik bestimmt, sondern weist auf den Opernbeginn zurück. Ebenso werden aus der thematischen Verwandlung neue Motivbausteine gewonnen, die im weiteren Verlauf der Oper Verwendung finden: Die erste kadenzielle Figur mit Punktierung des klassizistischen Themas (Notenbeispiel 6 c) – in der theoretischen Begrifflichkeit des alludierten Stils (nach Heinrich Christoph Koch) ein Grundabsatz – wird ab Z. 274,1 abgespalten und erhält im folgenden Passus zunehmend eigene Bedeutung: Etwa zwanzig Minuten später, in den letzten Takten des ersten Aktes, wird sie wieder mehrfach aufge-

205 Die Rückdatierung geht dabei freilich von einem extradiegetischen Standpunkt aus, einer Distanz zwischen der zeitgenössischen musikalischen Sprache des frühen 20. Jahrhunderts und den klassizistischen Allusionen.

griffen (Z. 340,5) und leitet die finale Kadenz ein, allerdings nicht mehr als kammermusikalische Streicherfigur in klassizistisch anmutender, abphrasierender Funktion, sondern in sentimentalisch gedehnter Form: Sie wird durch die historisch-stilistische Verwandlung aus der nostalgischen Erinnerung in die Gegenwart zurückgeholt. Die Marschallin verbleibt in der letzten Szene währenddessen »in träumerischer Haltung« allein auf der Bühne zurück. Besagte Kadenzfigur wird dabei mit Octavians Motiv, *espressivo* in der Solovioline (1. Pult) kombiniert. Melancholische Selbstreflexion und wehmütige Gedanken an den gerade zum letzten Mal als ihr Geliebter aus dem Palais davongewandenen »Bub« Quinquin vermengen sich, diffuse Nostalgie als emotionale Grundstimmung (im Monolog) wird konkretisiert zum Abschied von einer bestimmten Person. Ein Abschied zudem, der als solcher gerade nicht als Bühnenaktion stattfand, sondern in Regungslosigkeit von der Hauptfigur erst im Nachhinein als solcher verstanden und empfunden wird.

Zurück zum Monolog: Bereits in der Passage der Erinnerung an die »kleine Resi« durchdringen sich musikalisch-motivisch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, hier allerdings völlig losgelöst vom Gedanken an ihren »Bub«. Octavians Motiv ist nicht präsent – die Selbstreflexion steht im Vordergrund. Beständig pendelt das Hauptmotiv der Marschallin zwischen der metrisch-periodisch gebundenen klassizistischen Gestalt und der freieren Führung als Sechszehntelkette in der Klarinette als Dialogisierung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dies geschieht zum ersten Mal, wenn die Fürstin ihr jetziges Antlitz betrachtet (Z. 27,3; »nimmt den Handspiegel«, Notenbeispiel 6 d) – die Selbstbetrachtung spielte, wie erwähnt, bereits während der Antichambre-Szene als Blick in den Spiegel eine Rolle (»Heute haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht«, Z. 250). Im weiteren Verlauf wird das motivische Hinüberholen in die Gegenwart klangfarblich durch die unbegleitete Solovioline hergestellt (Z. 280,1), die nun das erste »Motiv der Resignation« spielt; schließlich erklingt es in der Bassklarinette, die die finale *Sempre-più-tranquillo*-Passage dieses Monologs einleitet, während des dunklen Sinnierens der Marschallin über die Unergründlichkeit eines göttlichen Plans hinter aller Vergänglichkeit.

Beide Klangfarben sind für Strauss mit einer spezifischen Charakteristik verbunden, die er in der Instrumentationslehre eingehend beschreibt. Berlioz' Bemerkungen zur Behandlung der Violinen ergänzt er abschließend mit einer Warnung vor einem »gröblichen Mißbrauch, der mit der Solvioline« getrieben werde, weshalb er wegen der besonderen Wirkung dieses »Ausdrucksmittels« zu einer seltenen Anwendung rät. Nur ein absolut »zwingende[r] poetische[r] Grund« rechtfertige ihren Einsatz, dabei assoziiert er den Klang – Wagners »Freiamotiv« aus *Das Rheingold* als Beispiel nennend – bezeichnen-

derweise bereits 1905 mit dem »innersten Geheimnisse der Frauenseele«.²⁰⁶ Dienen Motiv und Klangfarbe im Wagner-Beispiel der Darstellung der manipulativen Intention Frickas (»schmeichelnd zu Wotan: Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold?«) – demnach einem intentionalen Sozialverhalten –, so steht bei Strauss hier die tatsächliche innere Verfasstheit der weiblichen Hauptfigur im Zentrum. Ähnliches gilt für die Verwendung der Bassklarinette: Strauss ergänzt Berlioz' Beschreibung ihrer Klangfarbe als »ruhevollen, feierlichen, weihevollen Ausdruck« bezeichnenderweise mit der Charakterisierung einer »feierlichen Entsagung«.²⁰⁷ Jahre bevor ihm die Figur der Marschallin bekannt sein wird, beschreibt Strauss den dramatischen Ausdruck, der in diesem Aktschluss im Zentrum steht und den er fest mit der Klangfarbe assoziiert. Hofmannsthal selbst weist in diesem Sinne auf die Nähe der Marschallin zur Figur des Hans Sachs hin: »verzichtet und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.«²⁰⁸

Zusätzlich zum Aspekt der melancholischen Selbstreflexion in Gegenwart und Vergangenheit, der schließlich zur Fortsendung des jungen Grafen führen wird (»Quinquin, er soll jetzt gehen, er soll mich lassen«, Z. 327), findet sich in dieser Passage jedoch eine ironische Färbung, wenn die Selbstwahrnehmung der Marschallin auf eine von ihr imaginierte Fremdwahrnehmung prallt: das Bild der gebrechlich vorbeischreitenden »alten Fürstin Resi«, das durch Strauss' Bewegungsfigur eine zusätzliche Betonung des tragikomischen, parodistischen Elementes erhält (»Siegst es, da geht die alte Fürstin Resi«, Z. 278, Notenbeispiel 6 e). Es nimmt in der Szene die Funktion eines Ausbalancierens zwischen Schwermut und Ironie an, ganz im Sinne der grundsätzlichen Haltung in *Der Rosenkavalier* als »wienersche Maskerade«, die die Marschallin wenig später einfach und pointiert formuliert: »ein halb Mal lustig, ein halb Mal traurig« (Z. 285). Hergestellt wird es motivisch durch das bereits angesprochene abgespaltene Kadenzmotiv in der »Resi-Variante« des Marschallin-Motivs, das über einer ostinaten Bassfigur in pendelnden Quinten²⁰⁹ repetiert wird. Eine weitere Reduktion findet im 7. Takt der Passage statt (Z. 278), wenn der Abschluss des Kadenzmotivs nochmals als Sech-

206 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 65, 66. Prominentes Beispiel in diesem Sinne ist bei Strauss die Darstellung der Gefährtin in *Ein Heldenleben*.

207 Ebd., S. 240.

208 Hofmannsthal: »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, in: *Reden und Aufsätze III, 1925–1929, Aufzeichnungen* (= GW, Bd. 10), S. 504.

209 Die zusätzlichen Appoggiaturen, die in das Intervall hineinschleifen, werden von Strauss gerne in humoristischem Kontext verwendet, so auch schon bei den »Drei adeligen Waisen« bei Z. 216,5.

zehntel-Paar abgespalten, synkopisch versetzt wird und so einen zusätzlichen Bewegungsimpuls erzeugt.

Die Betrachtung sei hier abgebrochen: Sie ließe sich noch weiter verästelnd verfolgen und ist beileibe nicht erschöpfend erfolgt; weitere Referenzen, Beziehungen, Motivverbindungen wären anzuführen. Die gebildeten Semantisierungen werden im Verlauf des Aktes relevant bleiben und ausgebaut werden, im folgenden Dialog mit Octavian und insbesondere in der Zeitarie, die von einer weiteren Umwandlung des Resignationsmotivs bestimmt ist.

b) Außensichten

Die musikalische Schilderung von etwas primär Sichtbaren – seien es Landschaftseindrücke, Objekte auf der Bühne oder insbesondere die Gestik und Mimik von Personen – geht weit über die Frage von Leitmotivik und den Fokus dieser Arbeit hinaus. Dieser gewissermaßen visuelle Aspekt der Klang- und Zeitkunst Musik, das Paradoxon einer »Herstellung von Bildern durch die bilderlose Kunst«, ²¹⁰ geht weit in die Musikgeschichte zurück, wird in der musikalischen Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts Gegenstand der Kompositionslehre und als musikästhetische und -philosophische Fragestellung bis heute diskutiert. ²¹¹ Bezogen auf den Fokus dieser Arbeit, spielt das insoweit eine zentrale Rolle, als insbesondere Strauss' Musik immer wieder damit in Verbindung gebracht wurde – nicht selten in pejorativer Lesart als fragwürdige bis defizitäre Illustrationskunst, die »jeglicher Inspiration bar« ²¹² sei, insbesondere bei Adorno, Bloch, Bekker und anderen. ²¹³

Ein besonders scharfes Urteil fällt aus marxistisch-materialistischer Sicht wenig überraschend Hanns Eisler und wählt die Musik des *Rosenkavalier* als Angriffspunkt. ²¹⁴ Trotz des Attests einer »Schönheit der Partitur« und des Status' eines »eminenten Meister[s]«, den er Strauss zugesteht, gilt sie ihm

210 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

211 Richard Leppert: *The Sight of Sound*, London 1993; *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Elisabeth Oy-Marra u. a. Paderborn 2018 (mit Beiträgen von Martin Zenck, Arne Stollberg, Klaus Pietschmann u. a.).

212 Walter Schrenk: *Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924, S. 115.

213 Mathias Hansen z. B. diskutiert diesen Umstand im Fall der *Alpensinfonie* durchaus kritisch. Vgl. Hansen: *Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, S. 219 ff.

214 Decken sich aus naheliegenden Gründen viele Argumentationslinien mit Adorno, seinem Mitautor der 1947 erstmals erschienenen Schrift *Komposition für den Film* (Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, hg. von Johannes C. Gall, Frankfurt/M. 2006), so weichen sie in der Bewertung des *Rosenkavalier* voneinander ab. Adornos Bewunderung für die Partitur scheint immer wieder in seinen Schriften über Strauss durch.

– gerade wegen der Unmissverständlichkeit der »Illustrationstechnik« – als Beispiel der »Dummheit in der Musik«. Dabei vermischt Eisler – wie bei diesem Thema so häufig – onomatopoetische Nachahmung bzw. musikalische Nachzeichnung von Bewegungen mit symbolischer Repräsentation im Sinne historisch gewachsener und etablierter Topoi:

Über diesen blechgepanzten Humor, über die fade Süßlichkeit der Partitur des *Rosenkavalier* führe ich seit meiner Jugend mit meinen Kapellmeister-Freunden Streitgespräche. Dazu diese entsetzliche Wagnerische Illustrationstechnik. Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagwerk auch noch mit ein. Das ist unerträglich.²¹⁵

Gerade das Zusammengehen der unterschiedlichen Darstellungsweisen – die zuletzt genannten sind eigentlich gerade nicht illustrativ – scheint es zu sein, was die Assoziationen und Evokationen von Bildhaftem im Publikum so stark werden lässt. Gerade diese Macht der Klangsuggestion musste Eisler, ein selbsterklärter Verfechter der »Entwicklung des musikalischen Materials« und des »sozialen Auftrags«,²¹⁶ ablehnen. Dabei stellt er, wie das Zitat zeigt, den Bezug zu Wagner direkt her, sieht in Strauss, wie er schreibt, aber eine »nächste Stufe höher«: Wie eine spätere Aussage zu *Salome* nahelegt, bezieht er dies generell auf dessen leitmotivische Techniken, die das Illustrative und das »Psychologistische, das in den Text gewissermaßen Hineinkriechende« miteinander verbinden würden.²¹⁷

Ebenso bekannt sind zahlreiche, aus zweiter und dritter Hand kolportierte (und dadurch nicht immer verifizierbare) Aussagen von Strauss dokumentiert, in denen dieser dieses kompositorische Vermögen selbstbewusst, humorvoll und nicht selten selbstironisch beschreibt. Richard Specht gibt eine solche Aussage mit einigem Erstaunen wieder: »Ich sehe das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an.« Specht versteht diese Darstellung eines Äußeren über das rein Visuelle hinausgehend als eine »Fähigkeit klanglicher Suggestion, die Übertragung aller stummen und lauten Vorgänge in Musik und durch Musik«,²¹⁸

215 Hanns Eisler: »Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe 1958«, in: Hanns Eisler: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Frankfurt (M.) 1976, S. 255.

216 Eisler: »Einiges über den Fortschritt in der Musik«, in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, S. 139, 136.

217 Eisler: »Inhalt und Form«, in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, S. 294.

218 Auch Specht weist diese Äußerung nicht nach. Specht: *Strauss*, Bd. 1, S. 68.

Tatsächlich spielt in Strauss' Darstellungspalette auch Olfaktorisches, Taktils, die Wahrnehmung von Schall, Wind und Temperatur eine Rolle. In den orchestralen Passagen seiner Opern nimmt diese in den Tondichtungen erworbene Fähigkeit besonderen Raum ein, bezogen auf *Intermezzo* spricht Strauss selbst von »Kinobildern«.²¹⁹ Als wesentlicher Ausgangspunkt der Motivgestaltung durchziehen sie jedoch in Form von musikalisch-bildhaften Miniaturen gleichermaßen die gesamte Struktur seiner Opernpartituren. Insbesondere die zahlreichen größeren wie kleineren Orchesterzwischenpiele und Überleitungsteile, die Bewegungsabläufe thematisieren, sind voller illustrativer Motive und Klangeffekte; als Beispiele seien der Opferzug der Klytämnestra in *Elektra*, der Verlauf der Mondbahn als chromatische Tremolo-Linie in *Salome*, der Erdenflug im ersten Akt von *Die Frau ohne Schatten* und die Rodelszene im ersten Akt von *Intermezzo* genannt.

Richard Specht ist als glühender Strauss-Bewunderer durchaus zwiegespalten. Einerseits bemängelt er dessen »Lust [...] zu einer illustrativen Detaillistik [...], die manchmal ablenkend oder sogar kleinlich wirkt«, andererseits gebe gerade seine »zu Klangkomplexen von unbezweifelbarer Eindeutigkeit, Prägnanz und Gegenständlichkeit führende Fähigkeit [...] die höchsten Beispiele emotiver, bildhafter und metaphorischer Tonsymbolik«.²²⁰ Wie eingangs in diesem Teilkapitel ausgeführt, unterscheidet Strauss selbst (bezogen auf die leitmotivische Verwendung) zwischen Gefühlsdarstellungen und äußeren Vorgängen und sieht erst in der Gegenüberstellung und Balance der beiden Momente dramatisches Komponieren als vollgültig an. Die Außenseite ist in diesem Sinne nicht – auch nicht in den Tondichtungen²²¹ – als bloßer Selbstzweck misszuverstehen. So schreibt er grundsätzlich über sein Kompositionsverständnis:

Es ist eben einfach nicht richtig, daß man «alles» komponieren kann, sofern man unter «komponieren» die Übertragung eines Sinnes- oder Gefühlsausdruckes in die Symbolsprache der Musik versteht. Dabei ist es natürlich ebenso richtig, daß man in Tönen und Klängen malen kann (vor allem gewisse Bewegungsmotive), aber die Gefahr liegt immer nahe, der Musik zuviel zuzutrauen und in die öde Naturnachahmung zu verfallen. Die Musik mag dann mit noch soviel Geist und technischem Können gemacht sein, sie wird doch immer Musik zweiter Ordnung bleiben.²²²

219 Vgl. S. 87, Anm. 243.

220 Strauss: *Specht*, Bd. 2, S. 69.

221 Vgl. dazu Werbeck: *Tondichtungen*, S. 203.

222 Strauss: *BE*, S. 37.

In einem ähnlichen Sinne unterscheidet Ernst Kurth, bei aller Warnung vor einem schlagworthaften Gebrauch, zwischen expressiven bzw. expressionistischen und impressionistischen Elementen in Strauss' Musik, da »die beiden Entwicklungslinien bei ihm bis in die Extreme gesteigert« seien. So sehr nachhergehend sein Fokus auf der klanglichen und technischen Seite, der Frage nach Akkordverbindungen, Einzelfarben und Auflösungen der Klänge liegen wird, betont Kurth doch zunächst deren jeweils anderen Wesensgrund: Während er »die expressionistische Tendenz« in einem »fessellose[n] Subjektivismus melodischer Affektsgeberden [sic] und unmittelbarer Betonung aller Ausdrucksbewegung« bestimmt sieht, sei das impressionistische Element von »koloristische[n] Grundzüge[n]« geprägt, das einen wesentlichen Impuls von der Darstellung eines zumeist bildhaften Außen von einem »Hinausströmen der Musik über ihre eigene Grenzen«²²³ erhalte: »Die naturhaften und landschaftlichen Stimmungsbilder gehören [...] zu den häufigsten, und mit ihnen ist immer ein Hinüberspielen zu gewisser Anschaulichkeit gegeben«;²²⁴ im weiteren Verlauf spricht er auch von »Naturstimmungsbildern« und »Klangmalereien«.

Kurths Begriff der »Affektsgeberden« drückt dabei bereits die Interdependenz der beiden als Extreme verstandenen Gestaltungsprinzipien aus, indem das eine als entäußerte Subjektivität und das andere als subjektiviertes Äußeres verstanden wird.

Bezogen auf die Frage nach musikalischen Perspektivierungen sollen im Folgenden die von Strauss bewusst vage formulierten äußeren Vorgänge,²²⁵ die allesamt Fragen einer Sichtbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit betreffen, näher gefasst und in unterschiedlichen kompositorischen Lösungen beschrieben werden. Im ersten Fall geht es darum, was die Figuren (und mit ihnen das Publikum) aktiv sehen und wahrnehmen, im zweiten darum, wie die Musik die Sichtbarkeit der Figuren und des gesamten Bühnengeschehens von außen

223 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 353, 361, 358, 355.

224 Ebd., S. 360–361. Im weiteren Verlauf betont Kurth jedoch genauso die Bedeutung der »Auflösung ins verschwimmend Stimmungshafte«, die sich vom bildhaften Impetus völlig ablösen könne. Adorno folgt ihm in dieser klaren Unterscheidung von Expression als eines nach außen drängenden Inneren und Impression als einem subjektivierten Äußeren: »Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe.« Adorno: »Musikalischer Expressionismus«, in: *Musikalische Schriften V* (GS, Bd. 18), Frankfurt (M.) 1978, S. 61.

225 Strauss: *SpA*, S. 222, f.

darstellt und lenkt. Drittens soll Strauss' spezifische Illustrationskunst von Dingen und Objekten thematisiert werden.

Fokalisierende Figuren – Charaktere als Wahrnehmungsfilter

Im Extremfall nimmt das Publikum, wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt, die Perspektive einer Figur ein, die Dinge wahrnimmt, welche die anderen nicht sehen, spüren, riechen oder hören, mögen diese real sein oder nicht. Dieser Umstand weist als radikale Subjektivierung die größte Nähe zur psychogramatischen Verwendung der Leitmotivik aus. Er ist nur insofern davon zu unterscheiden, dass die Perzeption im Vordergrund steht und musikalisch illustrativ dargestellt wird – wenngleich Wahrnehmung, Informationsstand und psychische Befindlichkeiten nicht zu trennen sind und häufig ineinander-greifen.²²⁶

Beispielhaft seien die Wahnvorstellungen des Herodes in den wiederkehrenden Sturmvisionen genannt, in denen Strauss (durch chromatische Läufe der Streicher, Wirbel auf der großen Trommel sowie an- und abschwellende Blechakkorde) seine lebhaften Sinneseindrücke musikalisch fasst (erstmal bei Z. 164). Die motivische Ebene lässt deutlich werden, dass sich Wahrnehmung, das »Rauschen[] von mächtigen Flügeln«, und psychische Befindlichkeit, die Angst vor dem Propheten, durchdringen: Sein mächtiges Quartenthema baut sich inmitten der Sturmbewegung drohend auf. Die Passagen kehren im Verlauf der vierten Szene mehrfach wieder und werden auch ohne den expliziten Verweis im Text musikalisch eingesetzt. Sie erhalten als bereits semantisierte musikalische Figuren eine leitmotivische Unabhängigkeit und werden zu einem die Figur fokalisierenden Mittel: Herodes' Wahn->Sinn< wird hörbar. Eine vergleichbare Vision eines solchen musikalischen Sturmbildes (dort noch »naturalistisch« durch Windmaschine und Paukentremolo hervorgerufen) setzte Strauss bereits in der siebten Variation von *Don Quixote* als »Ritt durch die Luft« um. Dort wird der Kontrast zur Realität simultan und nicht (wie bei *Salome*) sukzessiv (durch die widersprechenden Worte der Herodias) ausgedrückt. Durch den stabilen Orgelpunkt auf d in Kontrabässen und Fagotten sowie die an den Windbewegungen unbeteiligten gemächlichen Akkordfolgen wird gleichzeitig eine Zuständlichkeit, eine Erdverhaftung ver-

226 Vgl. die Kritik an Genettes ausschließlich an der Wahrnehmung ausgerichteten Verständnis von Fokalisation, Kap. 2, S. 138.

mittelt, die den fantastischen Windgeräuschen, der Einbildung des Ritters, entgegensteht.²²⁷

Die wohl wichtigste Oper für eine solche Darstellung radikal fokalisierter Sinneswahrnehmungen gleich mehrerer Charaktere ist *Elektra*. In ihrer Vision materialisiert sich der allabendlich erscheinende Vater zunehmend – zunächst nur als Schatten im Mauerwinkel präsent – durch die tonale Dramaturgie und die Abfolge der auf Agamemnon bezogenen Leitmotive während ihres Monologs. Überhaupt stellt *Elektra* einen Extremfall musikalischer Fokalisationseffekte dar, da Blicke auf die Hauptfigur (vonseiten der Mägde, von Orest, von ihrer Mutter) sowie deren Sichtweisen (auf ihre Mutter, ihre Schwester, auf Aegisth) eine zentrale Rolle spielen und sich sowohl in musikalischen Psychogrammen wie in illustrativ-bildhaften Elementen äußern. Dabei kann sich Bildhaftes auch nur in der Vorstellung der Charaktere ereignen, zu welcher die Musik des Orchesters buchstäblich ›Einblicke‹ gewährt: Elektras angewiderte Vorstellung der Kopulation ihrer Mutter mit Aegisth, von Strauss durch die leitmotivische Verschlungenheit der Motive in der Oper mehrfach plastisch dargestellt, fand als Beispiel bereits Erwähnung. Eine vergleichbare Bedeutung der Darstellung solch irrealer, subjektivierter Projektionsakte weist in der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal nur noch *Die ägyptische Helena* auf, in der die psychischen Extremzustände und die unterschiedlichen Perspektiven des Menelas auf seine Ehefrau zum zentralen musikalischen Sujet werden.²²⁸

Einen humoristisch-parodistischen Sonderfall stellen für diesen Fall die scheinbaren Visionen des Baron Ochs im dritten Akt des *Rosenkavalier* dar. Sie werden in der pantomimischen Einleitung erstmals vorgestellt und kehren die Verhältnisse um: Obwohl sie real stattfinden, glaubt der Baron schließlich, sie sich einzubilden, und versucht, sie als Folgen einer »Congestion« (III, 100) abzutun. Viele weitere Beispiele wären hier anzuführen – etwa die Illusionszauber der Amme in *Die Frau ohne Schatten* oder Don Quixotes Träumereien in die Welt der Ritterromane in der Introduction der Tondichtung (T. 19 ff.). Das zuletzt genannte Beispiel zeigt, dass es häufig diese Passagen sind, in denen Strauss bereit ist, kompositorische Extremlösungen zu finden und an die Grenzen dessen zu gehen, was ihm überhaupt darstellbar und

227 Hansen: *Die Sinfonischen Dichtungen*, S. 164.

228 Vgl. dazu Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 548–578, und Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 324 ff.

musikalisch sinnvoll erscheint.²²⁹ Keine Tondichtung vor *Don Quixote* kennt einen Abschnitt mit vergleichbarer tonaler und motivischer Komplexität.

Fokalisierte Figuren

Der häufigste Fall von musikalischen Darstellungen eines Äußeren auf der Opernbühne ist jedoch ein direkterer Übersetzungsvorgang: das Auskomponieren von Gebärden, Gesten und Bewegungen der Figuren auf der Bühne – also nicht der Blick *von* einer Figur, sondern der Blick *auf* eine Figur. Sie werden in ihrer Aktion und ihrem Verhalten musikalisch charakterisiert, im Mittelpunkt steht so die Art und Weise, wie sie von den übrigen Figuren und vom Publikum wahrgenommen werden: Ihre Erscheinung ist wesentlich. Strauss selbst sieht in der Anwendung solcher »Bewegungsmotive«, wie das obige Zitat zeigt, die wichtigste Möglichkeit, »in Tönen und Klängen [zu] malen«. ²³⁰ Neu ist bei Strauss freilich nicht die Anwendung eines solchen gestischen Komponierens, ²³¹ sondern die schiere Anzahl solcher Motive, die Dichte, in der sie auftreten und sich abwechseln, und die damit einhergehende Beschleunigung der musikalisch-szenischen Aktion, die er selbst als ein ästhetisches Ziel formuliert. Ebenfalls neu ist die Komplexität der Abstufungen und Beziehungen der gestischen Figuren untereinander, die wie ein Netz über die Gesamtstruktur gelegt werden.

Teilweise sind zentrale Personenmotive, wie im Falle des Ochs oder Octavians, selbst solche Bewegungsmotive, die vielfach abgewandelt werden; aber auch scheinbare Nebensächlichkeiten wie Schrittbewegungen oder Verbeugungen kehren wieder oder werden in Begleitschichten oder Nebenstimmen überführt.

Gebärde und Geste sei hier im weitesten Sinne als Äußerung durch den Körper verstanden, damit nicht-intentionale und absichtliche, eingelernte und spontane, sozial konnotierte (wie im Ritual und Zeremoniell) und unmittelbar subjektive ausdrucksbehaftete Körperbewegungen eingeschlossen sind. Strauss lehnt ›Geste‹ als »neue[n] Zeitungsdruck«²³² ab und bevorzugt das ältere Wort ›Gebärde‹, das weniger auf die Aktion der Bewegung abzielt und

229 Vgl. S. 273.

230 Strauss: *BE*, S. 47.

231 Vgl. dazu Katrin Eggers/Ruth Müller-Lindenberg (Hg.): *Musikalische Gestik – gestische Musik* (Wagner in der Diskussion, Bd. 4), Würzburg 2017; zu Strauss: Bayerlein: *Verkörperte Musik*.

232 Strauss: *SpA*, S. 179.

somit auch die Positur, minimale Bewegungen der Augen und des Gesichts, die Haltung bis hin zur Gesamtheit der äußeren Erscheinung einer Figur bedeuten kann. Geste bzw. Gebärde lässt sich dabei als potentielles Kommunikationsmittel und als Schnittstelle, als neuralgischer Punkt insbesondere zwischen Sprache und Körper sowie zwischen Emotion und Verhalten begreifen, was den enormen Aufschwung des Begriffs in den Geisteswissenschaften der letzten Jahrzehnte begründet. Beim Begriff der musikalischen Geste wird das Themenfeld noch komplexer und schließt sowohl (hier nicht thematisierte) Fragen von Musik und Tanz, Gesten der musikalischen Praxis, pädagogische und sinnerschließende Gesten als auch die hier im Zentrum stehenden musikalischen Bewegungsfiguren, gewissermaßen virtuelle Gesten mit ein.²³³

Mit musikalischer Geste ist jegliche musikalische Figur gemeint, die solche körperlichen Gebärden begleitet und darstellt. Sie kann in diesem Sinne semantisiert an späterer Stelle die bereits erfolgte Bewegung ersetzen und so als fokalisierte Gefühlsdarstellung einen Konnex zum psychologischen Ausdrucksbereich desselben Leitmotivs herstellen. Insbesondere wenn die besagte Figur im weiteren Verlauf der Handlung gerade nicht agiert und spricht, wird so simultan – als sedimentierter körperlicher Ausdruck – eine weitere Figurenbezogenheit als zusätzliche musikalische Schicht hinzugefügt.²³⁴ Hans Pfitzners Ausführungen zur Bratschenfigur in *Tannhäuser* wurden dafür bereits angeführt.²³⁵ Ebenso ließe sich im Fall Wagners die Bedeutung und Wandlung des Motivs der ›Unmut‹ in Bassklarinette und Fagotten im II. Akt von *Die Walküre* nennen – Strauss nennt dies »Wotans Schwermut« und geht auf die späteren instrumentalen Abwandlungen ein.²³⁶ Beim ersten Auftreten ist es an eine nicht genauer spezifizierte Gebärde des Wotan-Darstellers geknüpft (II, 1, T. 417 ff.: »Wotan drückt in seiner ganzen Haltung von hier an einen immer wachsenden, unheimlichen, tiefen Unmut aus«). Schließlich wird es davon gelöst und wechselt im weiteren Verlauf in dieser Gefühlszuordnung von Ohnmacht und Unbehagen sogar seine Figurenbezüglichkeit auf Brünnhilde (II, 2, T. 1107 ff., 1140 ff.).

233 Aktuelle Forschungsfragen werden vorgestellt und diskutiert in: Katrin Eggers/Christian Grüny: *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018.

234 Adorno geht so weit, den Begriff Leitmotiv als »Einheit von Geste und Ausdruck« zu definieren, der Kurthschen Idee der »Affektsgeberde« (s. o.) durchaus verwandt (Adorno: »Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien (= Gesammelte Schriften, Bd. 13)*, Frankfurt (M.) 1986, S. 7–148, S. 13. Für Strauss' leitmotivischen Umgang ist dieses Verständnis sicherlich zu eng.

235 Vgl. Kapitel 1, S. 130.

236 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 74.

Der Begriff der Gebärde bei Hofmannsthal und die Rezeption des Gebärdenverständnisses von Wagner bei Strauss wurde grundlegend von Sonja Bayerlein untersucht, so dass hier auf die Ergebnisse ihrer Studie verwiesen werden kann und nur auf die Frage nach musikalischen Perspektivierungen erweitert werden soll. Auch Bayerlein unterscheidet zwischen der »Illustration szenischer Bewegungsvorgänge« und einer »musikalischen Formprägung, welche die psychologischen Motive der agierenden Personen andeutet«;²³⁷ nicht selten fallen beide im Sinne der Kurthschen »Affektsgeberde« (s. o.) zusammen. Als Musikalisierungen von Körperbewegungen oder -haltungen – seien sie im Nebentext vorgeschrieben oder nicht – zeichnen sie die Figur und ihren Charakter mit und verweisen teils auf die gezielte Selbstdarstellung, häufiger auf die unintendierte Außenwahrnehmung eines Charakters. Das musikalische Motiv fungiert so als Amplifikation, Verdeutlichung und Interpretation der szenischen Aktion. Strauss erreicht durch Orchestereffekte eine Eindeutigkeit, die – abgesehen von der fehlenden Möglichkeit der exakten Synchronizität – beinahe alle Facetten dessen vorwegnimmt, was die Filmmusikforschung später »Mickeymousing« oder (abgeschwächt) »underscoring« nennen wird.²³⁸ Die Illustrativität reicht dabei vom genauen Auskomponieren von Bewegungsabläufen (z. B. in der Pantomime zu Beginn des III. Aktes von *Der Rosenkavalier*) bis hin zu Klangereignissen im Sinne einer »Effektspur«, etwa knallende Türen, Fußtritte oder selbst Sophies nur imaginierte Ohrfeigen (*Der Rosenkavalier*, II, Z. 54).²³⁹ Ein Grund für die bereits von Zeitgenossen wahrgenommene Plastizität der Straussischen Charakterisierungskunst mag in dem Umstand liegen, dass er dieses Vermögen zunächst an sinfonischer Musik anwandte: Um eine der Bühnenkunst vergleichbare Unmittelbarkeit und Konkretion trotz der vagen Semantisierung durch die »poetische Idee« herstellen zu können, verfeinerte er dort bereits Verfahren wie die parodistische Überzeichnung durch Deformation der Motive, naturalistische Nachahmungseffekte und psychologische Implikationen – auch

237 Bayerlein: *Verkörpernte Musik*, S. 16.

238 Zum Begriff und zur Begriffsgeschichte vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 78 ff., und *Lexikon der Filmmusik*, hg. von Josef Kloppenburg 2012, S. 202 ff. Zur Bedeutung des Wiener Max Steiner für die Entwicklung dieser aus der Oper übernommenen filmmusikalischen Techniken siehe: Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien u. a. 2012, S. 57 ff., 61 ff. Wenig überraschend lehnen Adorno und Eisler die Technik (wie generell jedes leitmotivische Komponieren für Filmmusik) als das »größte Mittel der Verdeutlichung« ab. Vgl. dies.: *Komposition für den Film*, S. 12, 19 ff.

239 Hier gehen häufig Bewegungsmotive mit onomatopoetischen Effekten zusammen, was akustische und visuelle Referenzen synästhetisch zusammenführt.

durch den Rückgriff auf bereits konventionalisierte Bedeutungszuweisungen. In diesem Sinne erhält Strauss' Aussage, seine Tondichtungen seien letztlich »Vorbereitungen zur Salome«²⁴⁰ gewesen – bei aller nachträglichen Konstruktion –, erneutes Gewicht.

In den Opern sind nicht alle Charaktere gleichermaßen von dieser äußeren Fokalisierung betroffen, Strauss gewichtet durchaus zwischen vordergründig körperlich-gestisch bestimmten Figuren und eher inwendigen. Insbesondere Buffo-Figuren sind traditionell von solchen Außensichten und dadurch besonders durch gestische Effekte gekennzeichnet. Strauss greift dies auf, indem er aber auch diesen – zumindest den Hauptfiguren – mehrere Motivsphären zuweist.

Baron Ochs ist – wie auch die Buffi in *Ariadne auf Naxos* – ein solches »Außen«: Seine emotionale Befindlichkeit spielt – abgesehen von Grundaffekten wie Ärger, Schmerz und (zum Schluss des zweiten Aktes) behagliche Zufriedenheit – eine eher geringe Rolle, die Zeichnung seines Auftretens und Verhaltens als »eigentümliche[] Mischung aus Pompösem und Gemeinem«²⁴¹ sowie seine Selbstinszenierung als Person »von Stand« stehen klar im Zentrum der musikalischen Charakterisierung. Sein Auftrittsmotiv mit der galanten Geste der höfischen Reverenz in den Violinen und Bratschen, dazu die gemessene gravitatische Pauken-Begleitung (zunächst verstärkt durch Posaune, Basstuba und Kontrabässe) ist ein einprägsames Beispiel (I, Z. 102; vgl. Notenbeispiel 6, dort I, Z. 269). Jedoch fallen bereits die unruhig drängenden Motive, die sein Erscheinen ankündigen (I 82,8) und zunächst nur als kleine Einsprengsel in die Satzstruktur integriert werden, in diese Sphäre, genauso das Motiv der »begehrlichen Unruhe«,²⁴² das das aufdringliche Nachstellen des Barons darstellt (Z. 109 ff.). Schlötterer nennt ihn denn auch »mehr Theaterexistenz, Typ, Komödienfigur«: »Gegenüber dem Ochs von Lerchenau ist die Haltung von Komponisten und Hörer nicht die gleiche.« Ob sie deswegen weniger »echt« sei, wie Schlötterer annimmt, sei dahingestellt.²⁴³

Hofmannsthal zieht bezüglich der Charakterzeichnung einen Vergleich zu Sixtus Beckmesser, Wagners einziger Figur mit klaren Buffozügen.²⁴⁴ Die Parallele ist bei allen Unterschieden durchaus naheliegend, besteht vor aller

240 Strauss/Schuh: *BW*, S. 49.

241 Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«, in *Prosa IV*, S. 429.

242 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. 15.

243 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 27, 28.

244 Teilweise erhält auch Mime buffoneske Zuschreibungen, insbesondere im ersten Akt von *Siegfried*.

Musik bereits in einem vergleichbaren Grundzug der Handlung und betrifft vor allem die Bereiche der musikalischen Karikatur und Parodie. Strauss solle »den Ochs so scharf [...] charakterisieren, wie z.B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik den Sänger direkt zwingen, gut und richtig zu spielen, wie dies auch bei Wagner der Fall ist.«²⁴⁵ Die Aussage Hofmannsthals lässt deutlich werden, dass auch er bereits von der Möglichkeit der Musik als einbegriffener Regie,²⁴⁶ einer »Inszenierung durch Musik«²⁴⁷ ausgeht. Hier und in späteren gemeinsamen Projekten sieht er diesen Umstand jedoch nicht nur als Gewinn, sondern durchaus als Bedrohung gegenüber seinen dichterischen Absichten: als die Gefahr, dass Strauss' eine von seiner Intention abweichende Vorstellung plastisch konkret und ein für allemal kompositorisch festschreibt. Im konkreten Fall geht es um den Abschluss von Ochs' »Don Juan-Erzählung«, wo sich Hofmannsthal anstelle eines lauten Abschlusses (der lang ausgehaltene Ton auf dem Wort »Heu« (I, Z. 190) bei der Textzeile »muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein«) eine »vertraulich-plump[e]« schauspielerische wie musikalische Geste, »mit vorgehaltener Hand *geflüstert*«, gewünscht hätte.²⁴⁸ Die final gefundene Lösung wird keiner Seite gerecht: Da bereits komponiert, wurde es nur ins *Pianissimo* geändert,²⁴⁹ was bei einem acht Takte lang ausgehaltenen *f* für einen Bass weder die vom Librettisten noch vom Komponisten angestrebte Wirkung erreichen kann.

Die buffonesken Figuren stellen in der Fokussierung auf Bewegungsmotive zwar einen Sonderfall dar, letztlich ist jedoch jede Figur und szenische Bühnenaktion von dieser Charakterisierungskunst Strauss' betroffen, insbesondere Figuren, die maßgeblich durch ihre Körperlichkeit bestimmt sind: Die tänzerische Leichtigkeit Salomes ist dafür ein Beispiel, die seit Beginn der Oper eine Rolle spielt und deren letzte Konsequenz der voyeuristische Blick Herodes' ist, den das Publikum durch die orchestrale Gestaltung im Tanz einnimmt.²⁵⁰ Ebenso Octavian, dessen wandelbarer Körper selbst musikalisch durch Motivvarianten thematisiert wird. Damit einher geht zumeist eine hohe Ereignisdichte seiner Musik, die Strauss durch Ruhemomente auszugleichen

245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 53.

246 Vgl. Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 592.

247 Der Begriff wurde bereits in der Einleitung aufgegriffen.

248 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 53.

249 Wie sehr er von Strauss' Nichtbeachtung seiner Einwände gekränkt war, zeigt der nicht abgeschickte Brief vom Juni 1916, vgl. *BW*, S. 291 ff. Dort spricht er konkret davon, dass die »Intention des Textes« an mehreren Stellen von der Musik zunichte gemacht worden sei.

250 Vgl. Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 37.

weiß, durch »kontemplative [...] Ensembles«, wo sich alles »in Betrachtungen verliert«.²⁵¹

Strauss differenziert dabei genau zwischen verschiedenen Gestentypen; nur für den ersten Akt des *Rosenkavalier* seien relevante Beispiele genannt: Es gibt unüberlegte, den Wesen des Charakters unmittelbar abbildende Gesten – das aufdringliche Nachstellen des Ochs in Form drängender Rhythmen wurde bereits genannt. Es finden sich zahlreiche eingeübte, sozial konnotierte Gesten, die sich gemessen geordnet und bewusst ereignen: bei der Darstellung des höfischen Zeremoniells in der Lever-Szene, so etwa die Verbeugungen des Notars (I, Z. 223 f.). Hinzu kommen parodistische Gesten, die einerseits aktiv und bewusst von den Figuren eingesetzt werden können, etwa die vorgetäuschte Migräne der Marschallin, die das leidhafte Resignationsmotiv durch ihre Übertriebenheit unwirklich komisch wirken lässt (I, Z. 108,2). Andererseits können sie die Figuren ohne ihr Wissen, als äußerer Kommentar parodieren. Da dies Fragen nach einer weiteren, extradiegetischen Instanz betrifft, die sich hier musikalisch (scheinbar) äußert, soll dies im letzten Teilkapitel aufgegriffen werden.

Musikalische Gesten ereignen sich bei Strauss zumeist situativ und »in Echtzeit«, Beispiele dafür sind Legion und finden sich auf nahezu jeder Partiturseite. Sie können aber auch von einzelnen Charakteren erinnert oder imaginiert werden, dann werden sie automatisch zu fokalisierenden Gesten eines Charakters und geben dessen Lesart mit: etwa in Salomes Ärger über den Hofstaat des Herodes sowie die Charakterisierungen unterschiedlicher Ethnien und Religionen (Szene 2, Z. 26 ff.): den schleichenden Gang der »schweigsame[n] listige[n] Egypter«, als Linie des Kontrafagotts und der Bässe unter dem Liegeton in Gesangsstimme und gedämpften Hörnern oder die musikalische Darstellung der plumpen Römer als »derb«²⁵² durch durchweg mit Abstrich gespielte Akkorde im immer gleichen Wechsel von Impuls und Pause.²⁵³

Gestische Motive können sich, wie in den Tondichtungen längst erprobt, auch nur rein musikalisch ereignen, so dass sie Vorgänge vor geschlossenem Vorhang bzw. ohne szenische Konkretion oder abseits des Bühnenraumes the-

251 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 51.

252 Vortragsanweisung in der Partitur (Z. 27,5).

253 Die Partitur wechselt in der Singstimme in den Viervierteltakt, in den Streichern wird der simple Rhythmus weiter im Dreivierteltakt geschrieben. Harmonisch entsteht ein abwärts-führender Kleinterzzirkel mit destabilisierender, taumelnder Wirkung (d, h, Gis/As, f, d, H).

omatisieren können, wie dies in den orchestralen Zwischenspielen oder in den Akteinleitungen erfolgt. Sie können auch gerade wegen ihrer Plastizität und Eindeutigkeit gerade nicht darauf ausgerichtet sein, eine schauspielerische Aktion auf der Bühne auszulösen, sondern diese auf ein Minimum zu reduzieren oder gar unnötig werden zu lassen. In diesem Sinne macht Strauss auf eine Verlagerung der Figur des Herodes zwischen dem Schauspiel und der Oper aufmerksam. Die Musik stelle bereits ausführlich dessen nervösen Wahnsinn dar, so dass sich der Opernschauspieler ganz auf die aufgesetzte Würde des Tetrarchen konzentrieren solle, um das »Toben« der Musik zu überlassen – ganz im Gegensatz zum Theaterschauspieler, der beides darstellen müsse.²⁵⁴

Hörbare Objekte

Abschließend zum Bereich plastischer Motivfunktion sollen Ding- oder Objektmotive thematisiert werden, also der Transfer einer eigentlich visuellen auf eine musikalische Perzeption von Gegenständen. Dieser Teilaspekt von musikalischen Außendarstellungen mag zwar nicht im Zentrum des Musiktheaters von Strauss stehen – mehrere Werke kommen ohne solche Klangchiffren aus. Für einige Werke bilden sie dennoch dramatisch zentrale Motive, die dann freilich – wie schon bei Wagner – über die Absicht reiner Klangabbildung hinausgehen. Der optische Eindruck eines Glänzens oder Leuchtens steht dabei meist im Zentrum solcher »audio-visuellen Objekte« und erlaubt durch die Zersplitterung in einzelne Klangeffekte bis dato unbekannte Wirkungen, nach Kurths Definition »eine Atomisierung in akkordliche Einzelimpressionen«.²⁵⁵ Durch die leitmotivische Einfassung besteht zudem die bereits bei Wagner etablierte Möglichkeit, sie auch unabhängig von ihrem realen Erscheinen auf der Bühne musikalisch aufzugreifen, z. B. im Wiedererklingen der »Rosenakkorde« im Schlussduett von Octavian und Sophie in *Der Rosenkavalier*. Diese Akkordfolge ist das wohl bekannteste Beispiel eines solchen schillernden »Pointillismus« bei Strauss. Tonsymbolisch erhält sie wiederum mehrfache Bedeutungsebenen. In einer vergleichbaren Passage aus *Salome*, in der Herodes die Vielzahl seiner Edelsteine erwähnt (»Ich habe Chrysolithe und Berylle«, Szene 4, Z. 290,4), steht das illustrative Element noch klar im Vordergrund. Das Motiv der Silberrose erscheint zum ersten Mal in Akt II mit dem Auftritt Octavians im Hause Faninals (I, Z. 25,1). Es ist einerseits bestimmende

254 Vgl. Kapitel 1, Unterkapitel Inszenierung, S. 63.

255 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 271.

Klangchiffre der neuen Szene, der Begegnung des Brautwerbers mit Sophie, und andererseits vielschichtig als Echo- und Hallraum der »Rofrano-Rufe« sowie des Fanfarenmotivs der vorigen Musik in den dramatischen Verlauf eingebunden.²⁵⁶ Obwohl sie weder in der Partitur noch im Klavierauszug als Szenenanweisung im Zusammenhang der Silberrose beschrieben ist,²⁵⁷ stand diese musikalische Repräsentation des Gegenstandes bereits für die Zeitgenossen unmissverständlich fest. Kaum eine Werkbesprechung oder Einführung weicht von der Bezugnahme ab. Schattmann betitelt das Motiv etwas umständlich: »Der Glanz und Duft und die zarte Feinheit der Silberrose«.²⁵⁸ Er weist aber bereits auf die leitmotivisch hergestellte Zugehörigkeit des Objekts zu seinem Träger Octavian durch die Verwandtschaft mit dem Fanfarenmotiv hin. Es handele sich, so Specht, um einen »Moment, in dem jeder, wie unter einer Zwangsvorstellung, die Augen schließen zu müssen glaubt, so stark scheinen diese Töne zu flimmern, zu glitzern und zu blenden«.²⁵⁹

Kurth nennt dieses Motiv als ein Beispiel modernder impressionistischer Klangtechnik und betont den optischen Eindruck eines »Glitzern[s] seiner Einzelharmonien«.²⁶⁰ Dieser Effekt wird auf mehrerlei Weise hergestellt, indem – greift man semiotische Begrifflichkeiten auf – indexikalische, ikonische und symbolische Verweise ineinandergreifen.

Notenbeispiel 8: Die »Rosenakkorde« (Z. 25,1)

256 Vgl. dazu die Analyse des Aktbeginns in Kapitel 5, S. 458.

257 Erst beim dritten Erklingen des Motivs markiert sie die Überreichung, festgehalten durch die Szenenanweisung »nimmt die Rose« in Klammern während des Ausklingsens des letzten Akkords (Z. 26,5).

258 Vgl. Schattmann: *Rosenkavalier*, S. 36. Angeblich erfolgte laut Vorwort des Autors die Benennung »größtenteils im Einvernehmen mit dem Tondichter« (S. IX) – auch wenn sich dies nicht überprüfen lässt.

259 Vgl. Messmer: *Kritiken*, S. 86.

260 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 386.

Die aufgefächerten, chromatischen Akkorde greifen im Akustischen den Eindruck von Lichtbrechung und spektraler Auffächerung auf: Strauss umstellt dabei den vorherrschenden tonalen Kontext – beim ersten Erklängen das tonikale Fis-Dur, beim zweiten den dominantischen Cis-Dur-Akkord – durch chromatische Nachbarakkorde. Im ersten Fall scheren so G-Dur, g-Moll und F-Dur aus den tonikalen Akkorden in wechselnden Lagen nach oben und unten aus. In immer neuen Einzelfacetten drängen die Akkorde aus der vorherrschenden Akkordfarbe heraus. Nur in der letzten Klangbildung weicht Strauss stets davon ab, das finale ›Einrasten‹ in den umgebenden Kontext wird durch einen übermäßigen Ganztonschritt (resp. eine kleine Terzrelation), im ersten Fall durch die Akkordverbindung Es-Dur–Fis-Dur hergestellt. So entsteht eine auffällige und im weiteren Verlauf mit dem Gehör leicht erfassbare und wiedererkennbare Relation. Neben der Suspension etablierter Akkordbewegungen ist die Ebene der klangfarblichen Realisierung ebenso entscheidend. Hier gemahnt bereits die Materialität der Instrumente – Triangel, Glockenspiel und Flöten – an eine Silberfarbe (ein indexikalischer Verweis), symbolisch verweisen auch die solistischen Violinen in hoher Lage und die Tonart auf diese Sphäre: Strauss selbst spricht bezogen auf das A-Dur Vorspiel des *Lohengrin* von dessen »Silberglanz«; Fis-Dur und die zusätzlichen Klangeffekte durch zwei Harfen und Celesta sind gewissermaßen die im Quintenzirkel noch ›kreuzlastigere‹ Potenzierung dieser irrealen Sphäre. Als weiterer Aspekt ist die basslose Gestalt und ätherische, körperlose Klangwirkung zu nennen, die bisweilen (neben den optischen Assoziationen) mit dem Duft der Rose in Verbindung gebracht wird.²⁶¹ Kurth betont insbesondere die Prägnanz des Motivs, die »einzelnen Akkorde sind dermaßen zur Bedeutung von Klangreiz-Einheiten durchgedrungen, daß sie sogar über einen orgelpunktartig liegenden, ganz anderen Klang möglich sind.«²⁶² In der Tat ist das nicht nur klangfarblich auffällige Verhältnis der Motivbeschaffenheit zum umgebenden Kontext nicht nur bezeichnend für seine illustrative Wirkung, sondern für eine Öffnung zu vielschichtigen Bedeutungssphären, die über die Schilderung eines optischen Effektes hinausgehen. Alle übrigen Stimmbewegungen kommen während des Erklängens der Akkorde zu einem Halt in Form von Liegetönen oder Tremoli. Das Motiv steht so für einen entrückten, der Zeit enthobenen, einmaligen Moment und wird selbst eine Chiffre für Seligkeit und die gegenseitig wahrgenommene Schönheit der beiden jungen Menschen.

261 Bei Schattmann und Specht gleichermaßen.

262 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 387.

Zum anderen dient der Kontrast zur Umgebung der Herausstellung einer bewusst ausgestellten Artifizialität, einem doppelbödigen Spiel von Vereinnahmung durch Klang(-schönheit) bei gleichzeitiger Betonung seiner Künstlichkeit und Unwirklichkeit.

Die Umgebung ist vollständig diatonisch, alle melodisch-linearen Verläufe sind dreiklangbasiert oder skalar: sowohl das direkt zuvor erklingende Motiv Sophies als auch die einfachen Fanfarenquarten und Octavians »etwas stockend« einsetzender Gesang. Die permanenten Akkordverschiebungen und die dadurch entstehende Mixtur-Chromatik entheben sich einer solchen Simplizität und Singbarkeit – allein die Notwendigkeit der Verteilung der Akkordfolge auf zwei Harfen – ein Instrument, das Strauss in seiner Instrumentationslehre ohnehin nur als »aufgetragene Glanzlichter«²⁶³ verwendet wissen will – macht den technischen Aufwand der Klangherstellung deutlich.

Damit greift Strauss ein Wesensmoment der Szene klanglich-performativ auf: Das in allen Details von Hofmannsthal erfundene höfische Zeremoniell der Rosenüberreichung lebt genau vom Aspekt des Gemachten, des künstlich Hergestellten, das aber auf ein unmittelbares, »wirkliches« Erlebnis prallt. Adorno gesteht diesen Doppelsinn zwar auch der Straussischen Gestaltung der Szene zu. Die Reflexivität der Konzeption, die ihm bei der Betrachtung der Musik anderer Autoren – gerade bei Mahler²⁶⁴ – zum Qualitätsmaßstab wird, darf bei Strauss als »aufrichtige Lüge« allenfalls eine entschuldigende Anfügung sein:

Oktavian [sic] berichtet in aller Unschuld vom Künstlichen: »Ja, ist ein Tropfen persischen Rosenöls dareingetan.« Unwillkürlichkeit als Produkt von Technik ist die Straussische Zauberformel; die Naivetät aber, mit der er die Karten auf den Tisch legt und den Illusionsakt widerruft, versöhnt.²⁶⁵

Eine ähnliche Vielschichtigkeit weist das Motiv der Edelsteine Klytämnestras auf, das ebenfalls eine solch illustrative Funktion der Objektdarstellung besitzt. Zugleich lenkt es den Blick auf die Trägerin, die sich – über und über »behängt mit Steinen« (Z. 181,8) – im Bühnenraum bewegt. Die Musik zeichnet so die unterschiedlichen Aktionsgeschwindigkeiten als klingendes Kostüm mit. Letztlich ist es aber ebenso sehr ein psychologisches Motiv, da es im folgenden Dialog die dissoziative Identitätsstörung und den verzweifelden Versuch symbolisiert, diese rückgängig zu machen. Es beinhaltet insbeson-

263 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 155.

264 Etwa in seinen Mahler-Analysen, in: »Mahler. Eine musikalische Physiognomik«, in: *Die musikalischen Monographien* (GS, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, insb. S. 189.

265 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 606.

dere die auch schon für Elektra relevante Tritonus-Relation h-Moll/f-Moll, die trotz aller Unterschiede als Klangchiffre des Auseinanderdriftens eine Parallele der beiden Frauengestalten bildet.²⁶⁶

Mäßig langsam (stets alla breve)

Fl, Hrf., Gl. Str. A#m Bm F#m G D#m Em
Blechbl. Hrf., Str. 6 6 6

Notenbeispiel 9: *Elektra*, Z. 177: Klytämnestras Edelsteine

Harmonisch lebt auch dieses für Specht »seltsam unheimliche[], klirrende[] und funkelnde[]« Thema von der chromatischen Auffächerung mehrerer »akkordliche[r] Einzelreize«,²⁶⁷ die hier allerdings, anders als bei den Rosenakkorden, übereinandergelagert werden und vermehrt auseinanderdriften. Notenbeispiel 9 zeigt die bestechend einfache Logik,²⁶⁸ die die komplexe Klangwirkung herstellt: Im unteren System fallen chromatisch verminderte Sextakkorde (ab dem zweiten Klang), im oberen System sind die jeweils drei zusammengehörigen arpeggierten Akkorde durch die gleiche Intervallfolge der unteren Stimme geordnet: Rein diatonisch in der h-Moll-Skala, fällt – dem »Romanesca«-Bassmodell verwandt – jeweils eine Quarte, gefolgt von einem Sekundstieg; die darüber gesetzten Akkorde sind jedoch (ebenfalls ab dem zweiten Klang) ebenfalls Sextakkorde.²⁶⁹ Als dritte Ebene kommt der ostinat beibehaltene h-Moll-Akkord in Tuben, Posaunen und Horn hin-

266 Vgl. hierzu Sonja Bayerlein: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 258 f.

267 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 387.

268 Eine funktionstheoretische harmonische Analyse erfolgt detailliert bei Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 105–109. Overhoffs Ansatz der Durchkreuzung rhythmischer, harmonischer und melodischer Energien ist durchaus überzeugend, allerdings strapaziert er die funktionale Lesart durch die Deutung sämtlicher verminderter Akkorde als verkürzte Dominantseptakkorde deutlich. Zudem unterlaufen ihm einige Fehler in den Tonbezeichnungen.

269 Drei der neun Akkorde der Oberstimme sind (in h-Moll) nicht leitereigen, die chromatische Verschiebung in den jeweils letzten Klang der Dreierverbindung scheint dafür ausschlaggebend zu sein (ais-Moll–h-Moll; Fis-Dur–G-Dur; dis-Moll–e-Moll). Durch die konsequente Führung in Sextakkorden entsteht die gleiche Intervallfolge von fallender Quarte und steigender Sekunde in der Oberstimme, dort im dritten Akkordmodul allerdings nicht leitereigen (d-ais-h; h-fis-g; gis-dis-e). Sie wird klangfarblich betont durch das Glockenspiel, das sie als melodische Linie deutlicher hörbar werden lässt.

zu. Overhoff deutet dies plastisch als »schwer lastenden steinernen« Grund, über dem die Harfe, Flöte und die Pizzicati der Streicher den »flimmernden Glanz zahlloser Juwelen« malen würden.²⁷⁰ Zur chromatischen kommt eine rhythmische Auffächerung der Klänge hinzu: Durch die pizzicato-Akkorde in den Streichern, die schnelle Akkordbrechung in den Flöten und die Arpeggio-Spielanweisungen in den Harfen entsteht eine im Detail nicht notierbare, aber wohlkalkulierte Unschärfe beim unterschiedlichen Erklängen der jeweiligen Tonimpulse im Millisekunden-Bereich. (Mikro-)Rhythmische und harmonische Nuancierung korrelieren.

Hingewiesen sei abschließend auf die Variantenbildung und Steigerung des Motivs, die wiederum im Dienst der Figurenzeichnung und ihrer zunehmenden Aufgeregtheit steht: Es durchläuft in seinem viermaligen Erklängen in der Szene eine dramatische Entwicklung:

Beim ersten Mal erklingt es ohne Gesang als kurze Introduction des nun folgenden Dialogs zwischen Mutter und Tochter, des zweiten Teils und Kerns der Klytämnestra-Szene. Es bewahrt »mäßig langsam« eine gewisse Ruhe und Gemessenheit; Klytämnestra, die bisher nur an einem breiten Fenster und in der Türe zu sehen war, steht zum ersten Mal neben ihrer Tochter im Zentrum der Bühne. Es ist neben mehreren bereits eingeführten Personenmotiven ihr Auftrittsmotiv, das illustrative Moment der Klangbildung kann nur bei entsprechender Kostümierung in Verbindung zur Szene gebracht werden. Erst beim zweiten Erklängen (Z. 181,6) erfolgt die Bindung an den Text: Sie berichtet vom Glauben an die magische Kraft der Steine und die Hoffnung auf Heilung. Dadurch erhält es nicht nur definitiv seine visuelle Konkretion, sondern betont die psychologische Seite durch die Differenz zwischen äußerem Glanz und innerer Verrottung, die Hofmannsthals bildhafte Sprache mehr als deutlich werden lässt. Um diesen Kontrast möglichst scharf werden zu lassen, wünschte sich Strauss gerade keine Betonung eines äußeren Verfalls der Figur.²⁷¹ Das Motiv erklingt auch die nächsten beiden Male immer dann, wenn der Blick klar auf die Mutter gerichtet ist oder wenn sie spricht. In Z. 208 wird es nach g-Moll transponiert, durch den 6/4-Takt, den vorgeschriebenen hastigen rezitativen Duktus und die rhythmisch aufgebrochene und versetzte Verteilung der Akkorde spiegelt es die zunehmende innere wie äußere Bewegtheit der Figur wider. Es ist ein einfacher und umso wirkungsvollerer musikalisch-gestischer Theatereffekt: Je mehr ihr Körper in Erregung gerät, desto mehr geraten die glitzernden Steine in (musikalische) Bewegung. Zu-

270 Overhoff, *Elektra-Partitur*, S. 109.

271 Vgl. Kapitel 1, S. 64.

dem geben sie ihre leitmotivische Markierungsfunktion als abgesetzte exterritoriale Passagen auf und werden zunehmend in die Satzstruktur integriert. Aus diesem Grund lässt sich das Motiv beim letzten Erklängen (Z. 228) leicht überhören: Es erscheint nun im Dreivierteltakt und im »ritmo die tre battute«. Hier ist es am stärksten verändert und beschleunigt, steht aber wieder in der Originaltonart h-Moll. Zusätzlich zur motivischen Verdichtung wird es mit einem anderen Leitmotiv, jenem des rinnenden Blutes kombiniert (Z. 228,4)²⁷² und in eine 15 Takte währende Begleitstruktur übergeführt. Bildhaft gesprochen: Die Edelsteine klirren und schlagen nun aneinander, während Klytämnestra im Zustand höchster Verzweiflung ihre körperliche wie geistige Fassung verliert.

Weitere Motive wie das Klangbild des Talismans in *Die Frau ohne Schatten* und das für die gesamte Oper zentrale Beilmotiv aus *Elektra* wären zu nennen, das laut Specht »in seinem scharfen Niedersausen und seinem splitternden Rhythmus freilich naturalistisch genug in seiner Tonzeichnung ist«.²⁷³ Den quantitativ größeren Anteil haben jedoch in den Partituren weniger solche wiederkehrenden Klangchiffren – die meisten, wie das Edelsteinmotiv, bleiben ohnehin auf eine Szene beschränkt –, sondern kurze Motive als illustrative Kulisseneffekte, wie etwa der Degen Octavians, die Kerzen in *Der Rosenkavalier* oder die Fackeln in *Elektra*.

Technisch spielen bei all diesen ›impressionistischen‹ Darstellungsmotiven Klangfarbe, tonaler Kontext und chromatische Akkordauflächerung bzw. Skalenbildung in jeweils maßgeschneiderter Kombination zusammen;²⁷⁴ letztlich steckt im Kern aller weniger eine Darstellung der Materialität als vielmehr der hervorgerufene Eindruck von Bewegung. Somit sind die Dingmotive in enger Beziehung zu den oben thematisierten musikalischen Gebärden zu setzen. Dabei kann es sich um eine gestische Bewegung des Niederfahrens und der Wiederholung handeln, wie im Falle des Beilmotivs in *Elektra*,²⁷⁵ oder um die von Kurth als atomisiert bezeichneten Kleinstbewegungen, die den

272 Bezeichnenderweise beim Wort »bluten«. Overhoff nennt es das »Wahnsinnsmotiv«, aber die textliche Rückbindung des ebenfalls klar illustrativen Motives ist nicht nur hier, sondern seit Beginn der Oper evident.

273 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 175.

274 Man vergleiche etwa die instrumentatorisch sehr verwandte, aber doch ganz verschiedene Klangwirkung des Goldregens in *Die Liebe der Danae* (I, Z. 18,9) mit dem Glanz der Silberrose.

275 In diesem Sinn beschreibt Carl Dahlhaus die Dingmotive Wagners, insbesondere das Speermotiv und das Schwertmotiv, auch als gestisch motiviert (vgl. Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996, S. 166).

Effekt des Funkelns oder Glitzerns beständig wechselnder Lichtstrahlen (oder Farben) als Wahrnehmungsphänomen zu fassen suchen – gewissermaßen in ›mikroskopischer‹ Dynamisierung und meist in einer Geschwindigkeit, die absichtsvoll eine genaue Klang- oder Akkorderfassung kaum zulässt und gezielt ›diffus‹ wirken soll. Strauss' Musik erhält dadurch zuvor nicht gekannte Fähigkeiten, musikalische Kulissen aufzubauen, die er sowohl in Korrelation mit als auch in Opposition zu den psychologischen Innenwelten stellen kann.

c) Identität als Vielheit – Leitmotivik als ›couleur sociale‹

Ein besonderes Kennzeichen der musikalischen Charakterzeichnung von Strauss ist die Thematisierung des Sozialverhaltens der dargestellten Figuren, das im Beziehungsnetz der Personen untereinander durch jeweils andere Konstellationen und Relationen differenziert wird. Diese musikalische Gestaltung des gesellschaftlichen Handelns und des Sozialstatus der Figuren – ihre soziale Perspektivierung – ist dabei keine wirklich neue Kategorie der leitmotivischen Darstellung, sondern stellt vielmehr einen spezifischen Zuschnitt der oben thematisierten Bereiche von ›Innen‹ und ›Außen‹ dar. Im weitesten Sinne drückt dies Strauss' Interesse an der Darstellung menschlichen Verhaltens im Beziehungsgefüge aus, womit er weit über etablierte Verfahren in der Oper der Vorgängergenerationen oder seiner Zeitgenossen hinausgeht. Kann er bei historistischen²⁷⁶ und lokalen Stilanleihen²⁷⁷ etablierte Verfahren der Oper des 19. Jahrhunderts aufnehmen und weiterentwickeln, so betritt er hinsichtlich der kompositorischen Ausdifferenzierung unterschiedlicher sozialer Identitäten Neuland. Auch hier sind die bereits genannten kompositionstechnischen Merkmale relevant: die Flexibilität und Schnelligkeit von musikalischen Fakturwechseln, die Kategorie des ›Imprévu‹ (Adorno), die motivische Wandlungsfähigkeit und insbesondere die heterogene Auffächerung unterschiedlicher stilistischer Ebenen, die auf historische oder soziale Orte verweisen können.

Neben dieser Kennzeichnung unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeiten als äußere Zuschreibung zu einer gesellschaftlichen Schicht kennt Strauss' Musik jedoch auch ein bewusstes Spiel in der Veränderung und Überschreitung von eigentlich geltenden sozialen Schranken und greift damit auf Sujets

276 Vgl. zum Thema: Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 327 ff.

277 Der Begriff der »couleur locale« ist bereits seit Jahrzehnten in der Opernforschung etabliert: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42), hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976.

der Opera buffa des 18. Jahrhunderts zurück. Insbesondere die Verstellung und Kostümierung ist ein Erbe dieser Traditionslinien, kennt aber im Zusammengehen von unreflektiertem und bewusstem Agieren eine neue Vielschichtigkeit: Ein Komplex aus unterschiedlichen Sichtweisen auf Charaktere, aus selbstgewählten und auferlegten, aus bewusst eingenommenen und sozial anerzogenen Rollenbildern prägt sich so in der leitmotivischen Pluralität aus.

Ein Grundzug und eine Erfahrung der Moderne wird damit musikalisch thematisiert – ganz gleich, ob des mythischen oder historischen Handlungsortes der jeweiligen Oper –, nämlich die Aufspaltung der subjektiven Identität in unterschiedliche soziale Rollen, deren Summe erst eine Person charakterisiert.²⁷⁸ Kennt insbesondere die Oper traditionell klare und feste Typenzuschreibungen – Diether de la Motte wählte den Begriff des »breiten Pinsels« für die »überdeutliche [musikalische] Sprache der Oper«²⁷⁹ –, so werden diese bei Strauss ungewöhnlich vielschichtig facettiert. So ist der junge Herzog Robert in *Guntram* der einzige eindimensionale »Bösewicht«-Charakter Strauss', der bereits im Libretto als simpler Antagonist konzipiert und musikalisch konstant gestaltet ist. Alle übrigen Gegenspieler-Figuren sind psychologisch und sozial mehrdimensional charakterisiert, sie entziehen sich im buchstäblichen Sinne einer solche »Eindeutigkeit« – aus diesem Grund werden Strauss und Hofmannsthal nicht müde, Missverständnisse in der Lesart des Barons Ochs zu verhindern.²⁸⁰

Strauss thematisiert so in der leitmotivischen Figurenzeichnung als Signum moderner Lebensverhältnisse nicht nur innere Zerrissenheit oder Wandlungsfähigkeit eines Charakters, sondern geht selbstverständlich davon aus, dass Menschen im sozialen Raum verschiedene Rollen einnehmen (müssen) und in jeweils anderen Kontexten anders wahrgenommen werden.

Dies meint nicht mehr nur ein Verkleiden oder Verstellen, hinter dem sich eine »eigentliche« Identität versteckt, wie es Strauss etwa in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* noch selbst beschreibt: »Als Pastor verkleidet, trifft er vor

278 Zu Strauss' Lebzeiten wurden Ansätze zu einer soziologischen Rollentheorie unter anderem von Ferdinand Tönnies entwickelt (*Gemeinschaft und Gesellschaft*, Berlin 1887), der wiederum die Theateranalogie nutzt, um soziale Realitäten zu beschreiben. Das Konzept der sozialen Rolle wird anschließend von Soziologen und Anthropologen wie Ralph Linton (*The Study of Man*, New York 1936) und Erving Goffman (*The presentation of self in everyday life*, New York 1959) ausgearbeitet.

279 Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel u. a. 172007, S. 192.

280 Hofmannsthal: »Ungeschriebenes Nachwort zum »Rosenkavalier«, in: *Gesammelte Werke. Prosa III*, S. 43.

Salbung und Moral. Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor.«²⁸¹ Dort ist die Kostümierung der Musik stilistisch durch eine klassizistisch anmutende, ›altbackene‹ Themengestaltung und einen leitmotivischen Hinweis auf den Träger durch das gemessene Till-Motiv im Bass bewerkstelligt (T. 187). In den Opern findet sich zusätzlich zu diesem Dualismus von Fassade und Substanz eine Weiterführung: alle unterschiedlichen Rollen, die eine Figur einnimmt, zeichnen sie in ihrer Gesamtheit aus. Aus diesem Grund braucht Strauss die stilistische Vielfalt seiner Musik, die ihm vielfach als Gesinnungslosigkeit oder Beliebigkeit zum Vorwurf gemacht wurde. Deshalb greift auch eine klare Scheidung seiner Musik in einen ›eentlichen‹ Personalstil, den Straussischen ›Schwung‹, und in daneben gruppierte ›uneigentliche‹ Vorstellungen (meist als Historisierungen oder Ironisierungen), wie etwa Paul Bekker und auch noch Stefan Kunze argumentieren, zu kurz.²⁸² So wie die Musik unterschiedliche Haltungen und Stile einnimmt, sind auch die Charaktere gezeichnet, deren sozialer Interaktionsraum gewissermaßen auskomponiert wird.

Eine notwendiges kompositorisches Mittel zu solch psychologischer wie sozialer Ausdifferenzierung ist dabei früh veranlagt: Ein Kennzeichen der Personencharakterisierung durch Strauss ist bereits seit *Macbeth*, mehrere Motive einer Person zugehörig zuzuweisen, in den Tondichtungen teilweise in einer Abfolge unmittelbar hintereinander, am deutlichsten vielleicht in *Don Quixote* bei der Charakterisierung der Hauptfigur und des Sancho Pansa (T. 123–140, 140–161). Sind in *Macbeth* die Bedeutungssphären der Themenbildung in der d-Moll-Eröffnung nur teilweise klar benennbar²⁸³ – die vielfältigen Deutungsversuche legen davon Zeugnis ab – so wird dies bei entsprechender Zuordnung zur ›poetischen Idee‹ eindeutiger, im Musiktheater ohnehin.

281 Werbeck: *Tondichtungen*, S. 540. Die Veröffentlichung der erläuternden kurzen Beschreibungen erfolgte nachträglich auf Grund einer Anfrage Wilhelm Maukes für dessen drei Werkführer zu *Don Juan*, *Tod und Verklärung* und *Till Eulenspiegels lustige Streiche* für die Serie *Der Musikführer* (Brief vom 30.11.1895). Vgl. Richard Strauss: *Werke. Kritische Ausgabe – Online-Plattform*, richard-strauss-ausgabe.de/d30588 (Version 2018-01-26).

282 Vgl.: »Die ästhetische Rekonstruktion der Oper«, in: Stefan Kunze: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. von Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S. 507–530, S. 512 ff.

283 In *Macbeth* beschränkt sich Strauss nur auf die Zuordnung zu den Hauptfiguren durch die kurze Beschriftung »Macbeth« und »Lady Macbeth« zu Haupt- und Seitensatz. Hepokoski führt unterschiedliche Deutungen sowie seine eigene Interpretation der Macbeth-Motive aus. Vgl. James Hepokoski: »Structure and Program in Macbeth: A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem«, in: *Richard Strauss and his world*, hg. von Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 67–89.

In den ersten Opernprojekten bis *Elektra* liegt der Fokus in erster Linie auf den direkten persönlichen Beziehungen der sozialen Akteure: Elektra ist abwechselnd Tochter (des Vaters und der Mutter), Schwester (der Schwester und des Bruders), Prinzessin von Mykene und soziale Außenseiterin. Sie wird von Strauss entsprechend vielfältig und abwechselnd in den leitmotivischen Konstellationen sowie im Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Figuren und Lebenswelten gezeichnet. Dies lässt eine intendierte Lesart auf nur eine Identität nicht zu, was für einen Großteil der Figuren von Strauss, oft unabhängig vom Libretto gilt. Jochanaan wird uns sowohl in seiner großartigen Erhabenheit in Form des Motivs aus aufgetürmten Quarten präsentiert, aber auch im mild-sentimentalischen Tonfall als Prediger (bzw. als dessen Parodie), ebenso als unbarmherziger Eiferer in schriller Dissonanzüberlagerung. Auch für Salome ließe sich dies, wie für fast alle Hauptfiguren, in solcher Vielgestaltigkeit aufzeigen.

Seit *Guntram* schildert Strauss aber ebenso die öffentliche Sphäre bzw. das Verhältnis einzelner zu ganzen Personengruppen: Im ersten Bühnenwerk wird dies deutlich in Guntrams Absage an den »hohen Bund« im dritten Akt und in seinem Rückzug in die Einsamkeit. So unfreiwillig komisch die post-Wagnerische Akkumulation der monastisch lebenden »Sänger-Ritter« in Strauss' Libretto sein mag, so ernst war es ihm als künstlerisches Manifest von Unabhängigkeit und Eigenständigkeit.²⁸⁴ *Elektra* thematisiert in der Mädeszene den unbarmherzigen Blick vieler, also der »Öffentlichkeit« auf eine Figur. In *Feuersnot* wird der Konflikt zwischen Stadtöffentlichkeit und individueller Lebensführung ausgetragen, auch wenn es sich letztlich um eine simple Abrechnung mit der Engstirnigkeit seiner Heimatstadt handeln mag und die coram publico geforderte Defloration Diemuts nicht nur dramaturgisch mehr als fragwürdig bleibt.

Der Rosenkavalier ist schließlich diejenige Oper, welche die Idee eines Soziogramms unterschiedlicher öffentlicher wie privater Beziehungen in vielfältigen Interdependenzen realisiert. Auch spätere Werke wie *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*, *Arabella* oder *Friedenstag* thematisieren dies, rücken es aber weniger deutlich ins Zentrum. Die besondere Bedeutung dieses sozialen Interaktionsraums im *Rosenkavalier* betont dabei Hofmannsthal selbst, die Besonderheit der Figuren beruhe »nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander«. Er schreibt dazu:

284 Vgl. dazu Lüttken: *Strauss. Die Opern*, S. 24.

Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise, oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes.

Entscheidend ist ihm dabei insbesondere die individuelle Sprechweise der Figuren, durch

[e]ine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist – die imaginäre Sprache der Zeit – und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite.²⁸⁵

Strauss übernimmt die Individualisierung der ›Sprachkostüme‹ sowohl durch prägnante Motivbildungen und eine klar unterschiedene, jeweils individuelle Satzstruktur im Orchester als auch im rhythmisch-melodischen Duktus der Figuren, der sich sensibel Hofmannsthals Sprechweisen anpasst. Dies betrifft nicht nur die Hauptcharaktere, sondern genauso »das Gewimmel der kleinen Figuren«,²⁸⁶ das schon in seiner schier unendlichen Anzahl jede spätere Oper Strauss' übertrifft. Der Notar im ersten Akt ist dafür ein im wahrsten Sinne sprechendes Beispiel. Direkt nach dem ersten Auftritt des italienischen Tenors verhandelt er mit Ochs die Zahlung einer »Morgengabe« anlässlich der Vermählung: Zwar übernimmt das Orchester die Motivik und den »Konversationsonston« der Orchesterbegleitung, es kennt weder den kantablen Begleitduktus der Streicher, insbesondere der Bratsche, noch den pathetischen Tonfall wie im Falle des Barons. Dagegen erfolgt dessen von Hofmannsthal performativ »verklausulierte« (I, Z. 247,7) Erwiderung in rhythmischer Fragmentierung (analog zur Vortragsanweisung »kurzatmig«) und rezitativischem Repetieren der gleichen Tonhöhen in genau auskomponierter Akzentuierung des Sprachrhythmus: Strauss zergliedert den langen und umständlichen Satz mit seinen Höflichkeitsfloskeln und Latinismen in einzelne Segmente und lässt ihn dadurch umso abgekapselter und verschachtelter wirken.

285 Alle Zitate aus: Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«, in: *Gesammelte Werke, Prosa IV*, S. 428, 429. Siehe zu Hofmannsthals Begriff des ›Sozialen‹: Laurenz Lütteken: »Das andere 20. Jahrhundert. Der Rosenkavalier und der Auftakt der Moderne«, in: »... dass alles auch hätte anders kommen können«. *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 82–93; Laurenz Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 172 ff., insb. 177 f.

286 Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«, S. 429.

Der Notar (kurzatmig)

Ge - stat - ten, hoch - frei-herr-li-che Gna - den, die sub-mis-se-ste Be - leh - rung, daß ei-ne

Bassett. B-Klar. Hr. Cb.

(tief aufatmend)

Mor-gen - ga - be wohl vom Gat-ten an die Gat - tin, nicht a-ber von der Gat-tin an den Gat - ten

fp espr.

10: Der pedantische Tonfall des Notars, Z. 241

Der vormals ternäre Schwung des 9/8-Takts wird durch den binären 3/4-Rhythmus seiner Singstimme und durch die zahlreichen Synkopen (besonders im Horn) ausgebremsst. Smalltalk – in dem sich der Baron in galanter Selbstdarstellung und Weitläufigkeit selbstverständlich versteht – ist nicht die Stärke des Notars. Die begleitende Streicherfarbe wird zudem gänzlich von Holzbläsern ersetzt, insbesondere die Übernahme der motivischen Hauptlinie der Bratsche durch das Bassetthorn erzeugt einen komischen Effekt.²⁸⁷ Strauss gestaltet den Notar und seine Kommunikationsdefizite durch eine trockene, distanzierte Musik, bar jeglicher Kantabilität: Gleichet sich der Baron während der einsetzenden zweiten Strophe des Tenors dessen melodischem Duktus in Sextparallelen an, so bleibt der Notar davon – als musikalisch versinnbildlichte Musikerne – unbeeindruckt.

Das individuelle und standesgemäße Sprachverhalten kennt dabei nicht nur die performative Nachbildung unmittelbar im musikalischen Satz, sondern auch die symbolische Übertragung auf musikalische Ausdrucksmittel. Die angelernt naive Sprechweise der Tochter Sophie etwa, teils vom Vater übernommen, teils aus der Klosterschule stammend, überträgt Strauss auf auffällig häufige Satzmodelle und generische musikalische Topoi. Ihr Spre-

²⁸⁷ Der reine oder klar dominierende Holzbläserklang wird von Strauss schon seit den Tondichtungen in parodistischer bzw. komischer Absicht eingesetzt, insbesondere in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* oder bei der Portierung der »Widersacher« in *Ein Heldenleben*.

chen basiert nicht auf Lebenserfahrung, sondern auf der Übernahme des Gelernten. Dieses Verfahren ist nicht neu: In *Don Quixote* stellte Strauss bereits die Diktion des Sancho Pansa in Platitüden und Redensarten durch banale Kadenzformeln dar, dort sind diese musikalischen Floskeln allerdings drastisch ins Komische überzeichnet (vgl. T. 149 ff.). Selbst stumme Rollen erfahren so eine gesteigerte Aufmerksamkeit, z. B. der kleine Diener der Marschallin. Er wird als parodistische Marschvignette in der Diskrepanz von höfisch-zeremonieller Ernsthaftigkeit und humoristischen Trippelschritten porträtiert. Betont Octavian eben noch seine Rolle männlich-adeliger Autorität (»Hier bin ich der Herr«), so wird ab Z. 37,1 die Motivik des subalternen Dieners (mit auskomponierten Verbeugungsgesten) tonangebend und zwingt die beiden adeligen Charaktere und deren Leitmotive in den Hintergrund (insbesondere bei Z. 39,3). Sein Auftreten nötigt sie zum Versteckspiel und zu körperbetonten ›Slapstick‹-Aktionen, die Strauss in gestischen Figuren nachzeichnet. Die Zwänge gesellschaftlicher Schicklichkeit zwingen für eine kurze Weile zur Umkehr der Verhältnisse, zugleich ironisch kommentiert durch den militärischen Tonfall.²⁸⁸



Notenbeispiel 11: Das Marschmotiv des kleinen Dieners (I, Z. 38)

Das Motiv mit seiner humoristischen Leichtigkeit wird zugleich den versöhnlichen Ausklang der Oper bestimmen und den sentimental Tonfall des *Rosenkavalier* buchstäblich ›aufheben‹: In der kurzen Schlusspantomime sucht und findet der kleine Diener Sophies Taschentuch. Symbolisch wird dieses Requisit individuellen Leids getilgt, bevor der Vorhang rasch fällt. Zugleich ist die kurze Szene melancholische Reminiszenz an die Beziehung Octavians zur Marschallin im ersten Akt: Als persönlicher Leibdiener der Fürstin hebt er auf ihren Befehl hin das Tuch der neuen Partnerin ihres ehemaligen Liebhabers auf. Bei aller individuellen Tragik, bei allen Irrungen und Wirrungen der Handlung Einzelner repräsentiert dies somit die Wiederherstellung der

288 Zugleich übernimmt das Motiv die Funktion eines auktorialen Orchesterkommentars durch seine Verwandtschaft zu jenem des Feldmarschalls.

gesellschaftlich akzeptierten Ordnung – allerdings um den Preis des Verzichts der Marschallin.

In Gänze kommt diese soziale Ausdifferenzierung bei den Hauptfiguren zum Tragen, deren unterschiedliche Rollen und Verhältnisse durch Motivableitungen und -varianten ausgedrückt werden. Im Falle der Marschallin benennt Hofmannsthal für die sprachliche Charakterisierung eine »demütige[] Einfachheit«.²⁸⁹ Daneben finden sich jedoch weitere Färbungen, die Strauss aufgreift und kompositorisch gestaltet: die Darstellung der mit Autorität behafteten Fürstin mit knappen und klaren Anweisungen, die Liebhaberin Bichette mit durchaus mütterlichen Zügen, die in höfischer Konvention vertraute Gesprächspartnerin, die Frau des Fürsten Werdenberg, die einsame Melancholikerin etc.²⁹⁰ Ähnliches gilt in etwas geringerer Bandbreite für Ochs. Bezeichnend für seinen Sozialstatus ist die mittlere Position, die nach unten, gegenüber der bürgerlichen (wenngleich deutlich vermögenden) Schicht Überlegenheit auszustrahlen sucht und nach oben zurückhaltende Devotion ausdrückt. Auch wenn er die Rolle des Brautwerbers und Kavaliers auszufüllen weiß, bleibt er in seiner akzentuierten und auftrumpfenden Rhythmik dem sozialen wie moralischen Status der Marschallin weit unterlegen.

Der vielfältigste Charakter, der als Mittlerfigur aller sozialen Sphären einerseits und der öffentlichen wie privaten Seite andererseits fungiert, ist jedoch Octavian. In seiner Wandlungsfähigkeit und Nicht-Normativität, aber auch in der Geschlechterzuschreibung erhält er damit, wie schon sein Vorbild Cherubino aus *Le Nozze di Figaro*, Wesenszüge eines Trickster-Charakters.²⁹¹ An dieser Figur lässt sich die leitmotivische Flexibilität als Ausdruck sozialen Handelns idealtypisch veranschaulichen.

Sein Personenmotiv, das die Oper einleitet, beinhaltet bereits eine doppelte Implikation.

Die primäre Bedeutung der ersten Motivgestalt ist zunächst kaum zu überhören: die des jugendlichen Liebhabers. Sein punktiert empordrängendes Motiv durchschreitet einen Quartsextakkord in E-Dur und ist damit bereits in Strauss' tonalem Denken als Tonart der erotischen Sphäre klar semantisiert. Unverhohlen erklingt es in dieser sexuellen Implikation: Der Aufwärtsbewe-

289 Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«, S. 429.

290 Bei aller Vielheit bleibt jedoch immer eine Klammer: in Form der Kernmotive, die eine Erkennbarkeit, eine Einheit der Rollen gewährleistet. Die Figur stellt die Frage selbst: »Wie kann denn das geschehen? [...] Wo ich doch immer die gleiche bin« (Z. 279).

291 Der Begriff des Tricksters entstammt ursprünglich der mythologischen Forschung in Kulturwissenschaften und Anthropologie. Eine zusammenfassende Darstellung findet sich bei Lewis Hyde: *Trickster makes this world: Mischief, Myth and Art*, New York 1998.

gung der vier Hörner steht die abwärtsführende Bewegung der Marschallin in Wellenbewegungen und im ›weichen‹ Streichersatz entgegen, eine geradezu klischeehafte Zuweisung der Attribute ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ wird klangfarblich wie melodisch ausgebildet. Im Verlauf der Einleitung überlagern und durchdringen sie sich zunehmend.²⁹² In ähnlicher leitmotivischer Repräsentation sexueller Handlungen ist Strauss schon in vorigen Werken verfahren, insbesondere in der Schlusszene von *Feuersnot* und in der Darstellung von Elektras Ekel angesichts der Beziehung des Aegisth mit ihrer Mutter. Dass das Motiv Octavians am Ende der Einleitung seinen drängenden Charakter verliert und in der erreichten Orgelpunktruhe seine Bewegungsrichtung umkehrt, ist nur ein Beispiel dafür, warum die Operneinleitung in ihrer expliziten Illustrativität von Zeitgenossen durchaus als obszön und anstößig empfunden wurde. Richard Specht etwa spricht von »nicht zu übersetzenden Gewagtheiten«, die er sich auszusprechen hüte.²⁹³ Doch eine zweite Bedeutungssphäre ist ebenso bedeutsam: Die signalhafte Motivik und die Klangfarbe der vier Hörner verweist als musikalisches Emblem klar auf den noblen Stand des jungen Grafen. In dieser heraldischen Funktion von ›Ritterlichkeit‹ besitzt es viele Vorbilder. Das Wälsungenmotiv in Wagners *Walküre* weist ebenfalls eine solche heroische Bedeutungsebene auf (allerdings in ›tragischem‹ c-Moll), neben dem punktierten Duktus weist es, vergleichbar zu Octavians Hornlinie, dieselbe Skalenfolge (1–2–3) als melodisches Ziel auf. Wald/Fuhrmann beschreiben seinen fanfarenhaften Beginn als Außenseite, als »das ›offizielle‹ klangliche Wappen des Geschlechts« im Gegensatz zum ›Wälsungenleid‹-Motiv, das vielmehr für die »intime Innenperspektive der Wälsungen« stehe.²⁹⁴

Strauss konnte auch im eigenen Œuvre auf verwandte Motivbildungen zurückblicken: Der aufwärtsstürmende Beginn in *Don Juan* stimmt in Gestus und Tonart mit der Klangfigur überein – auch diese Figur repräsentiert bekanntermaßen adelige Libertinage. Guntrams drängendes Motiv der Aktion (»Wohl ans Werk, Streiter der Liebe«; I, Z. 49,5) deckt sich in ritterlichem Charakter und in der melodischen Physiognomie am ehesten mit dem späteren Octavian-Motiv.²⁹⁵ Es ist klar dem Motivkomplex der Hauptfigur zugeord-

292 Lütteken weist zudem auf die Unabgegrenztheit seiner Weiterführung hin, die die Motivsphären miteinander verwebt. Vgl. Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 199.

293 Diese seien »deutlich für den, der diese Tonsprache wirklich vernimmt«, vgl. Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 242.

294 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 91.

295 Es lässt sich zudem in der Quartenstaffelung zu Beginn auch als Vorläufer des Jochanaan-Motivs aus *Salome* verstehen.

net, erklingt bereits gegen Ende des Vorspiels zum ersten Akt und erhält an einer Stelle auch klangfarblich die größte Nähe zum Beginn des *Rosenkavalier*. Bei der Abwendung des Suizids der Freihild (»Halt ein, Unselige«; I, Z. 55) erklingt es in frappierender Ähnlichkeit zum *Rosenkavalier* unbegleitet in den vier Hörnern (zusätzlich konturiert von der Basstrompete) – und ebenso mit Impulsbeginn auf der Quinte des Quartsextakkords.²⁹⁶



Notenbeispiel 12: Motivatik und Emblematisierung: a) Octavian (*Der Rosenkavalier*, I, T.1); b) Guntram (*Guntram*, I, Z. 55); c) Siegmund (*Die Walküre*, I, Szene 2, T. 666 f.)

Im *Rosenkavalier* ist der doppelte Verweis auf die Standesebene einerseits und das Sexuelle andererseits zudem über die Jagdmetapher später direkt im Text hergestellt. Der Hornruf als Jagdsignal ist von Strauss damit auch eine musikalische Vorwegnahme einer späteren Passage, in der Octavian (sehr zum Missfallen der Marschallin) übermütig prahlt: »Der Feldmarschall sitzt im crowatischen Walt und jagt auf Bären und Luchsen, und ich, ich sitz hier, ich junges Blut, und jag' auf was? Ich hab ein Glück, ich hab ein Glück!« (I, Z. 54,6).

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes findet sich eine Vielzahl motivischer Varianten, die die Figur ausdifferenzieren und sich den wechselnden Gemütszuständen, Rollen und Charaktereigenschaften anpassen. Notenbeispiel 13 bildet diese überblicksartig ab. Darunter befinden sich: der »Bub« am Ende der Frühstücksszene in den tenoralen Celli in A-Dur ohne die scharfe Punktierung (13 g); Z. 53); der schmollende Jugendliche mit Akzenten und pochender Achtelbegleitung auf einem repetierten verminderten Septakkord (13 f); Z. 45,3); und der seine gerade noch betonte Dominanz verlierende junge Mann bei Eintritt des kleinen Dieners (13 e); Z. 37). In Octavians pseudo-philosophischem Rasonieren über die Selbstaufgabe des Ichs in der Zweisamkeit wählt Strauss (wie schon in der Einleitung angesichts der ungestümen Leidenschaft bei Z. 3) einen parodistischen Blick auf die Figur, indem er die Klangästhetik von Wagners *Tristan und Isolde* heraufbeschwört. Bei den Worten »Das Ich vergeht in dem Du...« (13 d); I, Z. 23) erklingen die Motivvarianten über einem halbverminderten Septakkord auf a, die ausein-

296 Auch in dieser Passage wird das »männliche« Heldenthema der »weiblichen« Sphäre gegenübergestellt (Freihilds Mixturklänge in parallelen Quartan und Quinten).

anderstrebenden chromatischen Linien der Begleitstimmen unterstützen das Bild von Octavian als Tristan-Parodie. Evident wird damit der textliche Bezug Hofmannsthals zum zweiten Akt von Wagners Oper, den Strauss nicht überlesen hatte.²⁹⁷ Bei aller variativen Vielfalt sind diese verästelten Ableitungen klar auf die Grundgestalt des Hauptmotivs zurückzuführen; viele von ihnen erklingen nur binnen weniger Takte und verschwinden teils fließend wieder in die linear aufgefächerte Partitur.

Notenbeispiel 13: Variantenbildungen des Octavian-Motivs zu Beginn des ersten Aktes;
 a) Z. 12 (in ›postkoitaler‹ Ruhe); b) Z. 14 (›schwärmerisch‹); d) Z. 23 (›tristanisch‹) auf halbvermindertem Septakkord; e) Z. 37; f) Z. 45; g) Z. 53; h) II, Z. 24 (als Graf Rofrano);
 i) I, Z. 95(als Mariandl)

297 Wagner: *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003, S. 64, 69 (Zeilen 1449–1469). Bereits seit Zeile 1344 wird im Dialog zwischen Tristan und Isolde die Frage von »Du und Ich« und deren Untrennbarkeit durch das »süße Wörtlein« thematisiert; Hofmannsthal zitiert jedoch in seiner parodistischen Allusion niemals direkt.

Zwei andere Varianten zeigen eine größere stilistische Selbstständigkeit, sie repräsentieren andere soziale Sphären desselben Charakters (siehe Notenbeispiel 13 h und i). Das Motiv des Grafen Rofrano ist für den zweiten Akt bestimmend, es steht für die öffentliche und ›offizielle‹ Seite seiner Persönlichkeit, die er im Palais Faninals einnimmt. Es erscheint in prächtig punktierten, nun ternären Fanfaren im Bläserutti zu Beginn des Aufzugs (II, Z. 24). Im Gegensatz zum jeweils frei weiterführenden Wesen der Klangfigur nach dem prägnanten Motivkopf erhält es nun durch die beständigen Wiederholungen der Fanfarenelemente eine geordnete und klar umrissene Struktur. Strauss stellt dabei im orchestral sich steigernden Satz die Motivgenese als Raumeffekt her.²⁹⁸

Die Mariandl-Variante berührt hingegen das buffoneske Element und überführt das Motiv in den Walzertonfall, der insbesondere den dritten Akt bestimmt. Einerseits spielt hier eine Figur im intradiegetischen Raum bewusst Komödie, die Schlichtheit des persiflierten Charakters – eine Kammerzofe vom Lande – zeigt sich sowohl im derben Dialekt als auch in Strauss' sehr einfacher Satzstruktur. Diese steht im Gegensatz zu den vielfach chromatisch und mediantisch ›verrutschten‹ Walzerfolgen in der Oper. Andererseits geht es in diesem musikalischen Stil- und Klangkostüm nicht nur um Verkleidung im Sinne eines Verstellens, sondern um einen Wesenszug des Charakters: Die spielerische Leichtigkeit, das androgyne Wesen und Spiel mit Geschlechterrollen macht den Zauber der Figur aus – wie ihr operngeschichtliches Vorbild Cherubino wirkt sie in weiblicher wie männlicher Erscheinung auf die Umstehenden begehrenswert attraktiv. Zum ersten Mal erklingt das Motiv in Akt I, wenn Octavian »in einem Frauenrock und Jäckchen« hervortritt (I, Z. 96). Die Singstimmen sind dabei klar dem Orchestersatz untergeordnet, aus dem Motiv wird ein vollständiger zweiteiliger Walzer. Der Motivkopf erhält durch die hemiolische Gestalt eine besondere wiedererkennbare Prägnanz und lässt die alte binäre Fanfarengestalt noch durchscheinen. Die Motivfortführung wird im Folgenden ebenfalls leitmotivisch relevant und stellt die fließende Transformation von der ›männlichen‹ in die ›weibliche‹ Form musikalisch dar, insbesondere bei Ochs' allmählicher Erkenntnis über den eigentlichen Sachverhalt gegen Ende des dritten Aktes (z. B. bei III, Z. 234). Damit drückt das Motiv auch eine spielerische Aktivität des Charakters selbst aus, der seine Erscheinung und damit das Motiv umgestaltet und verändern kann. Die

298 Vgl. dazu Kapitel 5, S. 469 ff.

Bedingung dafür ist gerade die generische melodische Basis, hier – wie auch im Falle des Motivs der Sophie – der aufsteigende Quartsextakkord.

Dies ermöglicht erst die Wandlungsfähigkeit, die im Schlussduett die beiden Motivgestalten des Paares zu Figuren werden lässt, die sich einander ergänzen. Grundlage dafür ist die letzte Metamorphose des Motivs bei III, Z. 295, in der es, nun ohne Punktierung, seine drängende Unruhe aufgegeben hat. Die Oper endet somit zwar wieder mit Octavians Rolle in einer Paarbeziehung, die aber eine nun geordnete,²⁹⁹ vielleicht auch langweiligere,³⁰⁰ aber gesellschaftlich sanktionierte ist – im Gegensatz zur stürmischen Affäre mit der Marschallin.

Strauss selbst war sich dieser Qualität seiner melodischen Formungen und Umformungen bewusst, wie er laut Stefan Zweig freimütig bekennt. Zwar würden ihm keine »langen Melodien wie dem Mozart« einfallen, sondern er bringe »es immer nur zu kurzen Themen«. In deren Ab- und Umwandlung jedoch liege seine kompositorische Qualität.³⁰¹ Eine ähnliche Beobachtung findet sich bei Oskar Bie: »Die Verarbeitung, die prismatische Brechung im schiebenden Licht der Situationen ist das Interessante, nicht das ›Thema‹.«³⁰² In diesem Sinne ist gerade die Kürze und strukturelle Einfachheit der Themen – vielfach als fehlende melodische Qualität moniert – Bedingung und Ausgangspunkt von Strauss' leitmotivischem Konzept der variativen Auffächerung.

d) Orchesterperspektiven. Die kommentierende Funktion von Leitmotiven

Fast keine Ausführung über Leitmotivik kommt am Umstand der Kommentarfunktion und damit an der Frage nach einer weiteren musikalischen Instanz aus, die diese äußert, die dem Publikum zusätzliche Informationen und Sichtweisen bietet und teilweise ihr Quell oder gar Urheber zu sein scheint. Bereits die frühen Schriften zu Wagners Opern von Federlein, Wolzogen und anderen thematisieren dies – also jene Arbeiten, die den Begriff und

299 Strauss bildet dies bereits im Tempo (III, Z. 295,4: »mäßig (moderato)«, später »Andante tranquillo«), der taktmetrischen Gestaltung und der Gleichförmigkeit der Bewegung ab.

300 Ursula Renner: »Die Inszenierung von ›Geschlecht‹ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*«, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Darmstadt 2007, S. 142–162, S. 159. Vgl. dazu die Analyse des Schlusses des *Rosenkavalier* in Kapitel 4, S. 393.

301 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 421.

302 Messmer: *Kritiken*, S. 45.

die Analyse von Leitmotivik überhaupt etabliert haben.³⁰³ Gottfried Federleins Betrachtung von *Das Rheingold* spricht etwa beim ersten Erklären des ›Rheingold‹-Motivs davon, dass »das Orchester wie ein Mahnruf aus der Tiefe den geheimnisvollen Dämmerchein« andeute, dass es die Klarinetten seien, die im Vorspiel der Oper »uns [...] dieses trübe Bild entrücken und den Blick auf die heitere, sorglose Lust der Rheinkinder richten helfen«.³⁰⁴ Insbesondere den Szenenwechsel und die Transformation des ›Ring‹- (bei ihm »Reifmotiv« genannt) zum ›Walhall‹-Motiv deutet er weniger als den von Wagner in den Szenenanweisungen genau beschriebenen Wechsel der Bühnenperspektive im Sinne einer musikalischen Amplifikation des Optischen denn quasi als erzählperspektivisches Mittel, als auktorialen Orchesterkommentar, der bereits auf Zukünftiges verweise: »aber auch Wotan lockt die Versuchung, in den Besitz dieses Guts zu gelangen, und er ist es auch, in dessen Hände nach Alberich Hort und Reif übergehen [...]«.³⁰⁵ Ebenso versteht von Wolzogen manche Motive als aktive Tätigkeit intradiegetischer Figuren oder als Äußerung ›des Orchesters‹ bzw. einer außerhalb der Bühne befindlichen Warte.³⁰⁶

Dies ist sicherlich einer der heikelsten Aspekte leitmotivischer Perspektivik: Die genaue Verortung und Bestimmung, wessen Perspektive sich hier äußert, muss dabei nicht selten ungefähr und vage bleiben oder kennt mehrere Deutungen – dies macht sogar einen Teil ihres ästhetisch-musikalischen Reizes aus. Um das Beispiel der Verwandlung des Ringmotivs aufzugreifen: Sieht Federleins Deutung darin einen auktorialen Kommentar über die Verbundenheit und Verstrickung der beiden Grundmotive der Handlung, so deuten Wald/Fuhrmann den Transformationseffekt als aktive Tätigkeit Wotans, als Figurenfokalisation der »Träume des noch schlummernden Wotan« und damit als musikalische Darstellung einer »Traumlogik, die scheinbar Fremdes verschmilzt und damit die Wahrheit des Unbewussten enthüllt«.³⁰⁷ Nimmt man an, dass beide Interpretationen berechtigt sind, so zeigt sich bereits

303 Vgl. Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 33.

304 Gottfried Federlein: »Das Rheingold« von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum ›Ring des Nibelungen‹, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1871, S. 210–213, 241–244, 277–279, 307–310, 323–325, 356–358, 370–374, 387–389, S. 243.

305 Ebd., S. 244. In anderen Fällen weist er die erklingenden Motive den Absichten und Aktivitäten einzelner Figuren zu. So wirke das spätere Erklären des ›Wutmotivs‹ von Alberich (das zum ersten Mal als gestischer Ausdruck seiner erhobenen Faust erklingt) kurz vor dem Ausspruch der Entsagungs-Sentenz von Woglinde wie eine Warnung Flosshildes, »als ob sie [Flosshilde] an die gefährlich drohenden Wuthausbrüche Alberich's mahnen wollte« (ebd., S. 243).

306 Vgl. Kapitel 1, S. 24.

307 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 38.

hier, dass eine einfache Zuordnung im Sinne einer ›Erzählperspektive‹ – etwa nach Stanzel die Scheidung von ›personal‹ zu ›auktorial‹ – in vielen Fällen nicht die Lösung sein kann. Dennoch ist die Frage nach Möglichkeiten einer solchen Verortung, die so gut wie alle leitmotivischen Deutungen umtreibt, wirkungsästhetisch relevant. Die triviale Erkenntnis, dass dieser Effekt ein vom Komponisten gesetzter ist, macht ihn nicht obsolet – ähnlich wie bei narrativen Texten die Bestimmung einer vom Autor konstruierten Erzählerfigur und ihrer narrativen Perspektive. Peter Wapnewski spricht bei leitmotivischer Interpretation generell von Herausforderungen der Interpretation auf Grund der »Polyvalenz der jeweiligen motivischen Phrase [...], deren Ertönen nicht in jedem Falle plausibel aus dem Handlungszusammenhang erklärbar« sei. Er betont aber für Wagners Ring gleichzeitig und trotz dieser semantischen Offenheit ein dem Orchesterklang innewohnendes, »das Bewußtsein der handelnden Personen übertreffendes und ihm vorauseilendes Moment«.³⁰⁸ Bisweilen entziehen sich motivische Verweise ganz der plausiblen Herleitung und bleiben sowohl strukturell-rational als auch semantisch kaum einholbar; das finale Terzett des *Rosenkavalier* ist dafür ein sprechendes Beispiel. Das Hauptmotiv des Terzetts bildet die initiale melodische Figur, die die Marschallin eröffnend zu den Worten »Hab' mir's gelobt« singt (III, Z. 285) – sie ist bereits aus dem Aktbeginn (III, Z. 74) bekannt. Um eine die Figur fokalisierende Funktion kann es sich nicht handeln, denn sie war gar nicht anwesend, als dieses Motiv das erste Mal erklang: Es bildete dort die orchestrale Initialfigur zum Walzer Octavians, der, verkleidet als Mariandl, die Worte »Nein, nein, I trink kein Wein« sang. Während des buffonesken Rendezvous war es also Ausdruck der ironisch-doppelbödigen Wienerischen »Maskerade« und der Travestie. Nun dient die Wendung einer ganz konträren Aussage, dem melancholischen Verzicht der Marschallin. Strauss selbst hat die Melodie improvisierend am Klavier gefunden, er scheint eher assoziativ aus musikalisch-melodischen Gründen auf die Transformation der Weise gekommen zu sein, indem er durch die Augmentation auf langsame Werte den unbeschwerten Walzertonfall in den sentimentalischen des Abschieds verwandelt.³⁰⁹ Sowohl als Erinnerungsmotiv eines Charakters als auch als

308 Peter Wapnewski: *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*, München 1998, S. 55.

309 Vgl. Wolfgang Krebs: »Das Schuss-Terzett des Rosenkavalier'. Ein Interpretationsversuch«, in: Festschrift Winfried Kirsch, hg. von Peter Ackermann et al., Tutzing 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 444–455. Auch Roswitha Schlötterer merkt etwas ratlos an, dieser frühe Walzer bilde, »aus welchen Gründen auch immer«, die Grundlage des Schlussterzetts (»Musikalische und szenische Bedeutung der *Rosenkavalier*-

kommentierender Verweis auf die vorherige Szene für das Publikum nimmt das Erklingen in einer unmittelbar Sinn erschließenden Weise keine erklärbar-
re Funktion ein. Darüber hinaus gibt es eine weitere Verweisebene auf bereits
erklungene Musik: Sowohl die Tonart Des-Dur als auch die harmonische
Wendung (vom Halbschluss der Ausgangstonart in die Subdominante mit ex-
pressivem Nonenverhalt) findet sich identisch in der Arie des Tenors während
der Lever-Szene (vgl. die Takte III, Z. 286 mit I, Z. 233,4). Nur in einem
übergeordneten, allgemeinen Sinne wären die Verweise in ihrer Kommentar-
funktion deutbar: als Zusammenführung des Parodistisch-Humorvollen, der
Verstellung und des aufrichtig Empfundenen – Strauss' Diktum über »Parodie
und Sentimentalität« als Wesenszug seines Komponierens kommt in den
Sinn.³¹⁰

In den klarer zuzuordnenden Fällen, die hier im Zentrum stehen sollen,
geht es in der Regel um eine Filter- und Zeigefunktion, um eine klanglich
meist im Orchester verortete Erklärungs- und Deutungsinstanz, wie sie be-
reits Wagner in *Oper und Drama* erläuterte und die Strauss, Wagners Aus-
führungen genau kennend, als aktiver und unmittelbarer auffasste.³¹¹ Wald/
Fuhrmann bestimmen eine solche »Frage nach den jeweiligen Perspektiven,
die das Orchester auf die Handlung einnimmt«, als einen der wesentlichen
Punkte für die Bestimmung des »Vehältnis[ses] von musikalisch-orchestraler
und szenisch-dramatischer Ebene«.³¹²

Carolyn Abbate und die ihr folgenden narratologischen Ansätze nähern
sich dieser musikalischen Eigenschaft über den Stimmbegriff einer musikali-
schen *Persona*, der allerdings eine diffus bleibende Subjektivität dieser Instanz
impliziert und sie doch nicht oder nur teilweise erhellen kann – die Erzäh-

Walzer«, in: *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, hg. von Roswitha
und Reinhold Schlötterer, Wien 1985 (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikfor-
schung 22), S. 135–168, S. 156.

- 310 Strauss' Kompositionen sind voll solcher Motivverwendungen, die primär musikalisch
gedacht und dem kreativ-intuitiven Prozess geschuldet sind. Sie verweigern dadurch eine
klare semantische Zuordnung, eine narratologische ohnehin. Ein weiteres Beispiel unter
vielen ist das sehnsuchtsvolle Motiv des Narraboth vom Anfang der Oper (I, T. 6). Dessen
Tristan-verwandte Diastematik findet sich – lange nach dessen Suizid – in Salomes Tanz
wieder (M, 9). Specht vermutet – wenig plausibel –, sie wolle nicht nur die erfahrene
Zurückweisung, sondern auch Narraboths Tod rächen (*Strauss*, Bd. 2, S. 152). Salome
hat ihn jedoch nie beachtet und war nie an ihm interessiert. Soll hier als Übertrag der ur-
sprünglichen Figurenzuordnung Herodes' Begehren oder Salomes Spiel mit Begehrlichkeit
dargestellt werden, oder spricht hier eine äußere Warte?

311 Vgl. Kapitel 1, S. 83.

312 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 23.

leranalogie trägt nur bedingt.³¹³ Auch Wald/Fuhrmann stellen die Frage, »in wessen Namen das Orchester jeweils ›spricht‹«, warnen jedoch berechtigterweise sowohl vor einer allzu schnellen Zuweisung der ›Stimmen‹ als auch vor der Gleichsetzung zu einem allwissenden Erzähler: »Wir sprechen von Perspektiven des Orchesters und nicht etwa von Stimme oder Tätigkeit – denn Perspektiven sind weniger an die Idee des Subjekts gebunden, man denke an den Film, wo die Kameraperspektive in den seltensten Fällen subjektiv ist.«³¹⁴ In der Tat taugen beide Extreme nur in seltenen Fällen: sowohl die vollständige Verlagerung musikalischer Mitteilung in aufgesplitterte musikalische ›Personae‹ oder ›Voices‹ als auch die Deutung des Orchesters als allwissender ›Erzähler‹. Ähnlich wie Anselm Gerhard wenden Wald/Fuhrmann ergänzend den Vergleich zu filmischen Techniken an – wenngleich auch hier Gefahren bei allzu schneller Gleichsetzung lauern – und nutzen im weiteren Verlauf dennoch auch narratologische Zugänge, wenn sie etwa von »Erzählerkommentaren« sprechen und andere erzähltheoretische Begrifflichkeiten anwenden. Dass hier Widersprüche und kaum zu schließende Lücken bleiben müssen, liegt in der Natur der Sache. Deshalb bietet sich – immer eingedenk der begrenzten Tragfähigkeit der einzelnen Vergleichsebenen – ein Zusammengehen mehrerer Verstehenszugänge an. Allein die Annahme einer Kommentarfunktion setzt eine weitere Ebene voraus, ob intra- oder extradiegetisch: Ein Kommentar erfordert immer Distanz. Unabdingbar stellt sich die Frage, aus welcher Haltung heraus, mit welcher Absicht kommentiert wird und wie die kommentierende Instanz zum sich Ereignenden steht. Nicht im Sinne einer Äquivalenz, sondern vielmehr als Analogie kann der Verweis auf die Ähnlichkeit einer Erzählhaltung wie auch Analogien zur Kamerafunktion Sinn ergeben – Letztere insbesondere durch den Umstand, dass auch dieser Repräsentationsmodus einen nonverbalen Kommentar in ›Echtzeit‹ ermöglicht. Damit ist eine Parallele zum leitmotivischen Modus gegeben, den narrative Ansätze, die in der textlichen Anordnung im Normalfall von einem Nacheinander ausgehen müssen, nicht einzuholen vermögen. Anders formuliert: Leitmotivische Perspektivierung vermag mehr wie auch weniger zu vermitteln als eine Kameraperspektive im Film; Gleiches gilt für den Vergleich zur Erzählperspektive.

313 Dazu ausführlich Kapitel 2.2.

314 Vgl. Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 57, 58. Vgl. dazu auch: Wolfgang Fuhrmann: »Allwissend? Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen«, in: *wagnerspectrum* 8 (2012), S. 85–102.

So kommt es bei leitmotivischen Interpretationen zu Fällen, in denen – anders als oben ausgeführt – die äußere Kommentarfunktion zwar Konsens ist, aber nicht der Inhalt des Kommentars. Eine mögliche Inspiration für die Verwendung der Hornfiguren im *Rosenkavalier* aus einem Strauss wohlbekannten Werk soll dies verdeutlichen: In Fiordiligis Rondò »Per pietà, ben mio, perdono« aus *Così fan tutte* ist vieles vergleichbar. In derselben Tonart E-Dur fallen in der großangelegten Arie immer wieder solistische und in den Bläusersatz eingebundene Horn-Interpolationen auf, die von so gut wie allen Analysen als frühes Beispiel einer solchen kommentierenden Ebene in der Oper verstanden werden. Bruce Allen Brown deutet die virtuosen Hörner-Einwürfe denn auch als auktorialen Fingerzeig auf die Untreue der Figur, auch wenn sie hier ihren fernen Geliebten Guglielmo anspricht.³¹⁵ Damit vertritt er den häufigsten Deutungsstrang, der den auffälligen Hornstimmen in dieser in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Arie von Mozart einen ironischen, bisweilen leicht spöttischen Tonfall zuordnet. Zahlreiche Argumente ließen sich bekräftigend heranziehen, etwa die Rolle der Hörner im vorigen Duett Dorabellas mit Guglielmo, wo sie klar den Treuebruch markieren, oder in anderen Opern buffe der Zeit. Stefan Kunze bietet jedoch eine andere, konträre Sicht: Die Hörner stünden vielmehr für die Natur als »die dem Subjekt entgegengesetzte Welt, objektive Welt schlechthin«. Sie repräsentierten Beständigkeit als ein »dem Wandel entrückter Bereich«, und das »reine[] Bild des Geliebten«.³¹⁶ Auch wenn seine Interpretation nur wenige Anhaltspunkte für ihre Plausibilität bietet (und Strauss sich, falls die Hörnerverwendung in *Così fan tutte* denn eine Inspiration war, klar für den ersten Fall, die parodistische Übersteigerung entschied), zeigt das Beispiel, dass durchaus Einigkeit in der Funktion als äußere Perspektivierung, nicht aber in der Aussage des Kommentars bestehen muss.

Die Verweisebenen sollen dabei im Folgenden unter Verwendung mehrerer Kriterien genauer aufgeschlüsselt werden: erstens nach der Frage der Verortung des Kommentars, zweitens nach der damit implizierten Haltung zum Geschehen oder zu den Figuren und drittens nach der zeitlichen Dimension der Äußerung.

315 Bruce Allen Brown: *W. A. Mozart. Così fan tutte* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1995, S. 46.

316 Kunze: *Mozarts Opern*, S. 512.

Wer kommentiert?

Eine grundlegende Unterscheidung betrifft die Frage nach figurenfokalisierender oder externer Funktion: Leitmotivische Orchesterkommentare können musikalisch auf Sachverhalte und gewesene Bühnensituationen verweisen, die der oder den anwesenden Bühnenfiguren vertraut sein können oder nicht. Die Frage nach dem Informationsstand oder -gefälle (nach Pfister) ist dabei als notwendiges Kriterium entscheidend dafür, ob eine solche weitere Reflexionsebene als aktive Tätigkeit bzw. Denkbewegung einer Figur zuzuordnen ist oder ob der Kommentar vielmehr von außen, also extradiegetisch erfolgt, wenn er den Wissensstand der Bühnenwelt übersteigt und damit gar nicht innerhalb dieser geäußert oder gedacht sein kann. Erst wenn weitere hinreichende Faktoren wie der gesungene Text, eine Szenenanweisung oder die Bühnenaktion es klar konkretisieren, wird die Zuordnung zu einem Charakter auf der Bühne eindeutig. Entsteht dieser musikalisch-szenische Effekt, so fällt diese Kategorie auf den ersten Blick mit der bereits ausgeführten Figurenfokalisation der Denkakte und Gefühlsdarstellungen zusammen, ließe sich jedoch (nicht immer trennscharf) dahingehend verfeinern, dass die Figur bewusst und aktiv das Bühnengeschehen oder Sichtweisen auf Figuren in den Blick nimmt, es selbst reflektiert sowie bewertet und dabei eine alternative Lesart des Geschehens vornimmt. Es geht demnach nicht »nur« – wie im ersten Fall – um die Darstellung unmittelbaren Denkens und Fühlens, die Figur tritt vielmehr für einen Moment buchstäblich beiseite. Der Kommentar bleibt dabei üblicherweise von den übrigen Figuren unerkannt, kennt allerdings unterschiedliche Formen der Subtilität dieser klandestinen Fingerzeige.

Der offenste Fall weist eine Nähe zur *a-parte*-Äußerung im Sprechtheater auf, deren Wirkung auf der Theaterkonvention beruht, dass die übrigen Figuren die laut und deutlich wahrnehmbaren abweichenden Äußerungen schlichtweg nicht wahrnehmen. Werden sie obendrein nicht für sich oder klar in Richtung der vierten Wand des Publikums gesprochen (in Operninszenierungen häufig entgegen der Szenenanweisung dahingehend verwandelt), so steigt der Effekt der Herausgebobenheit und Distanz im Handlungsgeschehen: Der Illusionseffekt des Theaters erfährt eine bewusste Brechung.

Don Alfonsos sarkastisch-zynischer Kommentar aus *Così fan tutte* – »Io crepo se son rido« (»Ich sterbe noch vor Lachen«), während die beiden

Schwestern im Quintett (Akt I, No. 8a Quintetto, T. 22 ff.)³¹⁷ von ihren Verlobten seufzend und leidend Abschied nehmen – ist ein solches Beispiel. Dass dies bei einer einfachen kadenzierenden Bassfigur kein Leitmotiv im engeren Sinne ist, ist evident. In Strauss' Definition übernimmt es jedoch klar tonsymbolische Funktion und kann sängerisch entweder auffällig sarkastisch, bisweilen mit spöttischem Unterton gesungen werden oder in ungebrochenem ›Schönklang‹ kaum aus dem Verbund der Stimmen herausfallen. Zahlreiche beiseite gesprochene Bemerkungen in Strauss' Komödien stehen in dieser Tradition des theatergeschichtlich wohl ältesten Falles eines personalen Kommentars. Insbesondere im zweiten Akt des *Rosenkavalier* finden sich Fälle, in denen die anwesenden Figuren »halblaut«, »für sich«, »spitzig« usw. das gerade Geschehende kommentieren: Faninal den Stolz des Emporkömmlings, Sophie und Octavian das grobschlächtige Verhalten des Barons, Ochs selbst in Selbstzufriedenheit das scheinbare Aufgehen seines Plans. Dafür nutzt Strauss, wie bereits im Fall der Motivtransformationen im vorherigen Teilkapitel aufgezeigt, die Wandlungsfähigkeit zentraler Hauptmotive der Figuren, z. B. das Hochzeitsmotiv von Ochs oder dessen »Leiblied«. Durch die Kongruenz von kommentierender Sprachebene und erklingender Motivik erhält die Herausgehobenheit eine besondere Deutlichkeit.

In anderen Fällen wird die Sicht der jeweiligen Figur subtiler dargestellt, indem, wie schon im Kapitel zur ›couleur sociale‹ gezeigt, zwischen Verhalten und tatsächlicher Auffassung oder Wissensstand unterschieden wird. Dadurch wird der immersive Charakter der Szene gewahrt, die Figur fällt nicht im Wortlaut, sondern nur in der musikalischen Darstellung des Gemeinten ›aus der Rolle‹. Das Beiläufige »Ja, ja« der Marschallin – immerhin ihre letzten Worte in der gesamten Oper – ist ein solches Beispiel (III, Z. 301, 4). Auf der Verhaltens- und Textebene ist das eine nichtssagende Antwort auf den etwas einfältigen und generischen Kommentar Faninals – die beiden Älteren stehen buchstäblich neben dem jungen Paar und reden darüber. Auf der musikalischen Ebene ist es ein letzter wehmütiger Rückblick auf das Gesamtgeschehen und die eigene Situation, man könnte sagen: eine letzte Verdichtung des gesamten Zeit- und Vergänglichkeitsaspekts, der die Oper so maßgeblich bestimmt.³¹⁸

317 Von da Ponte ursprünglich als sukzessiv erfolgreicher Kommentar im rezitativischen Kontext gedacht. Durch die Gleichzeitigkeit und das Aufeinanderprallen mehrerer Mitteilungsebenen in Mozarts Realisierung erhöht sich die extraterritoriale Wirkung.

318 Eine genauere musikalische Analyse findet sich in Kapitel 4, S. 458.

Bei distanzierter dargestellten Figuren steht der Kommentar auf der Informationsebene im Vordergrund. Die Amme in *Die Frau ohne Schatten* oder Loge in Wagners *Der Ring des Nibelungen* sind solche Gestalten, die weniger im Zentrum emotiver Ausgestaltung stehen. Bereits Loges erster Auftritt macht dies deutlich. Wotan beschreibt einleitend dessen Strategie des Haushaltens mit Information: »reicher wiegt seines Rathes Werth, zahlt er zögernd ihn aus« (*Das Rheingold*, Szene 2, T. 1307). Wie zum Beweis für die Unmöglichkeit eines Ersatzes für »Lieb' und Weib« erklingt nach seinen einleitenden Worten im Orchester sogleich darauf Freias Motiv in der Solovioline, begleitet vom pentatonisch beginnenden Streichergrund in »naturhaften« Wogen der gebrochenen A-Dur- und D-Dur-Akkorde. Doch was Loge gewandt als unumstößliche Wahrheit, als Naturgesetz darstellt, gilt nur der Steigerung des Wissensvorsprungs, den er längst besitzt, aber erst später mitteilen wird. Wagner zeigt bereits bei den Worten »Weibes Wonne und Wert«, was Loge längst im Sinn hat: Das Entsagungsmotiv erklingt, der Plan der weiteren Handlung ist längst geschmiedet – und nur der musikalische Kommentar verrät es, in direkter Opposition zum Text.

Noch unscheinbarer ist die komplette Verlagerung des Kommentars in das Orchester, während die Figur auf der Bühne passiv bleibt, nicht singt oder spricht, nur von der leitmotivischen Ebene repräsentiert wird. In diesen Fällen sinkt jedoch die Eindeutigkeit einer personalen Zuordnung: Sie ist zwar bei einer Kongruenz des Informationsstandes einer Figur mit der mitgeteilten Information plausibel, aber auch die Annahme eines äußeren Kommentars wäre denkbar, einer weiteren musikalischen Instanz, die »Bescheid weiß«. In jedem Falle werden weitere Mitteilungsebenen artikuliert, die sich im Straussischen Orchestersatz in einer bis dato nicht erreichten Dichte der Motivüberlagerungen und -folgen ereignen, so dass sie teilweise die Perzeptionsfähigkeit des Publikums gezielt übersteigen. *Salome* erreicht diesbezüglich im Vergleich zu den beiden Vorgängern eine neue Qualität. An einem musikalischen Motiv lässt sich dies besonders verdeutlichen:³¹⁹ Nach ihrem Tanz verlangt Salome insgesamt fünf Mal ihren Lohn: »den Kopf des Jochanaan« (IV, Z. 253,3; Z. 256,1; Z. 271,2; Z. 284,2; Z. 297,10, hier in leichter Textabwandlung). Erst

319 Viele weitere Beispiele allein aus der *Salome*-Partitur wären hinzuzufügen, die aber meist nur punktuell-situativ erscheinen und nicht die dramatische und strukturelle Relevanz des gewählten Beispiels aufweisen. Stellvertretend sei Jochanaans Äußerung bei III, Z. 82 genannt: »Ich weiss nicht, wer sie ist.« Das Orchester verrät zusätzlich ohne verbale Artikulation, dass er eine Nähe zu Herodias annimmt oder gar glaubt, diese selbst stünde vor ihm: Das Motiv erklingt hier lange vor ihrem eigentlichen Auftritt in der vierten Szene.

beim dritten Mal erklingt der Text in der gesungenen Linie zusammen mit jener prägnanten Figur, bestehend aus Tonrepetition (»Ich will«), Terzsprung (»den Kopf des«) und der punktierten Figur (»Jochanaan«). Die Wendung ist allerdings in rein orchesterlicher Form längst bekannt, sie erklang das erste Mal als Abschluss der dritten Szene bei Z. 153,4 in der ausgedehnten symphonischen Überleitung in die finale vierte Szene. Dort markiert sie beim erstmaligen Erklären den in Salome gereiften Entschluss, Jochanaan für seine dreimalige Zurückweisung töten zu lassen, allerdings nicht ohne Vorgeschichte: In seiner Verwandtschaft zu vorherigen Motiven wird so auch eine psychologisch-semantische Verflechtung offensichtlich: Denn der gleiche intervallische Beginn steht vor der Tötungsabsicht bereits für den Wunsch, Jochanaan zu küssen, die insistierende Tonwiederholung steht in beiden Fällen in quasi-grammatischer Analogie für die Aktivität der Absicht: »Ich will« (zum ersten Mal bei III, Z. 123). Die Motivgenese in der Überleitungsmusik³²⁰ stellt die Gedankenwerdung dar, und zwar in ihrer Ursache und Verknüpfung zu vorherigen Erlebnissen und Gefühlen aus der dramatischen Anlage heraus³²¹ – wortsprachlich wird all dies erst später eingeholt.

Somit steht nun am Ende des Prozesses ein Ergebnis, eine feste musikalische »Vokabel«, die fortan die Oper als rein instrumentale, aber fest umrissene musikalische Gestalt prägt und durchzieht. Sie ist in ihrer buchstäblichen Markiertheit (»marcato« in Holz und Blech) beim ersten Auftreten und beim späteren Erklären kaum zu überhören, auch durch den sie umgebenden Kontext: Der bisherige Klanggrund der unruhig tremolierenden Bratschen und die unheilvolle, aus Salomes Figurenmotiv erwachsene Figur des Kontraktgotts kommen zu einem Ende. Einerseits hat die Darstellung einer solchen rumorenden Gedankenarbeit, die schließlich ein Ziel erreicht, unverkennbar Ähnlichkeit mit Wagner (insbesondere zu Beginn des zweiten Akts im *Lohengrin*), andererseits gemahnt die Sentenz des Todesurteils an Strauss' eigene Tondichtungen, hier an das Urteil in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (T. 577 ff., insbesondere T. 613/614). Doch während es dort ein äußeres Gesetz ist, das unerbittlich verkündet wird, ist es hier der gereifte Entschluss der Hauptfigur. Auch wenn die konkrete Zuordnung zum geäußerten Satz noch

320 Vgl. zu der Passage auch del Mar: *Strauss*, Bd. 1. S. 262.

321 Vgl. dazu die Ausführungen von Wald/Fuhrmann, die seit Wagner ein Hinausgehen über die traditionelle Gefühlsdarstellung feststellen, das »nicht mehr bloß die Empfindungen der Protagonisten« markiere, sondern die Musik stelle »selbst die Beziehungen her, die den Zusammenhang des Dramas verdeutlichen«; Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 43.

fehlt, weist die Nähe zum Sprachrhythmus klar den Weg. Strauss verfährt hier mit einem ganzen Satz so, wie er sonst mit den prägnanten Wort- und insbesondere Namensmotiven umgeht (»Agamemnon«, »Feldmarschall«, »Keikobad«) – die Sprache ist hier bereits in der rhythmischen Anlage verborgen, aber eben noch nicht »ausgesprochen«. Dadurch bietet sich Strauss nun die Möglichkeit, eine weitere Mitteilungsebene im Orchester durch Salomes verschwiegene Kommentare zu artikulieren: Vor und während ihres Schleiertanzes (unmittelbar davor in IV, Z. 246,3) führt sie in Gedanken aus, warum sie dies tut. Der Tanz selbst weist dadurch – neben dem Topos der erotischen Verführung als »sinnlich aufregende[m] Element«, wie es Paul Pfitzner beschreibt³²² – eine weitere, durchaus kontrastierende Ebene auf: Das besagte Leitmotiv ist aufgespalten in seine einzelnen Elemente und prägend für die gesamte Tanzszene, die Musik ist dabei ungleich mehr Tondichtung als Ballettmusik. Unablässig teilt sie dem Publikum Salomes manisches Verlangen mit: »Ich will den Kopf des Jochanaan.«

Ein Sonderfall ist der Kommentar als gelernter Sinn- bzw. Gesetzesspruch, als eine Kombination aus personaler, dem Handlungsverlauf enthobener Äußerung, die aber Fremdes, Übernommenes oder überzeitlich Gültiges zitiert oder benennt. Bei Strauss seltener, ist dies insbesondere Teil des Wagnerschen Musiktheaters, wo sich »Leitmotive als Dikta, als Zitate, Orakel- oder Zaubersprüche, auch als zeremonieller Text oder ritueller ›Sprechakt‹ [...] in fast allen Musikdramen« finden lassen.³²³ Bei Strauss überwiegt ein Sprechen der Figuren, die weniger Fixiertes zitieren als vielmehr Übernommenes sich anverwandeln, wie etwa andere soziale Sphären, einen gewünschten Habitus oder einstudiertes Verhandeln. So präsentiert sich Salome Jochanaan gegenüber ungewöhnlich formell, wenn sie entgegen ihrer sonstigen motivischen Beweglichkeit in eingeübter Form ihre Abstammung als Prinzessin betont. Solche Momente bleiben jedoch Fakturen oder Motive innerhalb einer Szene und erhalten zumeist keine darüber hinausgehende leitmotivische Bedeutung. Sophie greift etwa das Grundmotiv der Marschallin zu Beginn des Schlussterzettes auf, eben jene aus dem buffonesken Walzer abgeleitete Tonfolge, und kommentiert die sich beim Publikum einstellende »weihevollen«, quasi-religiösen Atmosphäre beim endgültigen Verzicht der Fürstin: »Mir ist wie in der

322 Messmer: *Kritiken*, S. 49.

323 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 50.

Kirch'n« (III, 286,4).³²⁴ Damit lässt Strauss die »vor sich« hin gesprochene Bemerkung zugleich zu einem Kommentar über die Musik selbst werden, denn wenige Takte zuvor erklingt jene aufsteigende ›Romanesca‹-Sequenz mit Synkopendissonanzen, die spätestens seit Pergolesis *Stabat mater* sakral konnotiert ist.³²⁵

Den weitaus größeren Teil nimmt jedoch die Rolle des Orchesters als nicht-personal definierte Kommentarinstant ein, die häufig als »objektiv-episch«, als ›allwissend‹ oder als auktoriale Ebene beschrieben wird – Wald/Fuhrmann sprechen vom »Erzählerkommentar«. Der Eindruck entsteht immer dann, wenn das Handeln sämtlicher Figuren eine zusätzliche Interpretation von Seiten der extradiegetischen Ebene des Orchesters erhält, die den Informationsstand sämtlicher Figuren auf der Bühne übersteigt – als wäre der Orchesterklang ein weiterer, allerdings nicht aktiver Protagonist, der das ausspricht, »was die Gestalten oft gar nicht von sich wissen, ihr Wesen, wie es sich den spöttischen Augen der anderen zeigt«.³²⁶

Insbesondere wenn Personenmotive bereits eingeführt wurden, deren Figuren noch nicht aufgetreten sind, wie Herodias in *Salome*, Orest in *Elektra* oder Sophie im *Rosenkavalier*: Entweder sind sie Antizipation eines ›auktorialen‹ Orchesters, oder sie zeigen bereits Absichten oder Gedanken der anwesenden Figuren. So spricht Bryan Gilliam in Bezug auf das ebenfalls dem Sprachrhythmus abgelauschte Motiv des Keikobad, das *Die Frau ohne Schatten* eröffnet, von dessen »allwissende[r] Präsenz«.³²⁷ Gleiches gilt für Verweise auf den konkreten Textgehalt einer vorherigen melodischen Phrase, die später im Orchester zitathaft auf die vorherige Textebene verweist. In *Salome* kommentiert das Orchester Salomes Erwartung und Aufregung während der Henkerszene mit einem melodischen Verweis auf den bereits toten

324 Die Nähe zu kirchenmusikalischen Topoi spielte bereits im ersten Akt eine Rolle, dort kommentierte Octavian das Verhalten der Fürstin mit den Worten: »Sie spricht ja heute wie ein Pater« (I, Z. 325,2).

325 Mehrere Beispiele finden sich in der Kirchenmusik (und der Symphonik) Anton Bruckners, ebenso in Haydns Messen, z. B. in der *Nelson-Messe* in d-Moll (Hob: XXII: 11) im Kyrie II, T: 65–71. Vgl. dazu: Hartmut Fladt: »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Heft 20 (2005), S. 343–369, S. 353.

326 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.

327 Bryan Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 183–214, S. 204. Das Verfahren ist mit dem Beginn von *Elektra* vergleichbar. Auffälligerweise weist Strauss diese Wortmotive Charakteren zu, die selbst in der Handlung nicht erscheinen und sie doch mitbestimmen: dem Feldmarschall, Agamemnon, Keikobad.

Narraboth (Z. 308 ff.) und auf eine Beobachtung, die er machte, als sie gar nicht auf der Bühne anwesend war: »Niemals habe ich sie so blass gesehen« (I, Z. 9). Nur als auktorialer Verweis ergibt dieser musikalische Kommentar Sinn, ähnlich beim nekrophil-kannibalistischen Rekurs auf eine Aussage des Herodes während Salomes Worten »Ich will mit meinen Zähnen hineinbeissen, wie man in eine reife Frucht hineinbeissen mag« (IV, Z. 317 ff.). Das Orchester und die Melodie der Singstimme bilden einen Konnex zu dessen vorigem Kommentar: »Den Abdruck Deiner kleinen weissen Zähne in einer Frucht seh' ich so gern« (IV, Z. 177,2). Salome könnte sich zwar an diese Worte noch erinnern; dass sie jedoch in ihrer ekstatischen Verzückung gerade an ihren verhassten Schwiegervater denkt, ist wenig wahrscheinlich.

Eine solche extradiegetische Kommentarfunktion kann auch dann entstehen, wenn Motive von Personen übernommen und auf andere Figuren bzw. Situationen übertragen werden, denn eine solche Verweis- und Vergleichsfunktion vermag nur eine äußere Erzähler-analoge Instanz zu bewerkstelligen: wenn etwa das ›Unmutsmotiv‹ Wotans auch auf Brünnhilde angewendet oder Narraboths Begehren auch in anderen Kontexten auf Herodes oder Salome transferiert wird. Allein, dass eine solche Vergleichsebene gezogen wird (Charakter x empfindet ähnlich wie Charakter y), ist eine von außen herangetragene Lesart.

Ein nicht klar zu beantwortender Fall sind konträre Lesarten im Orchester, die auf Äußerungen von Bühnencharakteren prallen, wie oben bereits im Falle von Loges Wissensvorsprung, bis hin zu lügenden oder Gefühle und Informationen verheimlichenden Charakteren: Möglich ist sowohl die Interpretation einer Figurenaktivität (›wenn ihr wüsstet, was ich weiß‹) als auch eine von außen hinzugefügte Information (›eigentlich weiß xy es genau‹). In jedem Fall spricht das Orchester aus, was die Person nicht erzählt, wie es auch ein auktorialer Erzähler vermag – etwa die in Kapitel 1 bereits von Strauss selbst thematisierte Würde des Herodes gegen die nervöse Unruhe: Seine betonte, wenig glaubhafte Furchtlosigkeit (›Ich habe vor niemandem Angst‹, IV, Z. 187) prallt auf das Orchester, das durch Figurenmotive Salomes oder in den Sturmvisionen durch das verzerrte Jochanaan-Motiv deutlich macht, vor wem er sich dann doch fürchtet. Noch deutlicher ist dies in der Offenbarung der Lüge in der Klytämnestra-Szene, die buchstäblich im Zentrum der Oper *Elektra* steht und auf die Strauss mehrfach als Ausnahme in seinem Schaffen verwies. Das Orchester verrät Dinge, die der Hauptfigur selbst nicht bekannt sind bzw. die sie verdrängt hat und welche Ausdruck ihres Unterbewusstseins sind. Es geht also weniger darum, sie der Lüge zu überführen, als darum, die Bipolarität ihrer seelischen Konstitution psychogrammatisch freizulegen.

»Grauensvoll« sei »die Beredsamkeit der Orchestersprache«, schreibt Specht und verweist auf die klaffenden Konflikte zwischen ihren Wortaussagen und dem kommentierenden Orchester:³²⁸ wenn sie behauptet, dass der Alldruck eigentlich »nichts« sei, aber man das Motiv des rinnenden Blutes und jenes von Orest als Antizipation seines späteren Auftritts im Orchester wahrnimmt. Als sie nach dem rechten Opfer fragt und dabei ein »jungfräuliches Weib« im Sinn hat, lässt die leitmotivische Ebene erkennen, dass sie an ihre eigene Tochter Chrysothemis denkt: Deren Motiv, das ihren Wunsch nach Mutterschaft in der vorherigen Szene darstellte, zeigt Klytämnestras Bereitschaft, jeden Preis zu zahlen. So vermag die orchestrale Kommentarebene Handlungen und Worte auf der Bühne zu konterkarieren und sie bisweilen in einen völlig neuen Bedeutungszusammenhang zu stellen.

Die eingangs erwähnten Aussagen von Strauss zu Tristans Innen- und Außenwelten machten es bereits deutlich: Durch den beständigen Wechsel der beiden Darstellungsmodi, den kommentierenden und den »subjektiv« erlebten, wird es möglich, die »objektiv-epischen Einsprengsel und allwissenden Kommentare« gegen die Fokalisierung der psychologischen Innenperspektive der Figuren zu setzen, »als ob sie souveräne Subjekte wären«.³²⁹ Insbesondere *Elektra*, die bereits mit der orchestralen Vorwegnahme des Schreis der Hauptperson nach ihrem Vater als trauerndes Klageweib als Ouvertüre en miniature beginnt, führt dieses Ineinander und Nebeneinander der beiden Ebenen beständig aus. Gerade solche Vorwegnahmen und Rückbesinnungen auf Wortbedeutungen übernehmen, wie bereits am Beispiel der vom Orchester festgestellten Blässe der Prinzessin Salome aufgezeigt, diese objektiv-epische Wissensebene, die dann im präsentischen Modus auf die subjektive Darstellungsebene wechseln können.

Neben dieser erzähleranalogen Verwendung finden sich – allerdings in selteneren Fällen – weitere distanzierte Kommentare als intertextuelle Bezüge und musikhistorische Verweise. Sind diese im Fall von Wagner-Allusionen und -Zitaten eindeutig – zahlreiche Tristan-Referenzen in *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* und *Intermezzo* sprechen für sich –, so ist dies in anderen Fällen nicht nachweisbar, wenn auch plausibel. Das besagte »Agamemnon«-Motiv³³⁰ weist in identischer Intervallik eine

328 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 191.

329 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 88.

330 Dem aus dem Sprachrhythmus gewonnenen Motiv sind noch weitere Agamemnon-Motive zugeordnet: dasjenige des Königs und das des geisterhaften Schattens; allesamt bilden einen vielgestaltigen Motivkomplex. Vgl. Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 46 ff.

auffällige Parallele zum in der gleichen Tonart d-Moll stehenden zweiten Satz des Klaviertrios op. 70 Nr. 1 von Beethoven auf. *Largo assai ed espressivo* (Strauss wählt *Mäßig langsam. Moderato assai*) hebt es ebenfalls mit jenem gebrochenem Moll-Quartsextakkord an, allerdings piano, sotto voce und in langen Notenwerten – später wird es über tremolierendem Klanggrund erscheinen (T. 18 ff.). Mag man auf Grund der generischen motivischen Struktur zunächst Zufall annehmen, so macht die seit Carl Czerny fest etablierte Zuschreibung »Geister-Trio« die Beziehung enger. In dessen Ausführungen *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke* ist es eben jener Satzanfang, der ihn zu dieser Benennung veranlasst: »Der Character dieses sehr langsam vorzutragenden *Largo* ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt. Nicht unpassend könnte man sich dabei die erste Erscheinung des Geist's im *Hamlet* denken.«³³¹ Nicht nur die »Erscheinung aus der Unterwelt«, auch der Verweis auf Hamlet lassen die Herleitung plausibel werden: Hofmannsthal selbst weist auf die Parallele zu Shakespeares Stück hin, die sich nicht nur in der ersehnten Rache am ermordeten Vater, sondern auch in der Unfähigkeit der Hauptfigur zur dafür nötigen Tat ergibt. Von Strauss sind keine Quellen zu diesem Beethoven-Bezug überliefert, so dass der intertextuelle Kommentar nicht nachweisbar, aber doch wahrscheinlich ist.



14: Das »Agamemnon«-Motiv und der Beginn von Beethovens op. 70 Nr. 1, II (»Geister-Trio«)

Intention des Kommentars

Die dahinterstehende Aussage oder der Grund solcher musikhistorischen Verweise führt sogleich zum nächsten Kriterium: Wie im gerade ausgeführten Beispiel kann der inhaltliche Bezug im Zentrum stehen, doch auch augenzwinkernde oder ironische Kommentare bis hin zum Bekenntnis des

331 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, Reprint hg. von Paul Badura-Skoda, 1963, S. 99 (erschienen als vierter Teil seiner monumentalen Klavierschule op. 500).

Autors selbst können mitgemeint sein, so wie teilweise auch Erzählerfiguren Standpunkte ihrer Autoren repräsentieren können: Strauss, der Religionsverächter, in der Darstellung der religiösen Sphäre; oder Strauss, der Kritiker der italienischen Oper, der aus seiner Abneigung gegenüber den Werken seines Zeitgenossen und Konkurrenten Puccini keinen Hehl machte, wie sowohl wortsprachliche Äußerungen³³² als auch die karikaturhaft überzeichnete Darstellung musikalischer ›Italianismen‹ in der Tenorarie in *Der Rosenkavalier* deutlich machen.

Es geht hier um die Frage nach der Haltung oder Lesart, die der geäußerte Kommentar impliziert: Er kann (scheinbar) neutral-unbeteiligt erfolgen, ›nur‹ eine weitere Informationsebene oder gezielt eine Wertung ins Spiel bringen, Sympathie oder Antipathie einer Figur oder einem Bühnenergebnis gegenüber vermitteln.

Ein Beispiel für einen neutralen Orchesterkommentar wäre das bereits erwähnte Aufgreifen der Textzeile Narraboths über die Blässe des Orchesters in *Salome*, das uns eine zusätzliche Information vermittelt. Überhaupt enthebt sich Strauss – darin liegt auch ein musikalischer Grund der von Zeitgenossen wahrgenommenen Anstößigkeit des Einakters – einer Deutung oder Meinung über die Figur Salome. Sie wird nicht (wie etwa Herodes) mit für Strauss typischen Mitteln der Ablehnung, des Boshaften oder Deformierten dargestellt. Dann wären z. B. tiefe Linien und Liegeklänge in Bassklarinette und Contrafagott (wie in der Charakterisierung der Amme in *Die Frau ohne Schatten*) oder spitze und schrille Tonfolgen in Flöte, Oboe und Es-Klarinette (»des Helden Widersacher«) Mittel seiner Wahl, die sich in fast allen Partituren finden lassen. Stattdessen wird Salome tänzerisch, beweglich, im Finale kantabel und mit gleißendem Cis-Dur-Schönklang musikalisiert. Erst in der Wahrnehmung der Zuschauer steht so der Konflikt zwischen den Sichtweisen der Charaktere und insbesondere zwischen Musik und Bühnenaktion. Dieser Verzicht auf eine moralische Perspektive auf die Hauptfigur wurde von der zeitgenössischen Kritik in seiner Ungewöhnlichkeit durchaus erkannt: In der Schlusszene werde sie »nicht mehr als das entmenschte Weib, die Bestie im schönen Körper«, sondern als »eine im Wahnsinn des Liebesrausches verklärte« Figur dargestellt, die »so handelt, wie sie nicht anders kann«.³³³ Doch diese musikalisch-theatrale Konzeption sorgte genau deshalb für Irritation und wurde in ihrer Neuheit nicht immer verstanden. Eine konventionellere Haltung wird deshalb z. B. von Heinrich Chevalley verlangt:

332 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 79.

333 Messmer: *Kritiken*, S. 38.

Die Schlußszene an sich ist wunderschön, das Schönste mit, was Richard Strauß je geschrieben hat, nur paßt sie absolut nicht zur Salome. Es ist die sittsame Klage einer Braut um den verstorbenen Bräutigam [...]. Aber von der perversen Bestialität, von der schwülen Sinnlichkeit der grauenvollen Situation – auch nicht eine Spur.³³⁴

In anderen Fällen liegt eine klare Haltung oder Wertung in der Äußerung des Kommentars. So werde schon bei Wagner Siegmunds Scheitern »durch das Zerschneiden des sogenannten Wälsungen-Motivs reflektiert und beklagt«.³³⁵ Adorno sieht im kurzen Orchesterepilog der Mägdeszene aus *Elektra* sogar ein Einschalten des Autors selbst – ein solches subjektives Bekenntnis der Zuneigung für das Sujet und die es repräsentierenden Figuren ist für *Feuersnot* auch durch Selbstzeugnisse belegt. Die »Formsicherheit« der Szene komme »der Humanität gleich, mit der Strauss durch ein Nachspiel von wenigen Takten der misshandelten Magd«³³⁶ nachtrauere. So sehr die Deutung eine nicht mehr einholbare Behauptung bleiben muss: In jedem Fall unterscheidet sich das Erklingen des Motivs der Magd von der bisherigen Motivverwendung der Szene, die immer präsentisch und gestisch an das Bühnengeschehen gekoppelt war. Es bezieht sich zum ersten Mal seit dem Erklingen des Agamemnon-Motivs am Anfang auf ein auf der Bühne nicht dargestelltes Ereignis. Beide Motive erklingen als Rahmung der Szene jeweils in Abwesenheit der Figuren, mit denen sie verbunden sind. Sie weisen somit eine zeigende Funktion auf, wirken als äußere, vom Orchester vermittelte Information. Damit bilden sie auch eine formale Klammer der etwa fünfminütigen Szene, auch im tonalen Sinne.³³⁷ Die übrigen Motive dienen der psychologischen Ausdeutung, der Aktionsdarstellung oder der Perspektivierung der intradiegetischen Erzählungen der ersten und zweiten Magd. Während das Agamemnon-Emblem seine eigentliche Konkretion erst im Monolog der Elektra erhalten wird, also vorausdeutende Funktion besitzt, ist es im Falle des letzten Erklingens des Motivs der Magd umgekehrt. Die Verwendung ist klar retrospektiv: Das Motiv war den beiden mit Elektra sympathisierenden Mägden zugeordnet (Z. 15,4 und 16,4), erklingt aber nun in deren Abwesenheit, die Bühne ist zum ersten Mal leer: Die fünfte Magd wurde zuvor gewaltsam von den übrigen und der Aufseherin in einen Nebenraum entführt, in dem sie dann – ihre letzten

334 Messmer: *Kritiken*, S. 48.

335 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 91.

336 Adorno: »Richard Strauss: Zum hundertsten Geburtstag«, S. 588.

337 Neben der Tonart d-Moll und der vergleichbaren Verweisklammer besteht noch eine weitere Klammer: Das Motiv selbst ist eine Ableitung aus dem Kopf des »Agamemnon«-Motivs, die Bedeutung des Motivzusammenhangs wird allerdings erst im Verlauf der Oper ersichtlich.

Worte machen es unmissverständlich – brutal misshandelt wird. Der musikalische Ausdruck ist deutlich bestimmt: eine chromatisch abwärts geführte Kantilene, *molto espressivo*, mehrfach erklingt die neapolitanische Farbe, der herabgedrückte zweite Skalenton es (in Z. 33,3 querständig gegen das e des Oktavregel-gemäßen tritonischen Sextakkords e–g–cis in den Streichern). Es ist ein Motiv der Trauer und des Leidens und wird von Strauss in dieser Szene sowie im weiteren Verlauf der Oper klar mit der Sphäre der Aufopferung und Erniedrigung verbunden (5. Magd: »Ich will mich vor ihr niederwerfen«, Z. 16,4; später Elektra: »Ich diene Dir wie eine Sklavin«, Z. 89a).³³⁸

Noch eindeutiger ist der Fall bei klar karikierenden oder parodierenden Motiv-Kommentaren. Die Karikatur impliziert im Mittel der Überzeichnung und des Spöttischen stets eine Perspektive auf jemanden oder etwas,³³⁹ das figural gefiltert sein kann (wie in *Elektra*), meist aber extradiegetisch erfolgt. Herodes und Jochanaan sind beide Charaktere, die so eine musikalische Interpretation erfahren, wenngleich auf unterschiedliche Weise. Herodes' Gestaltung ist tonal und instrumental sogleich als solche Karikatur eines Klientelkönigs erkennbar. Die religionskritische Sicht auf Jochanaan ist dabei als Stilallusion des frühen 19. Jahrhunderts weniger offensichtlich.

Strauss schreibt diese Haltung als Interpretationsanweisung mehrfach direkt vor: So verraten die »durchaus parodistisch[en]« Steigerungen, die der musikalischen Darstellung Octavians bei aller Liebenswürdigkeit der Figur beigemischt sind, »vielleicht ein wenig die jugendliche Herzlosigkeit«, die Hofmannsthal betont.³⁴⁰ Vorherrschend ist eine solche Funktion im *Rosenkavalier* in der Figur des Ochs, in der »das köstlich ›Kommentierende‹ der Motive« und das »verräterische Geplauder des glossierenden Orchesters« voll zum Tragen kommen.³⁴¹ Dass sich diese Form der Parodie bisweilen untrennbar mit den illustrativen Effekten der im obigen Teilkapitel dargestellten Außensichten vermengt, liegt auf der Hand.

Zeitliche Verweisebenen

Schließlich lassen sich die Kommentare in ihrer zeitlichen Funktion unterscheiden: Dienen sie dem Verweis auf Vergangenes und Zukünftiges, wie

338 Overhoff nennt es das »Motiv des Dienens«, vgl.: *Elektra-Partitur*, S. 200.

339 Vgl. hierzu auch in Kapitel 1 das Unterkapitel »Unmittelbarkeit und Distanz«, S. 87.

340 Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«, S. 429.

341 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.

es Wagners Differenzierung der »Ahnung« und »Erinnerung« beschreibt,³⁴² oder ereignen sie sich vielmehr präsentisch und beziehen sich auf den Moment? Im ersten Fall ist eine diegetische-»epische« Lesart möglich, der zweite Fall bezeichnet vielmehr mimetisch-dramatische Mittel des unmittelbaren Geschehens.³⁴³ Der Bezug auf Handlungen, die sich momentan nicht auf der Bühne ereignen, bzw. auf Personen, die nicht anwesend sind, spielt in eingefügten Erzählpassagen (Metalepsen in Genettes Terminologie) eine Rolle, kann aber genauso im »regulären« Darstellungsmodus als leitmotivischer Verweis des Orchesters erfolgen. Besonders das Wagnersche Musiktheater ist reich an solchen narrativen Passagen, in denen meist eine Person der anderen von Ereignissen berichtet: Dies erlaubt es der leitmotivischen Technik, ihre volle temporale Dimension zu zeigen – bekannte und viel diskutierte Beispiele dafür sind der Dialog zwischen Wotan und Brünnhilde im zweiten Akt der *Walküre* oder die einleitende Nornenszene der *Götterdämmerung*. »Über die Markierung der Gegenwart hinaus« wird motivisch so die Zeitebene relevant – durch »Quer-, Rück- oder Vorverweise« sowie durch die Möglichkeit, »Veränderungen, »Geschichtlichkeit« in sich aufnehmen« zu können. Leitmotivik »trägt so selbst Spuren des Vergehens der Zeit an sich, wird transformiert, erfährt an sich Geschichte«.³⁴⁴

Zwar findet sich auch bei Strauss das von Wagner in *Oper und Drama* erläuterte Verfahren, wonach das Zusammenkommen von Leitmotiv, Text und Gesangslinie der »Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks« sei³⁴⁵ und die orchestrale Verwendung dann ahnende Vorwegnahme oder retrospektiver Verweis sein könne. Das oben thematisierte Beispiel des »Agamemnon«-Motivs repräsentiert dies idealtypisch.³⁴⁶ Dennoch verschiebt sich im Musikthea-

342 Wagner: »Oper und Drama«, in: Wagner, SUD IV, Leipzig 1872, S. 237 ff.. Dazu auch Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 29.

343 Natürlich gibt es auch präsentische Erzähltechniken (auf der Bühne ist die Mauerschau wohl die etablierteste Form), dennoch ist Narration in den meisten Fällen von der zeitlichen Distanz geprägt, in Wagners Dichtungen ohnehin.

344 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 59, 94.

345 Wagner: »Oper und Drama«, S. 237.

346 Bereits Wagner kehrt mehrfach vom hier standardisiert beschriebenen Verfahren ab, durch Motive, die diese zentrale Kongruenz von Wort und Musik als »Mittelpunkt« nicht erhalten – z. B. am entscheidenden szenischen Moment eigenständig, als »Orchestermelodie« erscheinen (etwa im Falle des »Schicksalsmotivs« in *Die Walküre* oder des »Schwertmotivs«). Insofern lässt sich an der in *Oper und Drama* vorgestellten Theorie noch ein Rest traditionellen Opernverständnisses erkennen, das von der Orientierung an der Gesangslinie ausgeht. Für Strauss gilt dies noch weniger, der flexible Umgang kennt die vor-Wagnersche Rückkehr zur Arienmelodie als leitmotivische Fixierung wie auch die post-Wagnersche Auflösung der Zuordnungen und der Reihenfolge.

ter von Strauss das kompositorische Interesse beträchtlich. Eine episch-narrative Funktion spielt eine deutlich geringere Rolle – das Wagnersche Orchester wurde nicht zufällig, wenn auch simplifizierend, in die Nähe eines Erzählers gerückt.³⁴⁷ Denn narratologische Zugänge zu einer eigentlich dramatischen Kunst oder werden am ehesten plausibel durch eben diesen temporalen Aspekt, den eine zusätzliche Ebene – hier das Orchester – vermittelt. Erzählpassagen in Form von Rückblenden im Musiktheater von Strauss und Hofmannsthal fanden bereits Erwähnung, sie sind aber in der Regel kurz und dienen weniger der Verdeutlichung dramatischer Komplexe und Zusammenhänge oder der Einbettung der Handlung als der psychologischen Fokalisierung der Figuren und ihrer Motivationen. Während Wagner anstrebt, dass das Publikum so »zu steten Mitwissern der tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht« und zu »Teilnehmern an dessen Verwirklichung«³⁴⁸ wird, ist Strauss sehr viel nüchterner und diesseitiger an der direkten Teilhabe der Zuschauer am Geschehen und am Erleben der Protagonisten interessiert. Weniger die Verdeutlichung von Handlungsverweisen – man denke an die Markiertheit des ›Fluch‹-Motivs, jedes Mal, wenn es sich schicksalhaft einlöst – als vielmehr der Fokus auf die Erzählenden steht in diesen Episoden im Zentrum: Klytämnestras (unbewusste) Selbstlüge, Elektras Verklärung der Vergangenheit vor dem Mord, die Wehmut der Marschallin. Das Orchester teilt in diesen Fällen über den zeitlichen Motivverweis mehr mit als die Figur selbst erzählt, nämlich das, was diese gezielt verschweigt oder nur schwer in Worte fassen kann: ihre Erinnerungen oder Ängste, im Falle Klytämnestras die Versinnbildlichung der begangenen Tat und die Befürchtung, der nun erwachsene Sohn könne zurückkehren. Die Schilderungsweise der vergangenen Erlebnisse und weniger die Tatsache des Vergangenen selbst werden kompositorisch dargestellt. Somit verschiebt sich neben der psychologischen Funktion bei Strauss das kompositorische Interesse bei Zeitbezügen in vielerlei Hinsicht.

347 Vgl. dazu: *Erzählstrategien in Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹ und Thomas Manns ›Joseph und seine Brüder‹*, hg. von Dorothea Kirschbaum, Hildesheim 2010. Am prominentesten wurde die Lesart vom ›Epiker‹ Wagner vielleicht von Thomas Mann vertreten: »Versuch über das Theater«, in: Thomas Mann: *Essays*, Bd. 1, hg. von Hermann Kurzke & Stephan Stachorski, Frankfurt (M.) 1993, S. 53–93. Ebenso Adorno: »Die Dramaturgie des reifen Wagner operiert durchweg mit einer Art von ›epischem Theater‹« (»Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, S. 120).

348 Wagner: *Oper und Drama*, S. 249.

Technisch-musikalisch geht es weniger um Herausgehobenheit und zeichenhafte Betonung als um Integration in den vielschichtigen und beweglichen Orchestersatz. So handelt es sich teilweise um Kommentare, die man entdecken muss und die sich den Zuhörern nicht aufdrängen. Sie können leicht überhört werden. Ein Beispiel für ein zukünftiges Ahnen ist die Vorwegnahme von Salomes schwärmendem Gesang »Dein Leib ist weiss« (*Salome*, Z. 93): Nicht die Worte selbst, sondern das Motiv in seinem elegischen Tonfall werde bereits im Orchester hörbar. Salome imaginiert in ihrer gespannten Erwartung Jochanaans körperliche Attraktivität, bevor sie seine Gestalt überhaupt erblickt. Das bereits dargestellte Verfahren der zahlreichen Ableitungen und beständigen Umformungen wird dabei auch auf die zeitliche Dimension übertragen: Sie verändern sich, stellen damit auch seelische Transformationsprozesse und neu erreichte Zustände dar, von denen es »kein Zurück« mehr gibt. Vor dem Terzett erklingt in *Der Rosenkavalier* auf dem dominantischen Orgelpunkt der geteilten Streicher und Holzbläser eine melodische Linie in der Solotrompete, die Vortragsbezeichnung lautet »espressivo«. Sie verbindet Octavians letzte, direkt an die Marschallin gerichtete Worte (»Marie Theres'!«, Z. 284) mit dem Beginn des Terzetts. Octavian verbleibt »unschlüssig, als wollte er ihr nach«, die Marschallin »winkt ihm, zurückzubleiben und bleibt in der Tür stehen«. Die Melodie der Trompete schlägt dabei eine Brücke zurück zum Beginn des zweiten Aktes, ebenfalls ein Moment der Entrückung, als die beiden jungen Verliebten laut Vortragsanweisungen »wie unbewußt« sangen: »Wo war ich schon einmal, und war so selig?« (II, Z. 32,4).³⁴⁹ Ganz gleich, ob sich eine der Figuren an den Moment erinnert oder ob es ein Orchesterkommentar von außen ist: Die Situation ist eine andere, die Figuren erleben den Moment reflektierter, distanzierter: Alle drei beginnen das Terzett mit kommentierenden Beobachtungen. Die Klangfarbe der Trompete wird in ihrer »einschneidenden Wirkung« verwendet, wie Strauss sie in der Instrumentationslehre beschreibt, aber eben nicht in ihrer üblichen Semantisierung – er nennt »Siegmonds Schwertmotiv, der Brünnhilde Kampfprud« und »die wie Schwertstiche schmerzenden Trompetenoktaven am Schluß des II. Aktes Tristan« als repräsentative Beispiele.³⁵⁰ Dies führt zu einer gleichsam gebrochenen lyrischen Stimmung, als wolle die Musik sagen: Das in den vorigen Akten Erlebte, auch der Zauber der ersten Begegnung, ist vorbei und bleibt unwiederholbar.

349 Vgl. zu dieser Passage auch die Ausführungen zu Strauss' Begriff des »Klangindividuums«, Kapitel I, S. 81.

350 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 207.

Die zeitliche Dimension kann so bisweilen im Motiv selbst stecken, insbesondere dadurch, dass zunächst generische Protoversionen erklingen, die sich erst im Verlauf intervallisch-diastematisch konkretisieren (wie oben am Beispiel von Sophies Motiv im ersten Akt von *Der Rosenkavalier* vorgestellt) – oder dass sie nachbetrachtend verschiedene wechselnde Stadien durchlaufen, auch musikhistorisch-stilistische.

Die Beispiele zeigen: Es geht dabei um Zeitdimensionen, die im Fall Octavians nur den Tag zuvor oder gar denselben meinen, im Fall der Marschallin jedoch bis in die eigene Kindheit zurückreichen. In *Die ägyptische Helena* werden die Erinnerungen eines Paares thematisiert, die Geschichte der eigenen Beziehung und wie diese zerstört wurde. Generell geht es in diesen Erinnerungsreferenzen nicht um große Erzählbögen und narrative Klammern, sondern vielmehr um Verweise auf sich in kürze Ereignisses oder Gewesenes, meist bezogen auf die konkrete Erfahrung einer Person. Trotz der vielen griechischen Stoffe findet Wagners Konzept von ›Ahnung‹ und ›Erinnerung‹ bei Strauss weniger im großen mythologischen Rahmen als vielmehr im menschlichen Maßstab statt.

Generell kann jedoch konstatiert werden, dass zeitliche Verweise im Theater von Strauss eine geringe Rolle spielen, weitaus überwiegend ist der präsentische Modus. Rudolf Hartmann bringt es auf die Formel, dass »nicht die Schilderung eines gewesenen Vorgangs, sondern das unmittelbar anrührende Erlebnis« im Zentrum stehe.³⁵¹ Mit diesem Befund wird abschließend zu den Betrachtungen über die Bedeutung der Leitmotivik auch nochmals die eminente Bedeutung des ersten Teilkapitels zur psychologischen Verwendung deutlich: Die »Empirie des Seelischen«, das »immanente Penchant seiner Musik zur Vergegenständlichung«³⁵² psychischer und emotionaler Zustände durchdringt alle anderen aufgezeigten Verwendungen – auch und insbesondere die Zeitbezüge.

So finden in der Mehrzahl die ›auktorialen‹ bzw. personal nicht eindeutig zuzuordnenden Orchesterkommentare ›live‹ statt, sie beziehen sich zumeist auf den Moment, teilen präsentisch-zeigend ihre Beobachtung mit. Und wenn sie auf Voriges verweisen, ist ihre zeitliche Implikation nicht selten nachgeordnet, mehr Mittel zum Zweck. Das oben genannte Beispiel von Prinzessin Salomes Blässe ist ein solcher Fall. Dass das Orchester ein Motiv nochmals aufruft, das einer Figur zugeordnet war, die längst keine Rolle mehr spielt, geschieht weniger, um auf sie und den Moment der Handlung zu verweisen,

351 Vgl. dazu auch die Bemerkungen Sonja Bayerleins: »Verkörperte Musik«, S. 193.

352 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

als ob das aktuelle Geschehen etwas Wesentliches mit der vorherigen Situation zu tun hätte. Es geht in diesem Orchesterkommentar vielmehr um die Verbindung zur Textaussage, um diese gleich einer Vokabel für die Sicht auf die Figur nutzbar zu machen.³⁵³ Die situative Kommentierung steht dabei im Vordergrund.

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?

Zusammengefasst und dieses Kapitel abschließend sollen die oben ausgeführten Einzelaspekte zusammengebracht werden, um wesentliche Stilmerkmale des Straussischen Komponierens näher zu fassen, die insbesondere die perspektivischen Verfahren ermöglichen oder voraussetzen. Nur durch die hohe Ereignisdichte, die schnellen Fakturwechsel, die Fülle an Motiven und Schichten ist dieser ausdifferenzierte Gestaltungsspielraum möglich. Strauss nutzt dabei alle musikalischen Techniken und Gestaltungsmittel : sowohl den Umgang mit Tonalität und Harmonik als maximal ausgeweitetes, aber niemals in Frage gestelltes Bezugssystem als auch die Leitmotivik, die durch ihre Flexibilität und Variabilität neue Möglichkeiten der Figurenfokalisierung zulässt. Insbesondere Strauss' Verständnis von Polyphonie, das untrennbar mit der klangfarblichen Ausdifferenzierung verbunden ist – er selbst spricht von »Orchesterpolyphonie« – spielt in dieser Zusammenführung aller Aspekte eine entscheidende Rolle – dabei weniger als Kontrapunkt im Sinne einer Satztechnik verstanden, sondern vielmehr als Gleichzeitigkeit unterschiedlicher musikalischer Schichten und Ebenen. Hier soll es auf übergeordneter Ebene darum gehen, Strauss' Musik stilistisch und ästhetisch dahingehend zu bestimmen, warum sie diese spezifische Eignung aufweist, das Bühnengeschehen auszuleuchten und als »Inbegriff der Regie«³⁵⁴ aktionale, psychologische und räumliche Lenkungen vorzunehmen.

Um eine konzise Zusammenstellung der Faktoren zu erreichen, soll in dieser abschließenden Bündelung auf analytische Beispiele weitgehend verzichtet werden; dies soll in den folgenden beiden Kapiteln erfolgen, wie es auch in den exemplarisch-repräsentativen Passagen in den ersten drei Kapiteln bereits zur Sprache kam. Stattdessen sollen die wesentlichen Aspekte durch Befunde zeitgenössischer Kritiken plausibilisiert werden; eine Hauptquelle ist

353 Sowie um eine musikalisch-strukturelle Verweisfunktion und ein zusammenhangbildendes Mittel.

354 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 592.

dabei die äußerst lesenswerte Zusammenstellung relevanter Kritiken zu Uraufführungen sämtlicher Opern von Strauss durch Franzpeter Messmer,³⁵⁵ die in ihren Parallelen eine Brücke zum ersten Kapitel der diskursgeschichtlichen Aufarbeitung perspektivischer Begrifflichkeiten bzw. von deren Voraussetzung und Vorläufern schlagen.

Heterogenität und Pluralismus

Bereits ganz äußerlich, in der Sujetwahl seiner Tondichtungen wie von Strauss' Opern, wird ein Wesenszug offenbar, der sich auch in der kompositorischen Detailgestaltung zeigt: seine Neigung zu Heterogenität und Pluralismus, zur beständigen Abwechslung aus Unterschiedlichem. Paul Bekker schreibt, Strauss habe mehrfach »die Maske gewechselt und ein in Stil und Charakter von den vorangehenden durchaus verschiedenes Werk geschaffen«.³⁵⁶ Wie sehr dies als Affront und ›Verstoß‹ gegen etabliertes Komponieren gesehen wurde, zeigt die Vielzahl der negativen Kritiken, sowohl unmittelbar zu den Aufführungen als auch noch Jahrzehnte später. Strauss sei »weitgehend gesinnungslos«, so Bloch, und »nimmt sein Material, wo er es findet«.³⁵⁷ Auch hier eignen sich die abwertenden Kritiken, um dieses Wesensmerkmal – losgelöst von der impliziten ästhetischen Haltung – sachlicher zu ergründen. Einem gehobenen Restaurant vergleichbar, kenne Strauss' Musik

eine Wein- und eine Bierabteilung. In jener geht es hoch her: Rom, archaisches Mykene, Wienerisches Dixhuitième, Märchenorient, mittelalterliches München und zeitgenössisches Milieu finden Einlaß, man hat die Wahl. Worauf sie fällt, darin waltet kaum andere Notwendigkeit als das Gefühl, dies sei nun dran, ein flair, man könne daran sich weiden.

Abgesehen davon, dass Adornos polemischer Kommentar in seiner sprachlichen Finesse und seinem beißenden Humor literarischen Eigenwert besitzt, offenbart er zweierlei: Er stört sich an einem generellen Signum von Moderne (nicht nur der Straussischen), nämlich der Suspension von Stileinheitlichkeit, dem Umstand, dass man in der Tat »Stile frei sich aussuchen [kann] wie in einem Musterkatalog«.³⁵⁸ Die Auswahl des Vielen folgt dabei sehr viel

355 Franzpeter Messmer (Hg.): *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1989.

356 Messmer: *Kritiken*, S. 103.

357 Bloch: *Geist der Utopie*, S. 91.

358 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 571.

überlegter und beabsichtigter als Adorno es zugesteht, was sowohl die hier angesprochene generelle Sujetwahl als auch die Heterogenität innerhalb der Werkstrukturen aufweist. »Stücke in Stücken« nennt Adorno dieses Prinzip – ausnahmsweise anerkennend – an anderer Stelle in seiner Berg-Monographie, wenn er Strauss' kompositorisches Verfahren auch aus dem möglichen Vorbild der »großartig einleitenden Mädeszene der Elektra« herleitet. Hier steht zwar nicht, wie im vorigen Zitat, historisch-stilistische Vielfalt im Zentrum, sondern die Vielheit unterschiedlicher musikalischer Fakturen, Partikel und damit verbundener Ausdrucksbereiche; dennoch geht es um die gleiche Gefahr einer Beliebigkeit. Adorno kritisiert weniger die Aufgebrochenheit selbst, sondern ein angeblich fehlendes Gleichgewicht in der Gesamtformung, das seinen (durchaus traditionellen) Vorstellungen von Kohärenz und Zusammenhangbildung entspreche. Zwar sollten die »dynamischen Formen nicht die momentanen dramatischen Erfordernisse unter sich platt walzen«, dies spräche für Strauss' dramatische »Momentformen«. Bei Adorno überwiegt jedoch klar die Bedeutung der »Entwicklungsformen« oder »dynamischen Formen«, die zwar legitimerweise unterbrochen oder balanciert werden dürfen »durch kurze und übersichtliche Nummern«,³⁵⁹ davon jedoch nicht minimiert oder gar außer Kraft gesetzt werden. Doch genau an diese Grenze geht Strauss – von Adorno durchaus richtig erkannt –, insbesondere durch die beständigen Überraschungen, das Herausgerissen-Werden aus einem kontinuierlichen Fluss, um die Aktionsebene oder emotive Eruptionen der Figuren darzustellen. Wie sehr der Erwartungshorizont seines zeitgenössischen Publikums damit herausgefordert und überschritten wurde, zeigt der Blick in die Kritiken der Uraufführungen, die die »heterogenen Bestandteile (die Verquickung lyrischer, burlesker, philosophischer und derb launiger Elemente!)«³⁶⁰ bemängeln, eine Unangemessenheit durch die stilistische Vielheit; häufig findet sich die optische Metapher des Kaleidoskops.³⁶¹ Positiver gesonnene Stimmen wie Richard Specht sprechen von den »scheinbar geschlossenen Stücke[n]«, die »nie willkürlich intarsiert, immer aus den thematischen Prämissen heraus eingegliedert werden«, aber die Bedeutung von Brüchen und Diskontinuitäten bemerken die meisten Autoren. »Vielfältigkeit und Zer-

359 Adorno: »Berg: der Meister des kleinsten Übergangs«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, S.479. Adorno attestiert hier Berg, nicht jedoch Strauss die »Wiederherstellung jenes Dualismus von Rezitativ und, wie es einst hieß, Nummer« (ebd., S. 478).

360 Messmer: *Kritiken*, S. 109.

361 Ebd., S. 79: die »nervöse, kaleidoskopartig zusammengefügte, irrlichtelnde [sic] Schreibweise«.

splitterung« wird bei Fritz Jacobson gegen den fehlenden »runden Eindruck« gestellt. Rudolf Louis, der in seiner Epoche machenden Harmonielehre gemeinsam mit Strauss' Jugendfreund Ludwig Thuille insbesondere Beispiele aus *Elektra* und *Salome* für neueste Klangwirkungen als innovative Beispiele heranzieht – also tiefer in dessen Musiksprache eingedrungen ist als die meisten Zeitgenossen –, kritisiert am *Rosenkavalier*, dass »die weiten Bögen fehlen: Alles zerfällt in Einzelheiten und Einzelwirkungen«. ³⁶²

So stehen im *Rosenkavalier* nicht nur stilistische Bedenken wie der »starke[] Stich ins operettenhaft-populäre« und das anachronistische Verhältnis der historischen Verweisebenen in der Kritik, sondern der unterschiedliche musikalische Habitus: ³⁶³ Im zweiten Akt verliere die Musik mit dem Auftritt des Barons »mehr und mehr ihre bisherige feine Haltung«; ein »Niedergang« zu »ganz gewöhnlicher Bierwalzermusik« und zur »burleske[n] Zirkus-Pantomime« sei zu konstatieren. ³⁶⁴

So sehr die Urteile zusammenhangbildende Momente verschweigen oder nicht erkennen konnten oder wollten – denn gerade die Walzer-Elemente weisen auf der anderen Seite (bereits schon in *Feuersnot*) verbindende Konnexen und Einheit stiftende Funktionen auf ³⁶⁵ –, so nachvollziehbar ist der hier geschilderte verwirrende Höreindruck des *Rosenkavalier*, der seiner scheinbaren melodischen Gefälligkeit ³⁶⁶ entgegensteht. Er ist die Folge einer absichtsvollen musikalisch-dramatischen Anlage: Mit ihren unterschiedlichen musikalischen Ebenen, die sukzessive und simultan den Klang bestimmen, übersteigt Strauss' mehrschichtige Musik bisweilen in ihrer überbordenden Informationsfülle im musikalischen ›Al-fresco‹ die menschliche Perzeptionsfähigkeit und zwingt zu subjektiv unterschiedlicher und bei jedem Hören wieder anders getroffener Auswahl. Dieser plurimedialen Aufgefächertheit stehen bisweilen bestechend einfache Tonsatzverhältnisse und Konzentrationen auf eine Person, einen Sachverhalt entgegen. Dadurch werden das musiktheatrale

362 Messmer: *Kritiken*, S. 88, 91, 93.

363 Paul Schwes in der AMZ, nach: Messmer: *Kritiken*, S. 79. Mehrere Kritiken widmen sich den Walzern, bei Messmer zusammengestellt unter dem Topos des »Walzerproblems« (ebd., S. 94 ff.).

364 Messmer: *Kritiken*, S. 101, 102.

365 Vgl. dazu insbesondere Roswitha Schlötterer: »Die musikalische und szenische Bedeutung der *Rosenkavalier*-Walzer«, in: *Musik und Theater im Rosenkavalier*, hg. von Reinhold Schlötterer, Wien 1984, S. 135–168.

366 Bereits Paul Bekker erkennt darin ein Fehltriteil: »Es mag sogar Leute geben, die all diese graziösen Menuette und Ländlermotive, diese einschmeichelnden Walzermelodien für bare Münze nehmen und sich darüber freuen, daß Strauß anscheinend in sich gegangen ist und wieder ›melodisch‹ zu schreiben beginnt.« In: Messmer: *Kritiken*, S. 92.

Konzept unterschiedlich ausgestalteter ›Hörwinkel‹ und teilweise sogar die multiperspektivische Auffächerung seines Musiktheaters erst möglich. Die musikalisch-dramatische Form muss dafür in Teilgestalten gefügt sein, was mit einer gewissen strukturellen Öffnung, einer Preisgabe von traditionell etablierten Mitteln der Zusammenhangstiftung einhergeht.

Im Fall der Harmonik und Tonalität ist das Auseinanderdriften der die Funktion bestimmenden Akkordstruktur (z. B. mittels charakteristischer Dissonanzen) und der tatsächlichen Bass-Stufe, der diese Funktion nach tonartlichen Gesetzen eigentlich zustünde, solch ein Fall, um die als »kaleidoskopartig« beschriebenen Wirkungen herzustellen. Begreift man funktionstheoretische Deutungen in diesem Sinne als »wahrnehmungstheoretische Größe«, kann Klängen auch kontextunabhängig eine funktionale Bedeutung anhaften.³⁶⁷ Die auf solche Weise erzeugte Doppelbedeutung der Klänge nutzt Strauss: Einerseits werden sie durch den Zusammenhang ›entfunktionalisiert‹, bewahren dabei aber als Einzelklang ihre kadenzlogische Funktion. Durch unvermittelte Rückungen erzeugt Strauss einen bis dato ungekannten Klangreichtum und überträgt das Verfahren auf ganze Passagen, die so der Haupttonalität entrückt werden. George Bernhard Shaw verwendet hierfür in Erweiterung des kontrapunktischen Begriffs »passing tones« die Bezeichnung »passing phrases«.³⁶⁸

Ein ähnliches Mittel stellen konsonante, aber völlig leiterfremde und funktionsfreie Akkorde dar, die durch ihre unerwartete Positionierung, meist in direktem Nebeneinander innerhalb der Tonart dissonant wirken, aber nicht in einem zwischendominantischen und weiterdrängenden Sinne. Kurth spricht in diesem Zusammenhang bereits bei Wagner von einem »Lösungsvorgang« der Klangfolgen und ordnet das Phänomen den impressionistischen Tendenzen der Romantik zu.³⁶⁹ Bei Strauss findet sich eine andere Variante dieses impressionistischen Elements: eine extreme Farbzersetzung der Einzelergebnisse außerhalb der Leittonspannung, die bis in ihre atomaren Bestandteile hinein erforscht wird. Folgt man Kurth in seiner Bezeichnung ›impressionistisch‹, könnte man zum Vergleich verschiedene Malweisen dieser Zeit heranziehen. Strauss operiert dabei häufig wie ein Pointillist à la Seurat: Die Klänge erhalten atomistische Einzelbedeutung und zersplittern zu absoluten Klangwir-

367 Vgl. Ludwig Holtmeier: »Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie«, in: *Musiktheorie* 17/4, 2002, S. 361–365, S. 361, 362.

368 Zitiert nach: Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.) 1995, S. 257.

369 Kurth meint damit keine Stil- oder Epochenbezeichnung, sondern ein Wesensmerkmal bereits romantischer Klangästhetik. Vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 421 f.

kungen auf maximale sinnliche Klangerfahrung hin, jedoch nicht mit dem Ziel einer harmonischen ›Revolution‹, sondern im Dienste der dramatischen Gesamtkonzeption.

Dieses Prinzip von Teilgestalten³⁷⁰ findet ebenso auf der Ebene der Zeitgestaltung, der Instrumentation und der Formorganisation Verwendung: Charaktere erhalten die unterschiedlichsten musikhistorischen Merkmale in Klangfarbe oder Orchestrierungen weit über die simple Belegung mit Leitmotiven hinaus. Häufig werden dabei bereits bekannte Klischees und Chiffren verwendet und verfremdet, etwa Kadenzwendungen oder Satzmodelle, von Allusionen und Andeutungen bis hin zu Stilkopien und -ziten neigend.

Artifizielles und Parodistisches, Volkstümelndes und Sentimentales stehen scheinbar unbekümmert nebeneinander, Komposition und Arrangement³⁷¹ von Vorhandenem durchdringen sich auf untrennbare Weise. Augenfällig wird diese Tendenz besonders in der Überlagerung von Charakteren und Handlungsebenen, insbesondere in *Ariadne auf Naxos*, wo bereits in der Konzeption der Rahmenhandlung einer »Oper in der Oper« verschiedene Ebenen ineinandergeflochten werden.

»Orchesterpolyphonie« und Klangdramaturgie

Verantwortlich für diese Vielgestaltigkeit ist dafür insbesondere seine Orchesterbehandlung, Strauss selbst gebraucht die Bezeichnung »Orchesterpolyphonie«.³⁷² Bereits der Begriff zeigt, dass für ihn die Beherrschung des »polyphonen Stils« fast immer klangfarblich-dramatisch und weniger satztechnisch-kontrapunktisch gedacht ist, wie seine Ausführungen über die »feineren Mischungen« der Holz- und Blechfarben in der Instrumentationslehre zeigen.³⁷³ Strauss' Verständnis von Polyphonie ist demnach untrennbar mit Orchestertechnik verbunden.

Paul Zschorlich nennt es das »das Labyrinth der Strauss'schen Polyphonie«,³⁷⁴ neben dem bereits erwähnten Kaleidoskop-Vergleich eine mehrfach anzutreffende Metapher.

370 Bereits Adorno verwendet den Begriff, er erhält dann eine ausführliche Beschreibung bei: Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*.

371 Bezugnehmend auf eine Äußerung Kreneks, spricht Walter das Ineinandergreifen von Arrangement und Komposition an. Vgl. Walter: *Strauss*, S. 261.

372 Strauss: *BE*, S. 142.

373 Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 318.

374 Messmer: *Kritiken*, S. 53.

Spricht Strauss von Kontrapunkt oder Polyphonie – er unterscheidet nicht zwischen den Begriffen –, so geht es ihm meist um beides: um die spezifische Orchestersprache und deren dramatisch-psychologische Funktion. Er selbst nennt dies »Nervenkontrapunkt«³⁷⁵ oder – die Antimetabole macht die Verflechtung noch deutlicher – »polyphone Psychologie oder psychologische Polyphonie«.³⁷⁶ Für die Figur der Salome hält er fest, dass sie »die erste schöne Vertreterin all der Frauengestalten werden sollte, deren feiner differenzierter Psychologie alle nervösen Contrapunkte und alle diffusen Farben meiner späteren Partituren dienen sollten«.³⁷⁷

Paul Bekker spricht 1909 – zu diesem Zeitpunkt existieren von Strauss noch keine veröffentlichten Äußerungen dieser Art – ebenfalls von den »fein gewobenen Kombinationen«, die »nötig [waren], um das Seelenleben dieser Menschen in Musik ertönen zu lassen«³⁷⁸. So verwundert es kaum, dass Strauss im Vorwort der Instrumentationslehre das Hauptaugenmerk einer modernen Orchesterbehandlung auf »wahrhaft sinnvolle Polyphonie« lenkt; nur diese »erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters«. Eine solche Orchestertechnik sei letztlich dazu da, um »poetische Gedanken, Empfindungen und Naturbilder zu tönendem Leben entstehen [zu] lassen«; abermals zeigt sich Strauss' Betonung der Gedanken- wie Gefühlsdarstellungen und der Scheidung in ein ›Innen‹ und ein ›Außen‹. Er unterscheidet im Vorwort weiterhin zwischen »zwei Hauptstraßen« – dem symphonischen und dem dramatischen Weg – und setzt Ersteren eigenwillig verknappend mit Polyphonie, Letzteren mit Homophonie gleich. Die Oper befindet sich demnach in einem Dilemma: Einerseits seien »dramatisch-orchesterale Effekte« nur »durch dramatische Gestaltung ihres Gedankeninhaltes« gerechtfertigt, »die ohne reichste Polyphonie nicht denkbar ist«.³⁷⁹ Andererseits sei es aus rein praktischen Gründen leicht erklärbar, warum die Oper erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts ihre primär homophone Verfasstheit aufgegeben habe:

Orchesterpolyphonie, und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe.³⁸⁰

375 Strauss: *SpA*, S. 98.

376 Zit. nach Schuh: *Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre*, S. 397.

377 Strauss: *BE*, S. 180.

378 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 42.

379 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. II, III.

380 Strauss: *BE*, S. 142.

Mag man diese saloppe Äußerung auch als verkappten nationalen Chauvinismus lesen – ›deutsche‹ Musik sei für die ›drastische‹ Gattung Oper satztechnisch zu fein und komplex –, so stellt Strauss an anderer Stelle durchaus selbstkritisch fest, dass sein »Gesangsstil [...] oft mit der Figuration und Polyphonie des Orchesters in Konflikt«³⁸¹ gerate.

Auch Zeitgenossen ist diese spezifisch orchestral gedachte Wirkung der polyphonen Auffächerung nicht entgangen: »Nicht aus dem Studium des Klavierauszuges« lasse sich der Klangzauber erklären, »ließen diese zwingenden und erschütternden Eindrücke voraussagen«.³⁸² Mehrfach wird in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zur Lektüre oder zum Spiel des Klavierauszugs hingewiesen, der die eigentliche Konzeption – Carl Söhle hebt in *Feuersnot* die »nachtigallensüße Holzbläserpolyphonie« in der »duftigen Liebeszene auf dem Söller« hervor – nicht oder nur dürftig abzubilden vermag:

Was nützt es, wenn wir sagen, der Klavierauszug weist Härten auf, Dissonanzen unmöglichster Art, allzu freie Kontrapunktik, die allen Regeln spottet, und anderes mehr. Wer diese Orchestersprache hört [...], dem fallen diese Härten kaum auf. Der eigenartige Vorgang auf der Bühne scheint sie fast gebieterisch zu fordern.³⁸³

Polyphonie ist stets verwoben mit der klangfarblichen Auffächerung. Eine Trennung der in eine satztechnische Seite – einen ›reinen‹ Tonsatz als ›Essenz‹ – und eine darauf nachträglich angewandte Orchestertechnik ist die Ursache zahlreicher Missverständnisse. Ist eine solche Annahme schon bei Wagner spätestens seit *Tristan und Isolde* kaum einzuholen, so verkennt sie bei Strauss eine kompositorische Grundkonstitution. So kommt Georg Richter zu dem Urteil: »Seine Kompositionen darf man nicht in der Nähe sehen, denn würde man sie auseinanderlegen und des Orchesters berauben, so möchten sie ziemlich dürftig ausfallen.« Nimmt man wie Richter eine Trennung zwischen »Schein« (als »Dekorationsmaler« sei Strauss brilliant) und »Wirklichkeit« an, so reduziert man den Orchesterklang demnach auf ein nachträgliches Akzidenz.³⁸⁴ Eine solche Haltung muss zwangsläufig zu einem negativen Urteil kommen. Anders formuliert: Das »Medium des [...]

381 Strauss: *BE*, S. 232. Eine ähnliche Bemerkung findet sich auch im Vorwort zu *Intermezzo*: »Er [der Dialog] ist leider noch immer genügend mit instrumentaler Polyphonie belastet, wenn nicht die sorgfältigste Ausarbeitung der allerdings peinlich genau bezeichneten Dynamik dem Orchester diejenige Durchsichtigkeit verleiht, die ich bei der Komposition vorausgesetzt und bei vollendeten Aufführungen auch erzielt gesehen habe« (*BE*, 141).

382 Messmer: *Kritiken*, S. 42

383 Ebd.: S. 24, 45. Vgl. zur ›Nonkonformität‹ dieser Orchesterpolyphonie auch Lüttken: *Strauss. Die Opern*, S. 35, sowie ders.: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 69, 70.

384 Messmer: *Kritiken*, S. 26, 27.

Klangkörpers« ist in Strauss' Kompositionen »sinnstiftende [...] Voraussetzung«. ³⁸⁵ Er betont aufgrund dieser »stark verästelten Polyphonie« mitsamt ihrer »wichtige[n] Nebenfäden« auch einen Unterschied zu Wagners Orchester, das er zwar als Beginn und Vorbild einer solchen Ausdifferenziertheit auf dem Gebiet des Musiktheaters erachtet, das jedoch sehr viel kompakter und einheitlicher gestaltet sei. Insbesondere der »dunkle Samt Teppich des Wagnerschen Streichquintettes« ³⁸⁶ sei dafür verantwortlich. Romain Rolland stellt eine »Mazedonische Phalanx« bei Wagner gegen Strauss' Behandlung des Orchesters, das »in viele Facetten aufgeteilt und differenziert« sei, »bis zu den äußersten technischen Möglichkeiten«. ³⁸⁷

Nur auf den ersten Blick mag es angesichts der ausdrücklichen Betonung der polyphonen Schreibweise von Seiten Strauss' überraschen, dass seine Musik nur in seltenen Fällen kontrapunktisch konzipiert ist, verstanden als linear-intervallisch gedachte Satztechnik. Vielmehr überwiegt eine akkordische Konzeption, ein vertikales Denken in Akkordfortschreitungen, in denen die harmonischen Stationen und Verbindungen vielfältig verwischt und überlagert sind. Vereinfacht ausgedrückt: Eine Reduktion der Partituren in Akkord-Exzerpte bereitet im Fall von Strauss an den meisten Stellen – ganz anders etwa als bei Franz Schreker oder Gustav Mahler – schon allein wegen der zu meist klaren Bassfundierung weniger Schwierigkeiten. Die linearen Stimmverflechtungen sind so meistens auf Basis bestimmbarer Akkordfortschreitungen entwickelt, die dadurch wiederum erweitert und verunklart werden. Bereits Bekker und Adorno, aber auch wohlgesonnenere Stimmen wie Willi Schuh stellen dies fest, ³⁸⁸ ebenso weisen spätere Forschungsbeiträge von Reinhold Schlötterer, Derrick Puffett oder Carolyn Abbate auf diesen Umstand hin.

385 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 33.

386 Strauss: *BE*, S. 157. In der Instrumentationslehre findet sich eine fast gleichlautende Formulierung (Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 144), ebenso die Bezeichnung »Streichquintett-Polyphonie«, bezogen auf *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* (ebd., S. 141).

387 Rolland/Strauss: *BW*, S. 212.

388 Bei Adorno wenig überraschend mit einem Werturteil verbunden: »Plastische Kontrapunkte, wie die Mahlerschen, erfand er selten hinzu; er dachte sich gewisse kontrapunktische Gebrauchsformeln, oft Verbindungen von Vierteln mit übergebundenen Achteltriolen, aus, die nach Geheiß zur Stelle sind. Schuhs gelegentliche Bemerkung vom einfachen harmonischen Grundgerüst, das ›durch streng thematische Figuration und eine freie und höchst persönliche Technik der akkordfremden Nebennoten ausdrucksmäßig belebt und durchseelt‹ werde, trifft nicht nur phänomenologisch zu, sondern ist unbeabsichtigt kritisch« (Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 597). Friedrich Brandes' Kritik zu *Salome* zeigt die Ratlosigkeit in der Bezeichnung: »Es ist das eine sogenannte Kontrapunktik, in der die Irrungen und Wirrungen der menschlichen Leidenschaften

Bei Strauss dürfe Polyphonie »nicht mit dem schulmäßig engen Begriff einer linear stimmigen im Gegensatz zu einer akkordisch konzipierten Satzweise gleichgesetzt werden. Polyphonie meint hier Beziehungsreichtum, Dichte und Fülle der Musik schlechthin.«³⁸⁹ Abbate konstatiert eine Polyphonie im Sinne unterschiedlicher musikalischer Sprachen oder Register.³⁹⁰ Diese resultiert demnach aus einem dramatischen Ausdrucksbedürfnis, Bekker spricht von einer »Polyphonie der Stimmungen«.³⁹¹ Dies meint eine Fülle und Gleichzeitigkeit distinkter musikalischer Schichten, die in eigener Instrumentation, Harmonik und Gestik konstruiert sind. Polyphonie meint hier demnach im weitesten Sinne die gleichzeitige Kombination aus Unterschiedlichem und ist eine entscheidende Voraussetzung für multiperspektivische Auffächerungen. Mehrere musikalische Faktoren werden ineinander gewoben, wobei mal die eine, mal die andere hervorsticht.

Das bedeutet nicht, dass es traditionelle kontrapunktische Verfahren nicht gäbe. Sie treten allerdings selten und bereits semantisiert auf und interessieren Strauss nicht als Satztechnik »auf dem Boden der absoluten Musik«, sondern als dramatisches Ausdrucksmittel, sei es als »psychologisches Moment« oder als ironische Brechung. Die »Betonung des humoristischen Elements« liegt für ihn bspw. »in jedem schnellen fugierten Satze«, am deutlichsten im Fugato zum dritten Aufzug des *Rosenkavalier* als Sinnbild des Gewimmels.³⁹² Die Fuge als Inbegriff des Schulmeisterlichen, Trockensten wird in *Also sprach Zarathustra* bekanntlich zu einem parodistischen Stilmittel, kontrapunktische Techniken sind nicht vielfach negativ semantisiert.

Die bestimmende freie Orchesterpolyphonie oder -heterophonie³⁹³ dient letztlich einer Lebendigkeit, einer gesteigerten Intensität und Flexibilität der Faktur, die schnell wechselnd dramatische Inhalte klanglich darstellbar werden lässt. Strauss spricht in der Instrumentationslehre von der »al-fresco

dargestellt werden [...]. Ich sage: eine sogenannte Kontrapunktik. Denn eigentlich ist es gar keine« (Messmer: *Kritiken*, S. 51).

389 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 11. An anderer Stelle: »Struktur verwirklicht sich hier zwischen Schichten, nicht zwischen Einzeltönen« (S. 33).

390 Abbate: »Elektra's voice«, in: Puffett (Hg.), *Elektra*, Cambridge 1989, S. 107–127, S. 108 (»polyphonic not in the usual sense, but in a [...] sense of having different tongues or languages«).

391 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 41.

392 Strauss: *SpA*, S. 141.

393 Schlötterer verwendet den Begriff, um die Auffächerung einer »substantiell identischen Melodie« in mehrere rhythmische und melodische Verzweigungen, als Divergenz »in der melodischen Feinstruktur« von Polyphonie zu unterscheiden (»Komödie als musikalische Struktur«, S. 33).

Behandlung des Orchesters«, die bewusst Unschärfen und Trübungen einkomponiert – Passagen, die »kaum sauber wiederzugeben« sind und so einen »Eindruck der Steifheit«³⁹⁴ verhindern. Dies trägt auch zur bereits angesprochenen momenthaften, scheinbar im Augenblick entstehenden Wirkung des Musiktheaters von Strauss bei.

Die orchestrale Polyphonie besitzt für ihn somit keinen satztechnisch-kompositorischen Eigenwert, sondern steht stets im Dienst einer klangfarblichen Dramaturgie, sie ist nur berechtigt, wenn eine »poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch auf stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt«.³⁹⁵ Dann erst handelt es sich für Strauss um »wahrhaft sinnvolle Polyphonie«, die »die höchsten Klangwunder des Orchesters« erschließe;³⁹⁶ als Musterbeispiel erwähnt Strauss mehrfach den dritten Akt von *Tristan und Isolde* und spricht von »kontrapunktischen Seelenkämpfen« des Protagonisten.³⁹⁷

Eine besondere Rolle spielt dabei die klangfarbliche Konturierung von Figuren und Handlungssphären durch die Semantisierung der jeweiligen instrumentalen Timbres und ihrer vielfachen Mischungen und Abstufungen. Feste Zuschreibungen erhöhen eine Sprachfähigkeit des Orchesters in diesen komplexen Satzgefügen. Bekker gibt amüsiert eine entsetzte Bemerkung Camille St. Saëns' wieder, die den Klangkörper als lebendiges Wesen, als sich äußerndes Individuum beschreibt: »Dieses Orchester zittert, murmelt, schreit nach Kindesart, zwitschert, kläfft, singt, heult, bricht los, donnert, beruhigt sich, regt sich auf, rülpst, hustet, niest.«³⁹⁸ Selbst Adorno gesteht Strauss das Innovationspotential zu, im Verfahren »dramatischen Figuren oder Sphären durchgehend dieselbe Klangfarbe zu gesellen und sie dadurch voneinander abzuheben.« So deutet er in *Ariadne auf Naxos* die instrumentalen Zuweisungen für die Figur der Zerbinetta: »Das Vulgäre des Klaviers, historisches Produkt der sogenannten Pariser Besetzung des neunzehnten Jahrhunderts, wird Ausdruckswaleur der Partitur.«³⁹⁹ Durch die nicht fest im Opernorchester etablierten Klangfarben von Harmonium und Klavier mag das gewählte Beispiel besonders auffällig sein, dennoch setzt Adorno damit dieses Verfahren eher spät an, während es bereits in den ersten Opern und in den Tondich-

394 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 50.

395 Strauss: *BE*, S. 190

396 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. III.

397 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Krause), S. 95.

398 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 46.

399 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 594, 595.

tungen anzutreffen ist. Strauss selbst erwähnt ebenfalls diese klangfarbliche Zuweisung in der Instrumentationslehre und führt das Prinzip auf Wagner zurück, dabei sieht er hier, anders als auf dem Gebiet der Harmonik, »viele ungehobene Schätze«, die das Orchester in sich berge »für den Dramatiker und Tonpoeten, der es verstünde, sie zum sinnvollen Ausdruck neuer Farben-Symbole und zur Charakteristik neuer und feinerer Seelenregungen, Nervenschwingungen zu deuten«. Fast gleichlautend beschreibt er Wagners Orchestersprache in ihrer immersiven Wirkung, dem es »wie keinem zweiten vergönnt war, alle Regungen des Gemüts, alle Schwingungen der Leidenschaft mit einer Deutlichkeit in die Klangfarbe des Orchesters umzusetzen, die jeden Hörer unbezwinglich bannt und überzeugt«. ⁴⁰⁰

Strauss entwickelt so ein Netz von Semantisierungen der Klangfarben, ähnlich wie für ihn Tonarten feste Zuschreibungen aufweisen (vgl. Kapitel 3.1: »Leitonarten«). Die Instrumentationslehre gibt hier wertvolle Informationen. Seine Kommentare und Ergänzungen zum Haupttext von Berlioz lassen sich einerseits in Neuerungen und technische Ergänzungen – meist aus dem dirigentischen Erfahrungsschatz der unmittelbaren Klangerfahrung heraus geäußert –, andererseits in Verwendungsempfehlungen einteilen. Die hinzugefügten Referenzbeispiele sind hauptsächlich aus Wagners, bisweilen aus Liszts oder Berlioz' sowie eigenen Werken entnommen. Die Charakterisierungen sind dabei klar von dramatischen Semantisierungen geleitet. Sie eignen sich dadurch als Interpretationsschlüssel zu seinen eigenen Werken und kamen in dieser Hinsicht bereits mehrfach zur Sprache. Wie das obige Zitat zeigt, versteht Strauss eine solche Klangfarbendramaturgie als ein gestaltbares Gefüge, es ist demnach nicht als abgeschlossenes Bezugssystem misszuverstehen. Die Instrumentationslehre erschien im Jahr 1905 und gibt so spätere klangfarbliche Bildungen noch nicht wieder; von mancher Klangverwendung, die er in folgenden Werken nutzen wird, rät er hier sogar noch ab. ⁴⁰¹ Insbesondere durch Kombinationen und Mischungen, die Strauss nur bisweilen anspricht, potenzieren sich die Gestaltungsmöglichkeiten. Die basalen Zuschreibungen von Klangfarben und -effekten sind in der folgenden Tabelle aufgelistet, dem Verlauf des Lehrwerks folgend.

400 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 204, 120.

401 Etwa die Anwendung der Trompete an besagter Stelle im *Rosenkavalier*.

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
3	Violine: Triller	Violintriller empfehlen sich zur Darstellung von Lichteffekten und -wahrnehmungen einzelner Protagonisten. Als Referenzbeispiel wird Brühnildes Erwachen (<i>Siegfried</i> , III, 3, T. 1067 ff.) genannt, »wo diese gleichzeitig entzückt und vom ungewohnten Glanze geblendet in das Licht das Sonne blickt«. Strauss beschreibt demnach einen emotiven und einen perzeptiven Vorgang einer Bühnenfigur.
12	Streicher: Tremolo	Tremoli eignen sich zur Schilderung von Naturvorgängen, als Beispiel wird das Vorspiel der Walküre genannt, im Falle des Tremolo <i>sul ponticello</i> (S. 18) verweist Strauss auf den II. Akt von <i>Tristan und Isolde</i> (II, 1 T. 122 ff.): »Tonmalerei vom Rascheln des Laubes, Säuseln des Windes, sich für den Zuhörer zu einer Empfindung kalten Schauers und gefährvoller Erwartung vertieft«. Strauss betont hier weniger Isoldes fokalisierte Wahrnehmung als vielmehr die Perzeptionsperspektive des Publikums.
23	Streicher: Col legno	»Durch dieses <i>col legno</i> wird in Liszts Mazeppa das Schnauben des Pferdes, in Wagners Siegfried das teuflische Kichern des Mime [II, 3, T. 1575 ff.] ⁴⁰² , in meiner Oper Feuersnot das Knistern brennenden Reisigs versinnbildlicht« [Z. 100, 10].
41	Streicher: Con sordino	Hier betont Strauss die Möglichkeit einer Darstellung alternativer Wahrnehmungen oder Traumvorstellungen einzelner Charaktere, etwa »die Stimmung des traumbefangenen Walter im Gespräch mit Sachs [...] durch den Eintritt der zweiten Violinen mit Dämpfer [...]. Ein ebenfalls wunderbares Beispiel bietet die Schluß-Szene im Tristan, da wo sich Isolde aus der Ohnmacht der Verzweiflung zur letzten weltentrückten Vision erhebt: über gedämpften Hörnern intonieren die ersten Violinen <i>con sordini</i> , nachdem diese lange geschwiegen und den ungedämpften zweiten Violinen die Führung überlassen haben, vor Brangänes Worten: „sie wacht, sie lebt“ das Thema von Isoldens Liebestod.«
46	Pizzicato	Die »Charakterisierungsfähigkeit des Pizzicato im Orchester ist unbegrenzt«. Strauss' Beispiel aus Berlioz' Ouvertüre zu <i>King Lear</i> offenbart abermals seine realistische, lautmalerische Lesart (Z. 32,2): »Ich habe bei dieser Stelle stets das Gefühl, als ob eine Saite in Lears Herzen oder realistischer ausgedrückt, eine Gehirnader bei dem halbverrückten König geplatzt sei.«
62	Violinen in hoher Lage	Strauss bestätigt Berlioz' Aussage über die Wirkung von »einer Masse von Violinen« in hoher Lage für »zarte und langsame Melodien«. Er nennt als Beispiele die »engelsgleiche, überirdische Reinheit der Violinen des Lohengrin-Vorspiels«, »das irdische Entzücken der Mutterliebe« in <i>Die Walküre</i> (III, 1, T. 416 ff.) und den dritten Akt aus <i>Siegfried</i> (»um [...] die ›selige Öde auf wonniger Höh‹ in so wolkenloser Klarheit erstrahlen zu lassen«; III, 3, T. 828 ff.).
64	Vl. 1 & 2	Strauss betont die Differenzierung der Figurendarstellung selbst durch die klangfarblich identische instrumentale Zuordnung zu ersten und zweiten Violinen: Wagner »individualisiert sogar erste und zweite Gei-

402 siehe dazu Kapitel 1, S. 39 ff.

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		gen im dritten Akt seines Tristan in der Weise, daß er im Vortrag und Klang etwas untergeordneten zweiten Violinen den Nebenfiguren Kurwenal, Brangäne und König Marke als Begleiter beigibt, während die wärmeren und vornehmeren, an die Führung gewöhnten ersten Violinen mit den beiden Helden der Handlung jauchzen und leiden«. Auch hier wird die Idee der Anteilnahme und Parteinahme deutlich.
65	Solovioline	Die Bedeutung der Solovioline ist Strauss zufolge eine »keusche Seele« und »die innersten Geheimnisse der Frauenseele«, demnach geschlechterspezifisch klar zugeordnet (<i>Rheingold</i> , Szene 2, T. 1481, ff).
70	Bratsche	Zur Rolle der Bratschen nennt Strauss Meyerbeer einen »kundigen Finder«, ⁴⁰³ der die »Fähigkeit der Bratschen, dämonische Wirkungen hervorzubringen«, erkannt habe : Sowohl für den »Ausdruck frommen Schauers« als auch für jenen »nagender Gewissensbisse« sei die Klangfarbe geeignet. Für beide Bereiche folgen Beispiele aus <i>Tannhäuser</i> , <i>Lohengrin</i> und <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> . Bereits Berlioz lässt das berühmte Gluck-Beispiel »Le calme rentre dans mon cœur« aus <i>Iphigénie en Tauride</i> abdrucken (vgl. dazu Kapitel 1, S. 37). Strauss weist noch auf Mischeffekte hin (S. 74): »die Violen in der höheren Oktave der Baßklarinette«, die »von Wotans Schwermut singen« (<i>Die Walküre</i> , Akt II, 2, T. 140 ff.: »Weh! mein Wälsung!«). Interessanterweise weist Strauss das »Unmutsmotiv« nicht der gerade klagenden Brünnhilde, sondern immer noch dem (nicht mehr anwesenden) Wotan zu.
78	Bratsche	Als besonders markante Stelle nennt Strauss eine Passage in <i>Fidelio</i> (Akt I, Nr. 8, T.109), »wo durch das Anschlagen einer Terz in den Bratschen (bei »wie ein Schatten schwebt«) die abgehärmte Figur Florestans vor das innere Auge des gerührt lauschenden teilnahmevollen Zuhörers gezaubert wird«.
93	Violoncello	Das Instrument nehme »besonders innigen Anteil« an der Schilderung »der ganzen Skala von Seelenstimmungen des Menschen und der Natur«. Auch hier findet sich wieder die Betonung vom Außen und Innen. Nur die Klarinetten erhalten von Strauss eine vergleichbare Vielfalt der Ausdruckspalette zuerkannt. Insofern lässt sich auch hierin ein Grund für die Wahl des Instruments in <i>Don Quixote</i> verstehen: In dieser Tondichtung liegen »Parodie und Sentimentalität« so nahe beieinander wie erst wieder in <i>Feuersnot</i> .
106	Kb. Tremolo	Das Tremolo der Kontrabässe eigne sich zum »Ausdruck erhabensten Schauers«, als Beispiel wird das Vorspiel zu <i>Parsifal</i> genannt.
121	Kontrabässe	Strauss betont die Fähigkeit der Kontrabässe zur Fokalisierung von Denkprozessen, insbesondere zu nachdenklichem Sinnieren: »Düsteres, Schauriges, Grübeln und Versunkenheit wiederzugeben, dazu eignen sich die Kontrabässe ganz besonders.« Neben Beispielen von Verdi, Marschner und Wagner führt Strauss die Fuge in <i>Also sprach Zarathustra</i> an.
144	Streichersatz	Durch die orchestrale »Streichquintett-Polyphonie« potenzieren sich die Möglichkeiten, hier spricht Strauss die Möglichkeit an, eine äußere Schil-

403 Eine der wenigen positiven Bemerkungen über den Komponisten.

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		derung in eine Innenperspektive übergehen zu lassen: »Welche Instrumentengruppe könnten der als genialen Eingebung so einzigen Stelle besser den Eindruck tiefster innerer Versunkenheit hervorbringen als das bei Tristans Worten ›Siehst du sie, siehst du sie noch nicht‹ in tiefer Lage sammetweich eintretende Streichquintett, das [...] Tristan in eine schönere Traumwelt hinüberführt.«
178	Oboe: Raumeffekte	Bei der Oboe spricht Strauss einen raumperspektivischen Effekt an: »Nur im <i>pp</i> sind kriegerische Marschrhythmen als Nachahmung eines von Ferne erklingenden Trompetenchores mit Glück (speziell von Mozart) angewendet worden.« Das abgedruckte Beispiel ist »Non più andrai« aus <i>Le nozze di Figaro</i> .
189	Oboe: Charakter	»Kein anderes Instrument könnte in so herzbezwingenden Tönen das süsse [sic] Geheimnis keuscher Liebe uns verraten.« In diesem Sinne wird er die Oboe wenige Jahre später in <i>Der Rosenkavalier</i> für die Charakterisierung der Sophie einsetzen.
190	Oboe: Register	Auch bei der Oboe kommt Strauss auf die vielfältigen Möglichkeiten zu sprechen, die er wieder im Spannungsfeld von Sentiment und Parodie auffächert: »Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe dagegen eignet sich die Oboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karikatur: die Oboe kann schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.«
197	Oboe d'amore	Noch klarer findet sich die vorherige Zuweisung bei der Oboe d'amore. Da die Klangfarbe »milder und von ruhigerem Charakter« sei, führt Strauss die Doppelbedeutung »als Symbol« von Verträumtheit und kindlich-heiterem Spiel an (<i>Sinfonia domestica</i> : zum einen das dritte Thema, zum anderen das sich anschließende Scherzo).
204	Fagott	In der hohen Lage dominiere die Karikatur: »Wagner führt das Fagott bis zum hohen c in den Meistersingern, da, wo er die jämmerliche Zerschundenheit Beckmessers schildert.« Des Weiteren führt er ein Beispiel für den Ausdruck von Doppelbödigkeit, eine äußere Kommentarfunktion an (S. 209): »Bei Mozart wäre noch eines Beispiels zu gedenken, wo er das Fagott mit der Oboe, zwei Oktaven tiefer, zum Ausdruck gezierter Sprödigkeit gebraucht: in <i>Così fan tutte</i> und zwar in der Szene, wo Fiordiligi ihre Schwäche in hochtönenden Worten gegenüber den Bewerbungen ihrer verkleideten Liebhaber zu verbergen sucht« (No. 14 Aria: »Come scoglio«, T. 22 ff.).

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
221	Klarinette: Register	Strauss stimmt Berlioz' Charakterbeschreibungen der Register der Klarinette zu und ergänzt: »Registerwechsel hat Wagner sinnreich ausgebeutet.« Das angeführte Beispiel aus <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> weist einen plötzlichen Wechsel der Klarinette in A ins tiefer Register auf, um Davids plötzliche Stimmungsänderung auszuleuchten bei den Worten »Nur gestern, weil der Junker versungen«, davor schwärmt er noch <i>dolce</i> von Lenes Güte. ⁴⁰⁴ (<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , Akt III, Szene 1, T. 126). Strauss lässt es unerwähnt: Verstärkt um die Bassklarinette, wendet er den gleichen Effekt in <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> (op. 133) an, um den Stimmungswechsel zum boshaft Schelmischen und den Übergang in die Markt-Episode zu initiieren.
228	Klarinette: Klang- Charakter	Nicht nur wegen ihrer Klangfarbe, sondern aufgrund der »dynamischen Abstufungen vom gehauchtesten <i>pp</i> bis zu schreiendsten <i>ff</i> [...] kann die der Klarinette anvertraute Melodie die feinsten Nervenregungen [...] dem Gefühle des Hörers übermitteln.« In der Mittellage im <i>piano</i> »indifferent«, erhalte der Charakter »stark angeblasen [...] etwas durchaus Ordinäres«. Die Klarinette in D sei hingegen von »einer derb-drolligen Komik« (S. 220) – Strauss verweist auf <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> (T. 46–47, 615–623).
225	Klarinette: Ausdrucks- vielfalt	Strauss bezeichnet Berlioz' Charakterisierung der Klarinette als »heldenmütige Liebe« als zu einseitig. Sie vermöge »bei richtiger Registeranwendung, Melodieführung und entsprechender Mischung mit anderen Gruppen [...] alle Gefühlsabstufungen« wiederzugeben: Die »süß jungfräuliche Klarinette« und die »Verkörperung der dämonischen Sinnlichkeit« werden genannt (S. 225). Im letzten Fall verweist Wagner auf Kundry, der Kontrast aus beiden beschriebenen Seiten ist für die Klangkonzeption der gerade im Kompositionsprozess befindlichen <i>Salome</i> ganz entscheidend. Strauss charakterisiert seine Hauptfigur fast gleichlautend.
232	Klarinette: Sinnen und Erinnern	Insbesondere zur Darstellung von Erinnerungspassagen und Gedankenversunkenheit eigne sich die Klangfarbe (S. 232): »Das Bangen der in sehnsuchtsvoller Erinnerung an den fernen Siegfried versunkenen Brünnhilde, die Ahnung nahenden Unheils könnte nicht herrlicher wiedergegeben werden, als es in der unvergleichlichen Solostelle der zwei Klarinetten bei der Verwandlungsmusik zur letzten Szene im ersten Akt der Götterdämmerung geschehen ist.« Wagners Szenenanweisung gibt beim letzten Einsatz der Klarinetten die szenische Konkretion vor: »in stummem Sinnen Siegfrieds Ring betrachtend« und »von wonnigen Erinnerungen ergriffen« (<i>Götterdämmerung</i> , I, 3, T. 1117). Strauss spricht mehrfach über die Stelle, auch in den späten Aufzeichnungen, wo er die Passage als einen »der ergreifendsten Einfälle des genialen Seelenkünders« bezeichnet (<i>SpA</i> , S. 223).

404 Umso erstaunlicher, dass viele Aufnahmen den Sprung des Registers um zwei Oktaven (betont durch die Crescendo-Gabel) nicht ausführen und das d^2 der Klarinette gehalten wird.

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
250	Flöte	Die Flöte wird lapidar als »zartes und verhältnismäßig wenig charakteristisches Instrument« bezeichnet, sie sei aber bei entsprechender Kenntnis und Begabung auch zur »Verschiedenheit des poetischen Ausdrucks« fähig. Genannt wird der Charakter »leichtfertiger Lüsterheit« sowie antithetisch der »Heiligkeit« (S. 249).
254	Piccolo	Die Piccolo-Flöte weise eine »bis ins innerste Mark erschütternde Wirkung« auf. Auf der anderen Seite spricht Strauss abermals eine humoristisch-parodistische Seite an. Ganz gleich, ob er in folgendem Zitat wirklich Mozarts kompositorische Absicht wiedergibt (viele sprechen dagegen), zeigt sich dabei seine Annahme einer außenstehenden Kommentarfunktion durch die Instrumentation: »In der ›Zauberflöte‹ und in der ›Entführung‹ charakterisiert der schalkhafte Mozart alle Beschnittenen sowie die Eunuchen durch das Piccolo.«
279	Horn	Das Horn gilt Strauss als »der größte Fortschritt« in »der modernen Orchestertechnik«, insbesondere wegen seiner Eigenschaft der Mischung und Kombination mit sämtlichen Klangfarben. Auffällig ist wieder die Charakterisierung unmittelbarer Laut- oder Gefühlsäußerungen (»als heiserer Schrei«; Jubel »aus dem übvollen Herzen Siegfrieds«), perspektivierter Wahrnehmungen (»Isoldens Lichtgestalt dem sterbenden Tristan zuführt«) oder Außendarstellungen (»Die Brandung des nordischen Meeres«), ebenso wieder die distanzierte Kommentarebene (»ob es [das Horn] über den Pantoffelhelden witzelt«).
307	Trompete	Der Klangcharakter der Trompete sei »einschneidenden Wirkungen« vorbehalten. Besonders hebt Strauss die Sordino-Farbe hervor, die »von zauberhaften Wirkungen« sei: im Forte »zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde. Das Piano der gedämpften Trompeten ist von zauberhaftem, silberhellem Klange.«
318	Trompete: Melodie- führend	Wohl auf Grund der auf S. 307 umschriebenen Charakteristik ist Strauss die von Berlioz vorgeschlagene »Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) ein Greuel«. Erst in »feineren Mischungen des Trompetenklanges mit den Holzbläsern und Hörnern« sei eine solche Funktion erstrebenswert.
338	Posaune	Strauss verweist erwartbar auf Wagners Posaunenverwendung in <i>Der Ring des Nibelungen</i> als »ein Ausdruck stolzer Kraft«.
353	Posaune mit Dämpfer	Die Posaune mit Dämpfer habe »im Forte einen knatternden, im <i>pp</i> einen ungeheuer unheimlichen, phantastisch-düsteren Klang«. Als »prachtvollen« Gegensatz nennt Strauss die Möglichkeit zu illustrativen Effekten: »das schallende Gelächter [...], das die Mannen anstimmen nach Hagens Worten: Rüstig gezecht, bis der Rausch euch zähmt. Alles den Göttern, zu Ehren, daß gute Ehe sie geben« (<i>Götterdämmerung</i> , II, 3, T. 642).
354	Tuben	Auch hier überrascht es nicht, dass Strauss die Tuben als »Träger des weihewoll-majestätischen Walhall-Motivs« charakterisiert. Er wird sie in dieser Weise in <i>Elektra</i> für Orest als Kontrast zur sich tierhaft gebärdenden Hauptfigur einsetzen (ab Z. 118a). Sie sind aber gleichermaßen »mit ihren heiser grollenden Tönen ebenso das Symbol des unauslöschli-

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		chen Hasses und Neides des Nibelungen Alberich, wie der drohenden Zornesader auf Wotans Stirn: Schluß des zweiten Aktes Walküre.« Es geht also, ähnlich wie im Falle der dramatischen Tonalität, nicht nur um unmittelbare Charakterausleuchtung, sondern um das Aufzeigen von Verbundenheit im Gegensatz.
363	Basstuba	»Die Baßtuba ist von Wagner gerade als Trägerin vornehm-düsterer Melodie [...], die Kontrabaßtuba als Trägerin des Fafner-Motivs im zweiten Akt Siegfried [...] besonders glücklich angewendet worden. [...] Wunderbar wirkt sie dagegen als Ausdruck tierischer Sinnlichkeit im nachkomponierten Bacchanal der Venusbergsszene.«
	Schlagzeug: Ratsche	Strauss erwähnt die Verwendung der Ratsche in <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> »als humoristische Nachahmung des wilden Geschreis aus ihrer Ruhe aufgeschreckter Marktweiber.«
411	Schlagzeug: Pauke, große Trommel	Die Passage über die Pauken zeigt wieder ein illustrativ naturalistisches Verständnis: Paukenrhythmen als »angstvollen Pulsschlag« (<i>Siegfried</i> , II, 3), ebenso bei der großen Trommel »zur Darstellung eines feierlichen, fernen Rauschens« in Liszts <i>Ce qu'on entend sur la montagne</i> .
422	Becken	Bei den Becken weist Strauss auf einen gewissermaßen indexikalischen Gebrauch der Klangfarbe als Verweis auf die Materialität hin: »Ein wunderbarer, phantastischer Effekt ist im Rheingold das sanfte Erklingen des Goldes, durch einen <i>pp</i> Wirbel mit weichen Paukenschlägeln auf einem freihängenden Becken.« (Strauss bezieht sich nicht auf das erste Erklingen des Rheingold-Motivs, sondern auf die zweite Szene bei Loges Worten: »ein Runenzauber zwingt das Gold zum Reif« (T. 1501). Auch weiterhin spricht er bei der Verwendung des Beckens von »bezwingender Realistik« als klanglich-ästhetischem Ziel. Des Weiteren folgen Beispiele wie der Einsatz der Rührtrommel als »wildes Rauschen« im Walkürenritt oder ein einziger Triangleschlag am zweiten Aktschluss von <i>Siegfried</i> , der »wie ein Sonnenstrahl« wirke.

Kontrast

Klangfarbliche, harmonische und melodische Ausdifferenzierung führen bei Strauss nicht selten zu extremen Kontrasten, die sowohl Gegensätze als auch Beziehungslosigkeit artikulieren können. Im Zentrum steht somit eine »multiperspektivische Verknüpfung, die sich vielfältigsten Kontrastbildungen verdankt«. ⁴⁰⁵ Bekker benennt für *Salome* die antagonistischen Sujets, die zur musikalischen Gestaltung anregen: »Antike und Neuzeit, verworfenste orientalische Üppigkeit und mönchische Askese, Cäsaren- und Prophetentum, orthodoxer Haß und versöhnende Milde, niedrigste Triebe und visionär Überir-

405 Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 81.

disches prallen hier vernichtend zusammen.«⁴⁰⁶ Wie im Kapitel zu Tonalität bereits ausgeführt, ist das ästhetische Ziel dabei nicht unbedingt eine Zusammenführung oder Auflösung der musikalischen Kontraste, sondern diese in ihrer Vielheit aufzufächern und teilweise so stehen zu lassen. Der Schluss von *Also sprach Zarathustra* und *Salome* steht dafür paradigmatisch insbesondere im tonalen Kontrast der Unaufgelöstheit, betrifft jedoch einen Großteil der Straussischen Finalbildungen: ›Etwas‹ bleibt zurück und ist unaufgelöst – sei es Zerbinettas Brechung der Illusion am Ende von *Ariadne auf Naxos*, sei es die ironisch-humorvolle Schlusspantomime des *Rosenkavalier* oder der anzüglich umgeformte Kinderreim in *Feuersnot*. Arthur Seidl führt dieses Prinzip bereits auf die frühen Tondichtungen zurück, wenn er den Kontrast und die Simultanität der Gegensätze in deren Schlussbildungen feststellt.⁴⁰⁷

Dies führt in *Salome* zu auf die Spitze getriebenen Kontrastsphären, die es in Kauf nehmen (müssen), bisher geltende Konventionen von Stileinheitlichkeit außer Kraft zu setzen bzw. bewusst zu negieren – und damit auch zum Schluss nicht, wie noch am Ende von *Feuersnot*, zumindest zu versöhnen. Strauss spricht die Kontrastbildung zur dramatischen Perspektivierung selbst an. So betont er für eigene Werke die kompositorische Bedeutung der »Gegensätze: Hof des Herodes, Jochanaan, die Juden, die Nazarener«. Ebenso in *Elektra*, wo »die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer irdischen Schwester« stehe.⁴⁰⁸ Mit diesem Neben- und Ineinander von Widersprechendem und Nicht-Vermittelbarem sieht er sich in einer Nachfolge und Steigerung Mozartscher Verfahren: »Mozart charakterisiert seine Bühnenfiguren (besonders in den Finales) durch differenzierte Rhythmen bei gleicher Harmonie. Mir schien in der *Salome* dies viel zu schwach, als ich die verschiedensten Contraste: Herodes, die Nazarener, die Juden, Jochanaan [sic] gegeneinander auszuspielen hatte.«⁴⁰⁹ Strauss nennt bitonale Klangkomplexe als Beispiele, um diesem Ausdrucksbedürfnis Rechnung zu tragen.⁴¹⁰ Seine früheste Erinnerung an ein Theatererlebnis ist einer der extremsten kontrastierenden Schnitte von Wagner überhaupt, die plötzliche Verwandlung ins Wartburgtal im ersten Akt des *Tannhäuser*, die die zwei Welten aufeinanderprallen lässt.⁴¹¹ Er spricht bezüglich dieser Oper grundsätzlich von

406 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 42, 43.

407 Vgl. S. 275, Anm. 121.

408 Strauss: *BE*, S. 230.

409 Eine ähnliche Äußerung findet sich in: *BE*, S. 224, 225.

410 Vgl. Kapitel 3.1 Tonalität und Harmonik, S. 268.

411 Vgl. Kapitel 1, S. 69.

»2 besonders eigentümliche[n] Gegenüberstellungen der gegensätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten desselben Orchesters«,⁴¹² was zu eigenen Lösungen der unterschiedlichen Orchesterbehandlungen für die unterschiedlichen Welten oder Sphären führte, insbesondere in *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten*.

Diese kontrastierenden Pole werden dabei auch in Gleichzeitigkeit einander gegenübergestellt, sei es in kurzen bitonalen Überlagerungen oder in distinkten Schichten und Satzstrukturen über längere Zeit. Kennt das Wagnersche Musiktheater zwar auch die Gleichzeitigkeit zweier Personencharakterisierungen, so geschieht dies auf musikalischer Ebene meist als bloße leitmotivische Integration in die dominierende Textur der anderen Figur, z. B. Ortruds konträre Absichten, die in die bestimmende Schicht von Elsas naiver Musik in G-Dur eingeflochten sind. Bei Strauss können distinkte Ebenen über längere Zeit entweder durch beständiges Abwechseln oder durch Simultanität bestehen bleiben.

Eine Folge der extremen Kontrastbildungen ist, dass Strauss mit unterschiedlichen Stilen auf engstem Raum operiert, die eine Duplizität von Neuem und Anachronistischem herstellen. Mehrere zeitgenössische Stimmen weisen bereits darauf hin, etwa Friedrich Brandes: »Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit« würden sich »ganz sonderbar« in seiner Musik mischen.⁴¹³ Adorno stellt fast gleichlautend fest, dass »sich die Straussische Moderne wunderbarlich mit anachronistisch Verspätetem«⁴¹⁴ verschränke. Das »Wunderliche« dieser Verschränkung ist dabei absichtsvoll angelegt und kann in der musikdramatischen Konzeption beschrieben und interpretiert werden. Dabei ist Strauss' Musik bei aller Einzigartigkeit in ihrer Duplizität von traditionellen Kategorien und neuen Konzeptionen durchaus Ausdruck ihrer Zeit. Das Wilhelminische Zeitalter stellt ein Paradox von progressiven und reaktionären Tendenzen dar, von Zeitgemäßem und Anachronistischem. Dieser Widerspruch ist geradezu Teil der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts,⁴¹⁵ und so steht Strauss' ästhetisches Verständnis in dialektischer Verstrickung mit der Innovationsästhetik des 19. Jahrhunderts. Er gibt einige der traditionellen Bestimmungsmerkmale auf, die ein Kunstwerk nach immer noch gültigen

412 Strauss: *SpA*, S. 223.

413 Messmer: *Kritiken*, S. 40.

414 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.

415 Walter: *Strauss*, S. 252.

Kriterien des 19. Jahrhunderts mitbringen muss: Dahlhaus⁴¹⁶ etwa nennt als vier Hauptpunkte das Postulat der Originalität; einen in sich geschlossenen Funktionszusammenhang (als »organisches Ganzes«); das Überdauern des einstmaligen Revolutionären im Repertoire und im Gedächtnis der Nachwelt; und die Idee der ästhetischen Autonomie. Dahlhaus führt weiter aus:

»Ein Werk, das auf Nachahmung beruhte und den Vorwurf des Epigonalen herausforderte, das sich als bloße Zusammenstückelung attraktiver Momentaneffekte – als Potpourri – präsentierte, dem es mißlang, ins imaginäre Museum der Meisterwerke aufgenommen zu werden, und das sich [...] dem Trivialitätsverdacht aussetzte, verstieß gegen die Normen, die seit dem späten 18. Jahrhundert den Kunstbegriff von der Sphäre des Pragmatischen fernhielten und ihn in die Nähe des Religiösen rückten.«⁴¹⁷

Nicht wenige der von Dahlhaus angeführten Kriterien, insbesondere die ersten beiden, wurden Strauss von zeitgenössischen Kritikern abgesprochen, etwa durch den Vorwurf des bloßen »Arrangements«. Auch spätere wissenschaftliche Arbeiten ziehen den Kunstcharakter seiner Werke in Zweifel, eben weil die Musik diesen Gesetzmäßigkeiten nicht mehr oder nur noch teilweise gehorchen will. Auch die »Nähe des Religiösen« vermied Strauss gezielt, ganz anders etwa als sein Zeitgenosse Gustav Mahler. Im Gegenteil: Strauss nutzte mehrere Gelegenheiten, um das metaphysische und religiöse Moment romantischer Musikauffassung zu karikieren und zu parodieren oder eine bewusst prononcierte ›Diesseitigkeit‹ zur Schau zu stellen.

Andererseits sind nicht sämtliche der beschriebenen ästhetischen Ideen außer Kraft gesetzt. So sah sich Strauss in erhöhtem Maße der Forderung nach Individualität, nach der Einzigartigkeit eines Werkes verpflichtet, wie sie der Innovationsästhetik des 19. Jahrhunderts entstammt. Dies führte zu einer immensen Beschleunigung, die von jeder neuen Komposition ›Unerhörtes‹ verlangt. Strauss dazu: »Nach meiner Überzeugung muß jedes Werk in einer anderen Sprache geschrieben sein, und ein eigens für es gemachtes Kleid tragen.«⁴¹⁸

416 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2. Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 31.

417 Ebd., S. 31.

418 An späterer Stelle scheint man die Anstrengung zu hören, immerzu ›modern sein‹ zu müssen. Nach der Premiere von *Schlagobers* erinnert sich Romain Rolland an folgende Aussage von Strauss: »Man erwartet von mir immer Ideen, große Einfälle. Ich habe wohl das Recht, nicht wahr, die Musik zu schreiben, die mir passt. Ich halte diese zeitgenössische Tragik nicht aus. Ich möchte Freude machen, ich brauche das« (Strauss/Rolland: *BW*, S. 194).

Zwei Seiten, eine traditionelle und eine progressive, offenbaren sich in vielerlei Weise in seiner Musik: Disparate Teilgestalten brechen in ihrer schnellen Abfolge mit der Idee organischer Einheitlichkeit, sie ereignen sich aber bei gleichzeitigem Bestreben, diese durch einen tonalen Plan, durch Gruppierung und Gewichtung von Teilen, durch traditionelle motivische Arbeit sowie über musikdramatische Kompositionsprinzipien rückzubinden.

Alle genannten Merkmale ermöglichten es Strauss, musikalische Perspektivik und Fokalisierungen neu auszuloten, unterschiedliche Haltungen und Perspektiven einzunehmen. Ab *Feuersnot* und insbesondere seit *Salome* wird dies endgültig ein bestimmendes Merkmal seines Musiktheaters.

Ereignisdichte und »Lockerheit«

Den genannten Merkmalen der Heterogenität, des Kontrastreichtums und der klangdramaturgischen Orchesterpolyphonie muss ein weiteres Phänomen an die Seite gestellt werden, um die immersive und mitreißende Wirkung des »Straussischen Schwungs« fassen zu können und die Anschmiegsamkeit an die jeweilige Darstellungsabsicht der Bühne zu ermöglichen. Eine gesteigerte Ereignisdichte, hergestellt durch eine »bewunderungswürdige Häufung der Effekte und Ausdrucksmittel«, wie sie Paul Pfitzner benennt,⁴¹⁹ führt gerade im Vergleich zu Wagners Theater zu einer immensen Beschleunigung der Fakturwechsel, zu einer teilweise »atemlosen Hast«.⁴²⁰ Strauss selbst weist auf die bisweilen »überstürzte Rede« in der Dialogführung und die motivische Fülle in den Orchesterpartien hin.⁴²¹ Bekannt wurde die von ihm erinnerte Äußerung seines Vaters über die »nervöse Musik«, die eine Unruhe beim Zuhören erzeuge, »als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten«.⁴²² »Mehr als einmal macht sich ein Zuviel bemerkbar«, konstatiert eine Uraufführungskritik zum *Rosenkavalier*.⁴²³ Charakteristisch ist dabei das Bestreben der Aufmerksamkeitslenkung, Adorno nennt es (unverkennbar kritisch) die »Herrschaft über den Zuhörer«,⁴²⁴ um so die Sichtweise und das Empfinden des Publikums sekundengenau steuern zu können. Aus diesem Grund findet sich bei Strauss häufig der unmittelbare Sprung ins Ereignis, den er Stravinsky

419 Messmer: *Kritiken*, S. 46.

420 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 43.

421 Strauss: *SpA*, S. 140.

422 Vgl. S. 112, Anm. 318.

423 Messmer: *Kritiken*, S. 90.

424 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 581.

als Einstieg empfiehlt⁴²⁵ und dem meist eine schnelle Abfolge unterschiedlicher Elemente folgt. Sowohl das große Eröffnungstableau samt Kinderchor als verbindendem Element in *Feuersnot* als auch die beobachtenden Blicke auf *Salome* und *Elektra*, vergleichbar auch die instrumentale Einleitung in *Der Rosenkavalier* beginnen mit einer solchen Auffächerung.

»Kein Mensch wird behaupten können, daß er langweilig wäre«, schreibt Friedrich Brandes über Strauss anlässlich der Premiere von *Salome*: »Er kann einen ärgern oder verletzen, aber Langweiligkeit ist ihm nicht nachzusagen.«⁴²⁶ Adorno konstatiert durchaus scharfsinnig einen Horror vacui des Komponisten, wenngleich seine psychoanalytische und kapitalismuskritische Analogie etwas bemüht und weit hergeholt scheint.⁴²⁷ In der Tat spricht Strauss selbst von der »Brucknersche[n] Orgelruhe«, in der er es nicht lange aushalte.⁴²⁸ Die Aussage verrät letztlich mehr über seine eigene ästhetische Haltung als über Bruckners Musik, zu der er – obwohl er sie mehrfach dirigierte – keinen Zugang fand.⁴²⁹ Walter Werbeck weist zwar nach, dass die auf Willi Schuh zurückzuführende Rede vom Allegro-Komponisten durchaus einseitig ist und sich durch eine Dominanz schneller Tempi allein nicht rechtfertigen ließe. Er begründet die Triftigkeit der Bezeichnung letztlich doch durch Strauss' »dynamische Figurationen, die seine Musik intensivieren«, und durch die »intensiven Accelerandi«: »Er besaß nicht die Fähigkeit Bruckners oder Mahlers, in ruhigen Tempi Entwicklungen ohne Beschleunigungen zu realisieren.«⁴³⁰ Ein weiterer wesentlicher Grund, der diesen Eindruck vermittelt, ist jedoch nicht in tatsächlichen Tempomaßen zu suchen, sondern in eben jener hohen Dichte der Fakturwechsel – man könnte in Anlehnung an die Begrifflichkeit des »harmonischen Rhythmus« von einem hohen formalen oder genauer »sektionalen« Rhythmus sprechen.

425 Vgl. S. 53, Anm. 124.

426 Messmer: *Kritiken*, S. 35.

427 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 591. An gleicher Stelle: »Sie hält es nicht aus bei dem, wie es ist, nach der Manier großer Unternehmer, die fürchten unterzugehen, sobald der erreichte Umsatz nicht mehr steigt. Weil aber die Reaktionsweise des Rastlosen sich immerzu als Leiden an sich selbst, als Krankheit – »Neurasthenie« – erfährt, erträgt sie sich sowenig wie die Langeweile, vor der sie sich flüchtet« (S. 590, ebenso S. 576).

428 Strauss/Böhm: *BW*, S. 171 (Brief vom 30.09.1944).

429 Nur eine einzige positive Aussage lässt sich über Bruckner finden, genauer über die *Sinfonie Nr. 7* in E-Dur (*SpA*, S. 323), dagegen steht eine Vielzahl teils polemischer Abqualifizierungen.

430 Werbeck: »Der Allegro-Komponist Richard Strauss«, S. 154, 157, 161.

Einher geht diese Anlage des Vielen mit dem Eindruck einer Ungezwungenheit und Nonchalance, die jedoch wohlkalkuliert, bisweilen sorgsam konstruiert ist, wie in Kapitel 4 am Beginn von *Salome* anhand der tonalen Komplexe aufgezeigt wird. Die Beziehungslosigkeit der Strukturen stellt dabei die absolute Ausnahme dar: Strauss operiert vielmehr mit dem Eindruck einer solchen durch die maximale Weitung im Tonalen und in der Orchesterbehandlung, was Adorno mit dem Begriff der »Lockerheit« zu umschreiben sucht. Durchaus bewundernd stellt er fest: »Daß die Straussische Lockerheit nie der formenden Hand entgleitet, ist sein tour de force, wirklich ein Stück ästhetischer Zauberei. Der dem Gehör keinen Augenblick zur Kontemplation des Zusammenhangs gewährt, verbindet unermüdlich das Unverbundene.«⁴³¹ Auf diese Feststellung folgt sogleich die erwartbare Kritik, da Adorno dieses Vermögen zwar anerkennt, es aber letzten Endes als Kaschierung fehlender Formorganisation (miss-)deutet. Damit befindet er sich im altbekannten Fahrwasser der Strauss-Rezeption: Die Kritik von Oscar Merz anlässlich der Uraufführung von *Feuersnot* stellt bereits fest, dass Strauss durch diese Preisgabe von stilistischer Einheitlichkeit mit etablierten Vorstellungen von Kohärenz bricht. Auch er deutet diesen durchaus triftigen Befund negativ: Die Vielfalt, die sich aus dem »kräftige[n] Lokaltönen«, den Münchner Liedern, den Wagner-Zitaten, den Walzern und vielem mehr zusammensetzt, diene »nicht gerade zur Erhöhung der musikalisch stilistischen Einheitlichkeit, die mitunter in der That überraschend ›locker gefügt‹ ist und so die Ungleichartigkeit mancher Bestandtheile der Musik doppelt stark zur Empfindung bringt.«⁴³² Interessanterweise gebraucht Strauss eine fast gleichlautende Formulierung und charakterisiert seine Musiksprache ebenfalls als »lockere Methode«: In seinen späten Aufzeichnungen benennt er so die Freiheit der harmonischen und formalen Organisation seiner Musik, die sich den ihm vertrauten Regeln des Tonsatz-Unterrichts entzog, wo er »über die »theoretische Deutung [...] nicht einmal nachgedacht« habe.⁴³³

Sichtbare Musik

»Ich schlachte morgen vier Schweine, Meester. Möchten Se det nich in Musik setzen?« So lautet die Bildunterschrift einer Karikatur Albert Weisgerbers,

431 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 587, 588.

432 Messmer: *Kritiken*, S. 28.

433 Strauss: *SpA*, S. 190.



Abbildung 2: Die Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Jg. 1909, Nr. 11, S. 243

veröffentlicht 1909. Sie zeigt Richard Strauss im Trachtenjanker am Klavier, von hinten nähert sich ein korpulenter Metzger mit Schürze und spricht ihn, die Hand auf die Schulter gelegt, vertrauensvoll im Berliner Dialekt an.⁴³⁴ Sie zeigt demnach zwei Allgemeinplätze des Strauss-Bildes bis heute: erstens Strauss' Vermögen, verblüffend illustrativ zu komponieren,⁴³⁵ »alles zu konterfeien, ob dies nun Farben oder Vorgänge, Düfte oder Naturschauspiele sind«;⁴³⁶ zweitens die damit verbundene Kritik der Banalität oder der dadurch entstehenden Ablenkung vom wesentlichen dramatischen Inhalt.

Eine ausgesprochene Gegenständlichkeit der Musik betrifft dabei naheliegenderweise die »Aktionsebene«,⁴³⁷ aber auch die Darstellung figuraler Perception und Imagination. Die erste konzentriert sich dabei auf Bühnenergebnisse, insbesondere die Bewegungen und Gesten der Figuren, kennt jedoch auch die musikalische Darstellung von Objekten, insbesondere durch die Materialität des Klangs und eine Analogie zu optischen Eindrücken durch facettierte Einzeleffekte.⁴³⁸

Eduard Hanslick beschreibt schon 1893 anlässlich einer Wiener Aufführung von *Tod und Verklärung* die Wichtigkeit der bildhaften Qualität gewissermaßen als Filmmusik *avant la lettre*, wenn er das Orchesterstück als »pantomimisch«, in seiner Sicht (wenig überraschend) als viel zu plakativ-illustrativ deutet. Bereits 1893 zeichnet er Strauss' Weg auf die Opernbühne vor:

Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit [...] nur der letzte entscheidende Schritt: die matt erleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne;

434 *Die Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, Jg. 1909, Nr. 11, S. 243.

435 Dem entgegen steht die von Lütteken konstatierte Zurücknahme der »optische[n] Evidenz« der Leit motive, die er am zentralen Motiv aus *Die Frau ohne Schatten* demonstriert: »Nicht einmal die Schlüsselszene des plötzlichen Schattenwurfs kann als visuell spektakulär gelten« (Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 81). Paul Bekker sieht in der Darstellung jedoch keine bewusste Entscheidung, sondern vielmehr ein Defizit im dramatischen Entwurf: »Man nehme nur den Bildwert des Symbols an sich: das äußerliche Zeichen des Handlungsumschwunges ist der Verlust des Schattens der Färbersfrau, der Gewinn des Schattens der Kaiserin. Beides läßt sich auf der Bühne nicht darstellen – das Sichtbare des entscheidenden Geschehens muß also dem Zuschauer erst von der Bühne her mitgeteilt werden, er selbst sitzt davor und sieht es nicht« (Bekker: *Kritische Zeitbilder* (GS, Bd. 1), S. 125).

436 Messmer: *Kritiken*, S. 30.

437 Bezogen auf Schönbergs Musiktheater, unterscheidet Karl Heinrich Wörner zwischen der »Aktionsebene« und der »Emotionssphäre« – ein Gedanke, der hier aufgegriffen und erweitert wird. Er attestiert Schönbergs Musik eine »ausgesprochene Gegenständlichkeit« (ohne auf den unverkennbaren Einfluss Strauss' zu verweisen). Vgl. Karl H. Wörner: »Die glückliche Hand«. Arnold Schönbergs Drama mit Musik«, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Nr. 5, 1964, S. 274–283, S. 283.

438 Vgl. dazu S. 316 ff..

sein Todeskampf, seine Visionen, sein Sterben – alles pantomimisch – und dazu die Straussische Musik im Orchester. Das wäre nur konsequent und dürfte auch mit der Zeit ernstlich versucht werden. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas.⁴³⁹

Selbst der Strauss-Bewunderer Richard Specht fühlt sich verpflichtet, behutsam, aber doch deutlich einen Kritikpunkt anzusprechen. Es lohnt sich, seiner Argumentation zu folgen, nicht um sie anschließend abzulehnen oder zu bestätigen, sondern um die Bühnenwirksame Absicht von Strauss zu ergründen. »Es sind die (wenigen!) Stellen spezieller Wortmalerei, illustrierender Aufnahmen des Moments, die nicht nur durch ihre Realistik, sondern dadurch, daß sie musikalisch fremdkörperhaft aufgesetzt sind, die Reinheit der Linie oder der Farbe zerstören.« Dies führt Specht genauer aus: Nicht die Passagen, die eine »Doppelberechtigung des Symbolisch-Deutbaren und des Thematisch-Eingeordneten« aufweisen, hat er im Sinn (als Beispiel nennt er das ›Beil-Motiv‹ in *Elektra*), sondern jene, die »nur realistische Scherze des virtuosens Orchesterbeherrschers« seien. Generell sieht er zwar eher in der Dramatik eine gerechtfertigte Anwendung als in der Sinfonik, doch auch hier bedürfe es einer »symbolischen Bedeutung«. Fehle ein solche, handle es sich »bei aller Virtuosität, Geräusche oder sogar Gegenstände des wirklichen Lebens in kleine Klangkomplexe einzufangen«, um »nichts anderes als realistische Lautmalerei«, die er als »kleinlich und störend« empfindet: zum einen, weil damit durch eine unnötige Überbetonung, eine »Zurückdrängung der eigentlichen wesentlichen Stimmung« erfolge, zum anderen, weil diese Klangbilder dann unnötig seien: »Musik ist überflüssig, die nicht ergänzt und durchleuchtet, sondern das gleiche wie der Dichter noch einmal sagt.«⁴⁴⁰

Die Annahme einer schlichten Verdoppelung findet sich häufig, sie begegnete uns bereits bei Hanns Eislers Kritik an der Analogie zwischen Bühnengeschehen und Orchesterklang.⁴⁴¹ Sie trifft aber wohl weniger Strauss' Vorgehen und Absicht, der durch die musikalische Darstellung vielmehr eine Amplifikation des Sichtbaren anstrebt (bis hin zur Funktion einer onomatopoetischen Effektebene). Specht selbst räumt ein, dass auch die naturalistischste Nachahmung von Nicht-Musikalischem durch ein Orchester »schließlich hier auch schon Symbolik ist, weil ja der ›wirkliche‹ Laut und seine musikalische Ge-

439 Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik. 1891–1895. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1896, S. 221. Ähnlich auch seine Kritik der *Don Juan*-Aufführung in Wien 1892 (S. 178 ff.). Die erste Beschreibung der Musik widmet sich sogleich der »Tendenz des musikalischen Nachmalens«.

440 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 174–176.

441 Vgl. S. 305.

staltung doch durchaus verschieden sind«, er führt den Gedanken jedoch nicht weiter aus. Nachbildende oder darstellende Musik (in den seltensten Fällen ist der Begriff ›illustrativ‹ in der Tat zutreffend) meint in diesem Verständnis niemals Duplizierung, sondern stets Transformation und Interpretation. Mit der musikalischen Figur geht gleichsam die intendierte Lesart des Dargestellten einher, sie impliziert die Art und Weise, wie und in welcher Intensität etwas wahrgenommen wird.

Ganz gleich, ob man die Drastik der Wirkung ablehnt oder nicht: Durch die Additivität der Informationsebenen im plurimedialen Gefüge kommt es so zu einer gegenseitigen Verstärkung der Bühneneffekte.⁴⁴² Dadurch lässt sich Strauss' konkrete Forderung nach Einhaltung der Bühnenanweisungen bis zur sekundengenau abgestimmten Gestik der Darsteller erklären: Auf diese Weise möchte er, einer musikalischen Lupe gleich, mit Hilfe des Orchesters scheinbare Nebensächlichkeiten betonen und dabei nicht selten plötzlich und unvermittelt die Aufmerksamkeit von der einen auf eine andere Handlungsebene oder auf die emotive Befindlichkeit einer Person wenden und lenken.

Der zweite Grund, »aus kleinen und kleinsten Motivteilchen orchestrale Bilder« herzustellen, hängt wiederum mit den oben angesprochenen Topoi der Heterogenität und Ereignisdichte zusammen. Debussy wendet darauf den Begriff der »Unbekümmtheit« an, die an die Stelle einer zwingenden Konsequenzlogik trete.⁴⁴³ In der Tat ist die »breit ausladende Linienführung« häufig nicht das Ziel, sondern vielmehr, »aus kleinen und kleinsten Motivteilchen orchestrale Bilder zu schaffen, deren kaleidoskopartiger Wechsel sowohl interessiert als auch blendet und hypnotisiert«.⁴⁴⁴ Somit erhält Strauss – wie Adorno treffend feststellt⁴⁴⁵ – eine möglichst breite Kontrolle über die Perzeptionsperspektive des Publikums, kann be- und entschleunigen sowie nach Belieben den musikalischen Fokus setzen.

442 Die Neurologie und die Psychologie kennen den aus der Mathematik entlehnten Begriff der Superadditivität bei multimodaler Objektwahrnehmung, wenn »die Antwortrate für multimodale Stimuli größer als die Summe unimodaler Antwortraten« ist. Vgl. dazu: Marc O. Ernst, Marieke Rohde: »Multimodale Objektwahrnehmung«, in: *Handbuch der kognitiven Neurowissenschaften*, hg. von Hanspeter Karnath und Peter Thier, Berlin/Heidelberg ³2012, S. 139–148, S. 145.

443 Debussy: *Sämtliche Schriften*: S. 221 (Im Original: »insouci d'un dessin préconçu«).

444 Messmer: *Kritiken*, S. 72 (Ferdinand Geißler über *Elektra*), S. 30 (Paul Mittmann über *Salome*), S. 72.

445 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

»Parodie und Sentimentalität«

Hanslick merkt in seiner Konzertkritik – durchaus pejorativ zu verstehen, aber Wesentliches benennend – an, dass Strauss »durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben als in der Musik« einnehme.⁴⁴⁶ Wie im Kapitel zur Leitmotivik behandelt, kennen insbesondere die Opern in den musikalischen Mitteilungen unterschiedliche Haltungen und Distanzgrade, vor allem in den humorvollen Charakterstudien. Die »auffällige Neigung zur Karikatur, zur musikalischen Persiflage, zur witzigen Ironie«⁴⁴⁷ sei gewissermaßen ein Markenzeichen von Strauss' Musik, eine der wesentlichen »Hauptlinien«⁴⁴⁸ seines Schaffens. Er spielt dabei mit der Allverfügbarkeit historischer Epochen (freilich innerhalb klarer Grenzen), sozialer Sphären, Gattungen, Genres und Klangbilder und erprobt in seinen Kompositionen Musik als ›Möglichkeitsform‹. Er erschafft auf kleinstem Raum ganze Galerien musikalischer Momentaufnahmen, aus denen ästhetische Konsequenzen weitergeführt werden können, aber nicht müssen. Adorno charakterisiert dies als Bekenntnis zur »Scheinhaftigkeit«, die sich gegen das »Brimborium walddunkler Seele« wende,⁴⁴⁹ als einen »als-ob Charakter«. Diese bewusst aufgestellte Artifizialität geht automatisch einher mit einem Bewusstsein für Distanz.

Sie betrifft jedoch nicht nur die drastisch-komischen Stoffe und Partien seit *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, sondern kennt auch weniger offensichtliche Modi und findet sich unter anderem in den ernsten Handlungen. So lässt sich auch erklären, dass beispielsweise *Der Rosenkavalier* sowohl in begeisterter Zustimmung als auch in enttäuschter Ablehnung als Werk der Restitution missverstanden wurde: Es geht nicht um ein Zurück-zu, sondern um die Aufnahme und Weiterführung dieser Linie, die von den Tondichtungen zu *Feuersnot* hinführte und von stilistischer Auffächerung und Freude am Ironisch-Doppelbödigen lebt. Die zeitgenössischen Kritiken haben Mühe, dies einzuordnen, nur einige wenige erkennen dieses ästhetische Ziel. Heinz Tiessen sieht darin bereits eine inhaltliche und formale Befreiung »von Wagner [...], indem er durch die Problematik des modernen Menschen zur unpathetischen Selbstverständlichkeit gegangen ist«.⁴⁵⁰ Einschätzungen dieser Art werden

446 Hanslick: *Fünf Jahre Musik*, S. 221. Vgl. dazu auch: Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*, S. 120.

447 Messmer: *Kritiken*, S. 106.

448 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 36.

449 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 574, 575.

450 Messmer: *Kritiken*, S. 104.

erst in der jüngeren Strauss-Rezeption des 21. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.⁴⁵¹ Rudolf Louis spricht von einer »ästhetischen Doppelzüngigkeit« in *Der Rosenkavalier*, indem die Walzer einerseits wie »authentische« Stilzitate des 19. Jahrhunderts wirken und andererseits ironisiert und deformiert würden. Er kann darin jedoch nur eine Behelfslösung sehen: Auf der einen Seite stehe demnach eine durch »unverhüllte Entlehnung« hergestellte »Echtheit«, die Strauss wichtiger sei als Originalität und so den »Eigencharakter seiner Musik aufs stärkste gefährden« würde. Auf der anderen Seite schütze sich Strauss durch Parodie: Er lasse es »zweifelhaft, ob so etwas ganz ›Echtes‹ völlig ernst, halb parodistisch oder durchaus als gewollte Karikatur zu verstehen sei[] (so bei den ›Praterterzen‹ am Schluß des ersten Aktes)«. ⁴⁵² Louis hat mit der Doppelzüngigkeit durchaus recht, allerdings geschieht diese nicht »aus Verlegenheit«, sondern ist, wie schon Bekker erkannte, Sinn der Sache:

Daß Strauß im formalen Ausdruck scheinbar auf ältere Muster zurückgreifen mußte, lag im Charakter des Stoffes begründet. Die runden, periodischen Melodiebildungen, die bald italienischen Zuschnitt, bald schmachtende Mendelssohn-Imitationen, bald gar Walzerkopien unverkennbar Wiener Prägung darstellen, sind, wie ich schon eingangs hervorhob, durchaus parodistisch gemeint. Mit bewundernswerter Feinheit ist es indessen Strauß gelungen, die Zerrlinie der groben Karikatur zu vermeiden und auch seine Imitationen mit so kluger, dezenter Ungezwungenheit hinzustellen, daß sie im ersten Moment fast den Anschein lebensvoller Originale erwecken.⁴⁵³

Das Wort »fast« im letzten Satz hat dabei besondere Bedeutung, denn die verschiedenen Allusionen und nur scheinbaren Imitationen wurden niemals kopiert oder übernommen (abgesehen von offensichtlichen Fremd- und Eigenziten in manchen Werken) und lassen eben dadurch das Gemachte, das Spiel mit Schein und Sein hörbar werden. Bekker ist zwar durchaus kritisch in seiner Beurteilung des Werks,⁴⁵⁴ dennoch erkennt er sowohl in *Der Rosenkavalier* als auch in *Ariadne auf Naxos* die Fähigkeit an, »im Nachbilden neu

451 Etwa bei Michael Zywiets: »Strauss der Fortschrittliche: Der Rosenkavalier und das Musiktheater der Moderne«; in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg, 2008, S.152–166, bei Walter: *Strauss im Kapitel »Postmoderne und Ironie (S. 257 ff.)*; generell bei Lüticken: *Strauss. Musik der Moderne*.

452 Messmer: *Kritiken*, S. 97.

453 Ebd., S. 92.

454 Bildet der Band *Das Musikdrama der Gegenwart* von 1909 die Phase des Strauss-Anhängers ab, so sind die Besprechungen von *Rosenkavalier* und *Ariadne* von Bewunderung und Zweifel gleichermaßen geleitet. Mit *Josephslegende*, *Eine Alpensinfonie* und insbesondere *Die Frau ohne Schatten* beginnt sich Bekker von Strauss abzuwenden.

zu bilden«, »in der Parodie ernst« und »im Ernst heiter zu bleiben«. ⁴⁵⁵ Die Möglichkeit, beide Haltungen gleichzeitig zu erfahren, ist dabei ein besonderes Merkmal, das sich bereits in den Tondichtungen (etwa in der Musik der ›Hinterwelter‹ in *Also sprach Zarathustra*) der beiden Opern an vielen Stellen zeigt.

Strauss spielt auf diese Weise häufig mit dem Gegensatz von Machart und deren Wahrnehmung. So ist der *Rosenkavalier* zunächst ›gefälliger‹ angelegt und scheint mit Walzern oder Menuetten klarere Strukturen und vertrautere Klänge herzustellen. Aber ein genauer Blick bzw. ein genaues Hinhören zeigt das ›Gemachte‹ daran: Was scheinbar einfach daherkommt, wird zu einem subtil-ironischen Spiel mit Wahrnehmungsebenen. Schon Romain Rolland beeindruckte diese »scheinbare Ungleichartigkeit der Stile. Norden und Süden vermischen sich darin. Man fühlt die Anziehungskraft der Sonne und meint, den Schleier schwerer Gedanken sich zerteilen zu sehen.« ⁴⁵⁶ Strauss lässt Konflikte, Lösungen, Spannungen, Kontraste und flüchtige Klangfenster erst im Ohr des Hörers zu einem Ganzen werden: Performativ wird der den höchst suggestiven Ereignissen Ausgelieferte zum eigentlichen Schauplatz des Geschehens: Opernkomposition ist in diesem Sinne intendierte Rezeption.

Strauss und Hofmannsthal entwickelten in ihrer mehrjährigen Zusammenarbeit Gattungskonzepte, die sich als eine Synthese aus verschiedenen Musiktheatertraditionen und Neufindungen begreifen lassen. Ohne die jeweiligen Gattungsnormen zu übernehmen, handelt es sich hierbei nicht um einen Rückschritt, sondern um einen planvollen Rückgriff, der eine immense Öffnung der Stile zur Folge hat und es Strauss erlaubt, die verschiedensten Formen zu erproben, schnell abwechseln zu können und offen ineinanderfließen zu lassen.

Noch Guido Adler sah in seiner fast zeitgleich zum *Rosenkavalier* erschienenen Studie »Der Stil in der Musik« die »organische Verfassung von Kunstwerken« als »innerste Bedingung stilvollendeter Bildungen an«. ⁴⁵⁷ Gerade in den Kapiteln »Stilmischung« und »Eklektizismus« – Phänomene, die Adler durchaus behandelt – wird dieser Anspruch einer inneren Notwendigkeit deutlich. Unter diesem in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehenden Stil-

455 Bekker: *Kritische Zeitbilder*, S. 94. Damit bietet Bekker im Sinne eines ›Sowohl als auch‹ eine Alternative zur Ratlosigkeit Rollands gegenüber *Ariadne auf Naxos*: »Ernst oder ironisch? Vor lauter Überlegungen wußten die Autoren es schließlich selbst nicht mehr« (Tabbuchaufzeichnung vom 11.05.1924, in: Strauss/Rolland: *BW*, S. 192).

456 Romain Rolland: »Richard Strauß«, in: ders.: *Musiker von heute*, München 1925, S. 151.

457 Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911. Vgl. dazu: Wilhelm Seidel, Art. »Stil«, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 8, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 1743.

verständnis ist Strauss' Musik – im Gegensatz etwa zu derjenigen Schönbergs – nur schwer zu fassen.⁴⁵⁸

Hofmannsthal sprach der begriffslosen Kunstform Musik weitgehend die Fähigkeit ab, ironisch zu sein.⁴⁵⁹ Er begründete dies durch die fehlende Möglichkeit, das Gesagte vom Gemeinten zu trennen – Ironie ist in der Tat nur durch den umgebenden Kontext, als ein Spiel mit Bedeutungsebenen verständlich. Durch die beschriebene Öffnung der Stile und Haltungen wird es jedoch (im Musiktheater allemal) möglich, diese Brechung und notwendige Distanz auch in der musikalischen Darstellung herzustellen. Strauss erhält durch sein vielgestaltiges Musikkonzept die Möglichkeit, solche Kontexte herzustellen und z. B. durch historische und stilistische Verweise darstellbar zu machen. Der ironische Kommentar ist dann eine Möglichkeit unter mehreren Hörweisen, die wahrgenommen werden können, aber nicht müssen. Parodie (bis hin zur Groteske) strebt hingegen Unzweideutigkeit an und wird durch deutliche Verfremdungen und Übertreibungen angezeigt. Strauss schreibt in einem Brief an Hofmannsthal: »Sentimentalität und Parodie sind die Empfindungen, auf die mein Talent am stärksten und fruchtbarsten reagiert.«⁴⁶⁰ Bereits in den Tondichtungen, besonders in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Don Quixote*, findet diese Aussage ihre Bestätigung, auf der Opernbühne erreicht diese Polarität der Haltungen mit *Der Rosenkavalier* eine neue Qualitätsstufe. Sie bezeichnet damit gleichermaßen die Gegenüberstellung von Außenansichten und Innenperspektiven, ein beständiges Ausloten von Nähe und Distanz.

Ein abschließendes Beispiel mag veranschaulichen, wie flexibel diese Modi angewandt werden: Inmitten der buffonesken Versuche, Mariandl zu einem Rendezvous zu bewegen – gleichzeitig werden die Vorzüge des Hochzeitsarrangements ausgeführt –, fällt Baron Ochs im ersten Akt plötzlich in einen gravitatischen Tonfall zurück und berichtet vom »Ahnherrn Lerchenau, der ein großer Klosterstifter war« (I, 207). Die Betonung der alten adeligen Herkunft lässt das schnelle Walzertempo abrupt abbrechen, nur ein homophoner vierstimmiger Satz im tiefen Blech (3 Posaunen, Basstuba) begleitet die von formelhaften Wiederholungen gezeichnete Deklamation des Barons. Plagale Wendungen und eine neapolitanische Kadenz am Ende (I, 208,4) unterstreichen den altertümlichen Tonfall, bevor die verzögerte Diskantklausel der Kadenz wieder nahtlos in das halbtönige Motiv des bereits bekannten »Gold-

458 Vgl. Seidel: Art. »Stil«, Sp. 1757.

459 Strauss/Hofmannsthal: BW, S. 303 (Brief vom 13.08.1916).

460 Strauss/Hofmannsthal: BW, S. 344 (Brief von Strauss vom 05.06.1916).

kind‹-Walzers (zum ersten Mal bei: I, 137) zurückführt. Die feierliche Klanggestalt – in gleicher Instrumentation erklingt etwa mehrfach das Gralsmotiv in *Parsifal*⁴⁶¹ – kann in diesem Zusammenhang nur parodistisch aufgefasst werden und entlarvt die lächerlichen Versuche des Barons, ehrwürdig zu wirken – auch wenn er es durchaus ernst meint (Siehe Kapitel 1, Notenbeispiel 8).

Alle Werke, auch die ernstesten Stoffe, verhandeln immer wieder neu das Verhältnis von Parodie und Sentimentalität, wobei die Zuordnungen, bisweilen klar auf die Figuren verteilt, innerhalb einer Figur aufgefächert werden und teilweise (am deutlichsten in *Ariadne auf Naxos*) mehrere Lesarten aufeinanderprallen. Das Publikum wird so mehrfach vor die Frage gestellt, ob wir ›kostümierte Musik‹ (die Hofmannsthal von Strauss explizit forderte) bzw. ironischen Kommentar hören oder unverstelltes ›Anliegen‹ – oder eine Mischung aus beidem.

461 Z. B. gegen Ende des ersten Aufzugs: I, T. 1563 (»Selig im Glauben und Liebe«). Genauso der Beginn des ›Gebirgsmotivs‹ (T. 9–12) in *Eine Alpensinfonie* als Klangchiffre des Erhabenen (verstärkt um eine vierte Posaune).

