

Kapitel 1 – Ausgangspunkte. Spuren perspektivistischen Denkens bei Strauss und seinen Zeitgenossen – Diskursgeschichtlicher Überblick

Die wissenschaftliche Erfassung, Beschreibung und Differenzierung von perspektivistischen Verfahren in den Künsten erfolgt erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und insbesondere in den Literatur- und Filmwissenschaften. So entwickelte etwa Gérard Genette einen Begriffsapparat, um unterschiedliche Arten von Fokalisierungen (im frz. Original: »focalisation«) in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* als ein wesentliches Kennzeichen der literarischen Moderne¹ zu charakterisieren. Diese Denkfiguren werden ausführlicher Gegenstand des zweiten Kapitels sein, sollen hier jedoch bereits als mögliche Interpretationsschlüssel angesprochen werden.

Zunächst wird es hier um Äußerungen von Strauss und einigen seiner Zeitgenossen gehen, die sich – wenn auch naturgemäß in anderer Terminologie – in diesem Sinn begreifen bzw. interpretieren lassen, wie etwa Debussys Beobachtung des ›Cinematographischen‹ in Strauss' Musik aus der Einleitung. Ihr lässt sich eine fast zeitgleich erfolgte Regieanweisung Franz Schrekers an die Seite stellen, die dieser an den Anfang des zweiten Aktes von *Der ferne Klang* stellt, seinem ersten großen Opernerfolg²:

Die folgenden Szenen sollen sich, ob mehr oder minder verständlich ist gleichgültig, in lebhafter Weise gespielt und gesprochen, den verschiedenen auf die Bühne dringenden Klängen (Gesang von oben, Zigeuneramusik, Musik von den Gondeln, Serenade des Grafen) in der Weise vermengen, daß der Zuhörer einen möglichst getreuen Eindruck des Milieus erhält, und beinahe die Empfindung in ihm wacherufen wird, er befände sich selbst mitten in diesem Treiben, das ihn wie eine geheimnisvoll verworrene Ouvertüre zu den sich vorbereitenden Lustbarkeiten anmutet. Für die eigentliche Handlung wichtige Vorkommnisse müssen in solcher Weise gebracht werden, daß sie dem Hörer von selbst deutlich an das Ohr dringen und seine Aufmerksamkeit erregen.³

-
- 1 Die erste vollständige deutsche Übersetzung erfolgte erst über zwei Jahrzehnte später: Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994.
 - 2 Erste Entwürfe entstanden 1901, die Fertigstellung des Librettos erfolgte 1903, die Uraufführung 1912. Zeitgleich entstanden *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier* und die erste Fassung von *Ariadne auf Naxos*.
 - 3 Franz Schreker: *Der ferne Klang*, Oper in 3 Aufzügen, Klavierauszug mit Text von Alban Berg, Wien: Universal Edition (U.E. 3096) S. 89

Mehrere Aspekte fallen hier ins Auge. Da ist zunächst der Aspekt der Multi-perspektivität: Schreker füllt den Aktbeginn, ähnlich wie es Strauss in seiner Eröffnung von *Feuersnot* oder der Lever-Szene des *Rosenkavalier* durch das sukzessive und simultane Erklingen unterschiedlicher Klangquellen tut. Im Operieren mit unterschiedlichen Positionierungen und Entfernungsgraden der Klangorte im Bühnenraum überbietet Schreker dabei sogar Strauss' frühe Opern, welcher erst in *Die Frau ohne Schatten* wenige Jahre später eine vergleichbare Fülle suchen wird. In den Werken davor treibt Strauss eher Ausdifferenzierungen und plastische Abstufungen im ›innermusikalischen‹ Klangraum des Orchesters weiter voran, wie etwa zu Beginn des zweiten Aufzugs von *Der Rosenkavalier*, der die Ankunft Rofranos im Palais Faninals zeigt (vgl. Kapitel 5, S. 458 ff.). Die hier von Schreker verfolgte Intention kann damit – und das ist ein weiterer Aspekt des Zitats – gewissermaßen (proto-)filmisch verstanden werden – der »audio-spectateur« (Michel Chion) wird immersiv in das (Klang-)Geschehen eingebunden, als »befände [er] sich selbst mitten in diesem Treiben« (s. o.). Hier wird Perspektive als diejenige des Publikums verstanden, was Manfred Pfister bezogen auf das Drama *Rezeptionsperspektive*⁴ nennt, die ausgehend von den zwei extremen Polen einer unmittelbaren Nähe und einer angestrebten Distanz zum Geschehen unterschiedliche Grade aufweisen kann und hier die allerdirekteste anstrebt: die Illusion eines scheinbaren ›Beteiligtseins‹. Schrekers dramatische Konzeption und musikalische Komposition des Aktbeginns offenbart damit ein bühnenwirksames Denken, das genauestens die beabsichtigte Wirkung ausdrückt und reflektiert und das Komponieren als intendierte Rezeption des Bühnenerlebnisses im Zuschauerraum begreift. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, wird auch Strauss nicht müde, in seinen eigenen Texten und Briefen eine solche Fähigkeit (die er »Theaterinstinkt« nennt) zu betonen, die er für das entscheidende Qualitätsmerkmal eines Opernkomponisten und -dirigenten hält und deren Fehlen er aufs Schärfste kritisiert.⁵

4 Vgl. dazu das Kapitel 2, S. 153–158, sowie 2.2, S. 234 ff.

5 Schreker gestand er diese Fähigkeit jedoch nicht zu, seine meist abfälligen Urteile über den jüngeren und zeitweise erfolgreicheren Kollegen mögen jedoch auch dem Neid und dem ausbleibenden, zumindest den eigenen Ansprüchen nicht genügenden Erfolg in den Projekten nach *Der Rosenkavalier* geschuldet sein. Strauss nennt Schreker und Schönberg fälschlicherweise und unzweifelhaft antisemitisch gefärbt »componierende[] Bankierssöhne«, eine peinliche Äußerung, vor der ihn Willi Schuh durch Auslassung der betreffenden Passage in den *Betrachtungen und Erinnerungen* zu bewahren suchte. Vgl. Richard Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, hg. von Marion Beyer, Jürgen Mey und Walter Werbeck, Mainz u.a. 2016, S. 61 (im Folgenden zitiert als: *SpA*); *BE*, S. 230.

Äußerungen wie die von Schreker, in denen ersichtlich wird, dass kompositorische Verfahren in der Oper perspektivisch verstanden werden oder zu verstehen sind, lassen sich indes nicht erst im frühen 20. Jahrhundert finden. Hans von Wolzogens bekannter *Thematischer Leitfaden* zu Wagners *Ring des Nibelungen* von 1876 sei dafür beispielhaft herausgegriffen. Er deutet Wagners Gebrauch der Leitmotive – die Begriffsbildung ist in der Wagner-Literatur bereits seit den 1860er Jahren etabliert⁶ – mehrfach in diesem Sinne, was auch für Strauss' eigene Verwendung der Leitmotivtechnik große Bedeutung erhalten wird (zur Bedeutung der Leitmotive vgl. Kapitel 3, S. 282 ff.). Als genuin räumlichen Effekt beschreibt Wolzogen beispielsweise die Sukzession der unterschiedlichen Motive in den beiden ›Fahrten‹ nach und aus Nibelheim⁷ in *Das Rheingold*, so z. B. die Übergangsmusik von der dritten zur vierten Szene, die die Motivabfolge der vorigen (unter zusätzlichem Einschub des Riesenmotivs) umkehrt:

Vorüber geht's wie vorher an den Schmiedehöhlen der Nibelungen mit ihren Ambossschlägen im Schmiederhythmus [...] und dann mit dem ernst gedehnten Fluchtmotive [...] in die mahnende Nähe der Riesen [...]. Zuletzt führt der Sturmlauf, der das Flammenelement des listigen Führers [Loge] bezeichnete, völlig an's Licht der Sonne [...].⁸

Dies ist durchaus in Übereinstimmung mit Wagners Regieanweisung, hier diejenige der ersten Verwandlung zur dritten Szene, die damals wie heute – zumindest beim Versuch einer textgetreuen Umsetzung des Effektes – größte Herausforderungen an die Inszenierung stellt und heutige Leser eher an die Verwendung von *Computer-Generated Imagery* denken lassen mag⁹:

Der Schwefeldampf verdüstert sich zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in ein festes, finstres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so dass es den Anschein hat, als sänke die Scene immer tiefer in die Erde hinab.¹⁰

6 Vgl. Melanie Wald/Wolfgang Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013, S. 33ff.

7 Wolzogen nennt den Übergang in die dritte Szene dezidiert »Niederfahrt nach Nibelheim«. Vgl. Hans von Wolzogen: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig 1876, S.33.

8 Wolzogen: *Thematischer Leitfaden*, S. 38.

9 Eine solche findet sich z. B. in der Inszenierung des katalanischen Künstlerkollektivs *La Fura dels Baus* (Valencia 2007, musikalische Leitung: Zubin Mehta).

10 Wagner, *Das Rheingold*, Szene 2, T. 1803 ff. Patrice Chéreau setzt diese Anweisung mechanistisch, als Zahnradbewegungen der Bühnenmaschinerie in seiner Inszenierung von 1976 um, um den Eindruck eines fahrstuhlgleichen Herabfahrens des Bühnenraums nach Nibelheim zu evozieren.

Solche Effekte einer musikalischen Raumbewegung als ›Kamerafahrt‹ avant la lettre wird Strauss insbesondere in *Salome* (beim Auftritt Jochanaans), in *Elektra* (beim Opferzug der Klytämnestra) und in *Die Frau ohne Schatten* (im »Erdenflug«) sowie in den sinfonischen Zwischenspielen in *Intermezzo* aufgreifen.

»Wir befinden uns mit den Göttern im Frohnbereiche der Ringgewalt Alberich's«¹¹ schreibt Wolzogen über den Beginn der dritten Szene am Ende der Verwandlungsmusik und betont direkt die Perzeptionsperspektive des Publikums als den Blinkwinkeln Wotans und Loges. Dies führt über zum zweiten perspektivierenden Aspekt des leitmotivischen Komponierens, der neben Raum- und Bewegungseffekten differenzierte Fokalisierungen im Sinne perzeptiver, psychischer oder emotionaler Ausdeutungen¹² zulässt. Wolzogen ordnet bisweilen das Erklingen von Motiven klar Bühnenfiguren zu, als würden sie diese aktiv als weitere Mitteilungsebene verwenden und einsetzen. Das Erklingen des ›Freiamotivs‹ zu Alberichs Worten »die in linder Lüfte Weh'n da oben ihr lebt, lacht und liebt« (3. Szene, T. 2431) und des ›Wahlhallmotivs‹ zu »auf wonnigen Höhen in seligem Weben wiegt ihr euch« (T. 2476) verbindet er klar mit den Handlungen des Nachtalben: Er nähme diese beiden Motive »spöttisch negirend« »in Dienst« und würde schließlich gegen die Götter das Entzagungsmotiv »schleudern«.¹³ Solche Passagen lassen nicht nur eine einzige Lesart zu – auch ein auktorialer Orchesterkommentar einer nichtbeteiligten Warte (analog einer extradiegetischen Erzählperspektive in Kommentarfunktion), die zusätzlich zu Alberichs Worten und ohne dessen ›Zutun‹ agiert, wäre im genannten Falle denkbar.¹⁴ Insbesondere

11 Wolzogen: *Thematischer Leitfaden*, S. 34.

12 Dieses Verständnis entspricht nicht der Verwendung Genettes, vgl. dazu Kapitel 2, S. 137 f.

13 Wolzogen: *Thematischer Leitfaden*, S. 36.

14 Zur Frage einer der Erzählperspektive vergleichbaren (aber nicht zwingend narrativen) Warte einer musikalischen Instanz und zur Frage nach Figurenbewusstheit siehe S. 157 ff. Eine solche parodistisch-ironische ›Indienstnahme‹ von Motiven durch andere Figuren findet sich bei Wagner auch in klarer Zitatfunktion. Walther von Stolzing berichtet Eva im zweiten Akt von *Die Meistersinger von Nürnberg* vom Fiasco des gescheiterten Probebesangs und zitiert (fast) wörtlich Pogner (I, 3. T. 1309 ff.): »Ein Meistersinger muss es sein, nur wen ihr krönt, den darf sie frei'n« (II, 5. T. 698 ff.), von Wagner in Anführungszeichen im Text kenntlich gemacht. (Ob die Abweichung von »soll« zu »darf« unbeabsichtigt erfolgte oder den realistischen Effekt des nicht exakten Memorierens abbilden soll, sei dahingestellt.) Dazu singt er persiflierend das Meistersinger-Motiv, dem die Singstimme hier im Gegensatz zu Pogners ursprünglicher Linie im ersten Akt vollständig folgt. Zusätzlich legt die weniger festliche, in den Streichern figurierte Orchestration auch eine stimmliche Ausgestaltung des Mokierens und übertriebenen Nachäffens der Bassstimme Pogners durch den Tenor Walther nahe, eine humoristische Färbung, die die meisten Sänger dankbar aufgreifen.

interessant sind in diesem Zusammenhang auch die musikalischen Darstellungen gedanklicher Prozesse, vom »dumpfen Brüten«¹⁵ bis zur plötzlichen Eingebung oder zum konkreten Entschluss reichend, etwa im berühmten »grossen Gedanken« Wotans in Form des ›Schwertmotivs‹ am Ende von *Das Rheingold*. Sie sind in Wagners Werk zahlreich und stellen in der Regel dramaturgisch zentrale Momente dar. Musikalisch sind sie meist auffällig linear, etwa Ortruds von verminderten Relationen durchzogene Basslinie in fis-Moll zu Beginn des zweiten Aktes von *Lohengrin*. In späteren Werken sind vergleichbare Passagen dagegen häufig kontrapunktisch gestaltet; ein bekanntes Beispiel ist der Beginn des dritten Aktes von *Die Meistersinger*. Dort erfolgt zwar keine konkretisierende Regieanweisung (die Musik ist als Vorspiel bei geschlossenem Vorhang konzipiert), dennoch wird sie in ihrer Funktion als Fokalisation von Sachs' melancholischem Sinnieren im Nachhinein klar benannt: Nach der Eingangsszene, im Übergang zum ›Wahnmonolog‹ schreibt Wagner: »[Sachs,] immer noch den Folianten auf dem Schoße, lehnt sich, mit untergestütztem Arm, sinnend darauf: es scheint, dass ihn das Gespräch mit David gar nicht aus seinem Nachdenken gestört hat« (III, 1, T. 300). Dazu erklingt wieder das Leitmotiv¹⁶ des Aktbeginns. In diesem Sinne ist die Passage symptomatisch: Sie sind fast immer leitmotivisch konkretisiert als musikalische Darstellung eines in seiner Thematik klar benennbaren Denkaktes.¹⁷ Diesem Umstand versucht Wolzogen in seinen Motiv-Benennungen im *Ring des Nibelungen* Rechnung zu tragen, indem er das Motiv der fallenden Terzen zu Beginn von Mimes Erzählung in der dritten Szene von *Das Rheingold* als »in listiges Sinnen versenkende[s] Sorgen« beschreibt und dies folglich »Motiv des Sinnens« nennt (in anderen Darstellungen auch ›Grübelmotiv‹ genannt)¹⁸. Hier, beim ersten Auftreten in der Tetralogie, erklingen sie im

15 Bereits in *Rienzi* findet sich die Regieanweisung. Später bevorzugt Wagner die Adjektive »finster« (*Tristan*, I, 5. Szene: »aus finsterem Brüten auffahrend«; *Walküre*, II, Übergang zur 2. Szene: »in finstres Brüten versunken«; *Parsifal*, Akt II, Szene 1: »Er versinkt in finstres Brüten«) und »düster« (*Siegfried*, II, Beginn: »in düsterem Brüten«). Ebenso findet sich mehrfach die Formulierung des »stummen«, »finstren« oder »tiefen« Sinnens oder ähnlich lautende Formulierungen, insbesondere in nachdenklichen und diskursiven Szenen, etwa im Dialog zwischen Brünnhilde und Wotan in *Die Walküre* (II,2): »er hält sinnend ein« oder »wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend«.

16 In vielen Werkführern und Klavierauszügen wird es ›Entsagungsmotiv‹ genannt.

17 Zumal es bereits im II. Akt als instrumentaler Kontrapunkt in Sachs' Schusterlied bei der Textstelle »O Eva! Hör' mein Klageruf, mein' Not und schwer Verdriessen« erklang (II, 6, T. 984). Dort lässt es sich noch als doppelbödige Ironie deuten, im dritten Akt dient es klar der Darstellung der Melancholie.

18 Wolzogen: Thematischer Leitfaden, S. 36.

Tritonus-Abstand (»Wer hälfe mir?«, 3. Szene, T. 160 ff.), im Vorspiel zu *Siegfried* sind sie zum Septimabstand geweitet (T. 4 ff.). Während die Klangfolge im *Rheingold* keine Regieanweisung erhält, wird sie im Verlauf des *Siegfried* klar zugeordnet. Das Vorspiel und die erste Szene sind durch den Kontrast zwischen aktivem Tun, dem rastlosen Versuch des Schmiedens – als musikalische Hyperaktivität im sich steigernden ›Nibelungen- oder ›Schmiedemotiv‹ dargestellt – und dem ebenso ergebnislosen Grübeln geprägt: Beim ersten Erklingen des besagten Motivs in der Szene (I, 1, T. 152 ff.) »blickt [Mime] sinnend zu Boden«. Strauss verfolgt das musikalische Geschehen solcher dramaturgischer Stellen bei Wagner stets mit größter Aufmerksamkeit, immer wieder wird sein Interesse an solchen Vorgängen deutlich. Er deutet beispielsweise hier das Wiederauftreten von »Mimes nachdenklichen Terzen« in der Wissenswette des ersten Aktes noch sehr viel konkreter als »den Ausdruck verlegener Schlauheit«¹⁹ und geht dabei insbesondere auf die charakteristische Klangfarbe des Fagotts ein.

Auch in diesen Passagen verbleiben dabei Ambiguitäten in der perspektivischen Interpretation: Wird hier eine Bühnenfigur von einem weiteren nicht-beteiligten musikalischen Träger²⁰ durch das extradiegetische Orchester fokussiert; oder dient die musikalische Darstellung dem angestrebten Eindruck eines aktiv fokalierenden Charakters? Im erzähltheoretischen Übertrag könnte die Frage lauten: Wird von einer außenstehenden (Erzähl-)Perspektive über Mimes Denkakt berichtet, oder hören wir ihn unvermittelt als inneren, allerdings nicht-sprachlich artikulierten, rein musikalischen Monolog?²¹ In jedem Falle wird Mimes Denken für das Publikum in einer Unmittelbarkeit offenbar, die nicht narrativ eingeholt, sondern nur mimetisch-musikalisch darstellbar ist.

Diese am frühen Beispiel Wolzogens aufgezeigten wirkungsmächtigen Denkfiguren sind nicht nur (wie in diesem Fall) für die Rezeption von Musik, sondern insbesondere für die kompositorische Konzeption relevant, wie im Folgenden anhand der schriftlichen Äußerungen Strauss' und mit einem kurzen Seitenblick auf seinen Antipoden Hans Pfitzner gezeigt werden soll. Beide sprechen in vergleichbarem Verständnis von einer Zuordnung der Mo-

19 Strauss/Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 210. Strauss bezieht sich auf: *Siegfried*, I, 2. Szene, T. 1399 (dort ohne Regieanweisung).

20 In der englischsprachigen Film- und Filmmusikforschung findet sich dafür der Begriff der »musical agency«, siehe Kapitel 2, S. 185.

21 In diesem Sinne unterscheidet Mieke Bal erzähltheoretisch zwischen einem »focalized object« und einem »focalizor«, Vgl. Kapitel 2, S. 149.

tive zu aktiven Handlungen und insbesondere zu Denk- und Gefühlsvorgängen ihrer Opernfiguren. Strauss' Überlegungen werden dafür im Folgenden nach wesentlichen Aspekten geordnet, wobei der Bezug zu Wagners Werken und Schriften immer wieder deutlich wird. Die Rolle Hofmannsthals ist in diesem Kontext ebenfalls kaum zu überschätzen. Er regte den Komponisten in dieser Hinsicht – wie Strauss im Alter selbst betont – immer wieder zum Umdenken und zu alternativen Konzeptionen an, bot seiner Neigung zu einer ›Inszenierung durch Musik‹ teilweise neue Möglichkeiten und dämpfte zugleich das Streben nach unmissverständlicher musikalischer »Drastik«.²² An der Seite dieser Selbstzeugnisse werden vergleichbare Denklinien in der zeitgenössischen Rezeption aufgezeigt, die teils aus einer bewundernden, teils aus einer kritischen Haltung heraus geäußert sind, nicht selten in schillernder Mischung. Um Redundanzen zu vermeiden, sind sie gleich den jeweiligen Topoi zugeordnet; nur die ausführlicheren Bemerkungen Romain Rollands, Claude Debussys und Hans Pfitzners sollen in eigenen Teilkapiteln behandelt werden.

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten

Strauss verstand sich nicht als Musikschriftsteller und verspürte dazu auch keine Neigung, sondern war vielmehr vom Gegenteil, einer »kaum überwindlichen Abneigung gegen schriftstellerische Betätigung«²³ ausgefüllt – die Musik, das war seine Überzeugung, sollte für sich selbst sprechen. Auf Stefan Zweigs Angebot, eine mögliche Autobiographie über dessen Agenturkontakte lukrativ zu vermarkten, antwortet er:

»[A]ber ich gedenke meine persönlichen Aufzeichnungen keinesfalls bei Lebzeiten zu veröffentlichen. Auch langweilt es mich, ihnen eine druckreife Form zu geben. Ich skizziere Kritisches, ich gebe Wegweiser, die später die Schriftgelehrten näher ausführen mögen, ich schreibe wahllos und ungeordnet Alles hin, was mir gerade einfällt.«²⁴

Dieser durchaus treffend bezeichnete Umstand fiel auch Romain Rolland in der privaten Briefkorrespondenz auf, als er ihn – den häufig lakonischen und

22 Das Wort wird von Strauss im Sinne einer angestrebten kompositorischen Absicht immer wieder verwendet.

23 Strauss: *BE*, S. 14.

24 Strauss/Zweig: *BW*, S. 139.

direkten, bisweilen höchst unsensiblen²⁵ Briefschreiber – bezüglich *Feuersnot* um ausführlichere Antwort auf seine Fragen bat: »Ich weiß wohl, daß sie nicht gerne schreiben.«²⁶ Strauss kannte zwar Richard Wagners Schriften zur Musik bis ins Detail, bewunderte sie und machte sich dessen ästhetische Standpunkte teilweise zu eigen – *Oper und Drama* bezeichnete er sogar als »vielleicht das bedeutendste wissenschaftliche Buch der Weltgeschichte«.²⁷ Dennoch sucht man in seinen eigenen Äußerungen ein vergleichbares Mitteilungsbedürfnis und Reflexionsniveau vergebens. Strauss' Schreiben ist abschweifend, redundant, iterativ, es wirkt bisweilen unbeholfen. Häufig reiht er Anekdoten und Lebenserinnerungen aneinander, verwendet immer gleiche Formulierungen und Phrasen. In der lakonischen Kürze bleiben manche, immer wieder auftretende Gedanken (etwa der Vergleich von Mozarts Melodik mit Platonischen Ideen) unklar und wenig nachvollziehbar. Michael Walter geht sogar so weit, ihm einen generellen »Mangel an Kultur« vorzuwerfen, und konstatiert als ein Beispiel von Unbeholfenheit in schriftlichen Äußerungen ein Unvermögen, »Ironie [...] deutlich zu machen«.²⁸ Auch Adorno amüsierte sich bereits über offensichtliche Lieblingsformulierungen in Briefen und Texten, wie etwa das »schnurrbärtige ‚famos‘«.²⁹ Hofmannsthal äußerte sich in diesem Sinne gegenüber Dritten bisweilen äußerst abschätzig:

Strauss ist halt ein so fabelhaft unraffinierter Mensch. Hat eine so fürchterliche Tendenz zum Trivialen, Kitschigen in sich. [...] Eine merkwürdig gemischte Natur, aber das Ordinäre so gefährlich leicht aufsteigend wie Grundwasser. Todtmachen wird er's nicht, aber von Beardsley wird's so weit weg sein, wie eine bairische [sic] Kuh vom Menuett-tanzen.³⁰

25 So stört sich Rolland insbesondere an Strauss' vor Selbstbewusstsein strotzender Attitüde und an seinen schnell gefassten Meinungen über französische Kunst und Kultur, die er als Zeichen einer Hybris des wilhelminischen Kaiserreichs deutet: »Zur Zeit seid ihr in Deutschland zu hochmütig. Ihr glaubt, alles zu verstehen und gebt euch keine Mühe, wirklich zu verstehen. Um so schlimmer für euch, wenn ihr uns nicht versteht« (Brief vom 16.07.1905, in Strauss/Rolland: *BW*, S 53). In seiner Unsensibilität und politischen Naivität weitaus fragwürdiger ist Strauss' geäußertes Unverständnis gegenüber Stefan Zweigs Verhalten im Rahmen des Eklat um die Aufführung von *Die schweigsame Frau* im Jahr 1935, wenn er diesem »jüdische[n] Eigensinn« vorwirft. Vgl. Strauss/Zweig: *BW*, S. 141, ebenso die Briefe vom 21.05.1935 (S. 133), vom 17.06.1935 (S. 141) und vom 22.06.1935 (S. 143).

26 Strauss/Rolland: *BW*, S. 36, S. 41.

27 *BE*, S. 95.

28 Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 36.

29 Adorno: *Strauss*, S. 579. Bezeichnungen wie »prächtig« und »Prachtkerl« wären hinzuzufügen.

30 Hugo von Hofmannsthal/Harry Graf Kessler: *Briefwechsel*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt am Main 1968, S. 215.

Jedoch war Hofmannsthal sich andererseits ebenso der künstlerischen Raffinesse und kompositorischen Intelligenz Strauss' bewusst und machte diesen Eindruck einer Doppelnatur – wenn auch höflicher und über Umwege – auch Strauss gegenüber deutlich. So berichtet er ihm von einem Gespräch mit Hermann Bahr, dieser habe »sehr gescheit über Ihre Natur, die Mischung von Derbem, Bajuvarischem und geistreich Feinem«³¹ gesprochen.

Nun war Strauss, wie bereits gesagt, in der Tat kein Literat und auch kein Musikschriftsteller im engeren Sinne. Die oben zitierten, bisweilen klar abwertenden Urteile erkennen allerdings zwei Dinge. Zum Einen gehörte das Grobe, Einfache und Direkte beim umfassend humanistisch gebildeten und durchaus belesenen Bildungsbürger Strauss auch zu einer mehr oder weniger bewussten Inszenierung, gewissermaßen zur ›Marke Strauss‹, etwa wenn er sich selbst als doch sehr häuslich-›bajuwarisch‹ gab oder immer wieder seine Liebe zum Skatspiel betonte.³² Zum Anderen enthalten seine Texte und Briefe natürlich dennoch zahlreiche wertvolle Hinweise – er selbst spricht von »Wegweiser[n]« zu seinen opernästhetischen Standpunkten –, insbesondere für die hier im Zentrum stehende Fragestellung. Gerade weil solche Äußerungen aber nicht große öffentliche musikästhetische Zeugnisse sein wollen, sollte man sich wiederum der Gefahr bewusst sein, entsprechende Äußerungen zu überinterpretieren. So wichtig es war, dass die Strauss-Forschung der letzten 25 Jahre – vor allem durch die maßgeblichen Arbeiten Bryan Gilliams, Walter Werbecks, Katharina Hottmanns und Laurenz Lüttekens – viele Irrtümer und Klischees aus der Welt räumen und so das Strauss-Bild des »begabte[n] Kegelbruder[s]« (Thomas Mann) korrigieren konnte³³, scheint dieser Impuls in einigen dieser Arbeiten jedoch über das Ziel hinausgeschossen.

31 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 297.

32 Strauss spricht z. B. von der kompositorisch wenig ergiebigen Weimarer Zeit, »da das Theater und Kartenspielen, außer meiner Braut, mich fast ganz in Anspruch nahm« (Strauss: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 255).

33 Lüttekens zeichnet generell ein anderes Strauss-Bild als noch etwa Michael Walter im Jahr 2000: dasjenige des belesenen Bildungsbürgers, des Nietzsche- und Goethe-Kenners (Laurenz Lüttekens: *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013, S. 8 ff.; Laurenz Lüttekens: *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 54 ff.). So sehr er damit völlig zu recht abwertende Zuschreibungen korrigiert, die aus polemisch geäußerten Abneigungen entstanden sind, läuft diese Interpretation Gefahr, in ihrer vollständigen Umwertung zum feinsinnigen Intellektuellen ebenfalls zu übertreiben. Es bleibt eine Tatsache, dass Strauss – nicht nur aus ferner Opposition heraus oder rückblickend, sondern von Künstlerkollegen in seinem näheren Umfeld – bisweilen als unreflektiert, »ordinär[]« und »unraffiniert« auftretend (wie Hofmannsthal schreibt) wahrgenommen wurde – von Gustav und Alma Mahler, Romain Rolland, Harry Graf Kessler und vielen anderen.

sen zu sein, indem man nun Strauss über die Maßen zu ›intellektualisieren‹ versucht. Dabei macht die unzweifelhafte musikhistorische Bedeutung solche Parteinahme eigentlich gar nicht nötig, und die Wahrheit liegt ohnehin (wie es die Bemerkung Bahrs bereits verdeutlicht) in der Mitte. Beide Seiten gehören wohl zum Künstler Strauss: Feinsinn, Kenntnis der Kultur und Geschichte (weniger der Musikhistorie, wie er selbst mehrfach zugibt) sowie ein Gespür für relevante Themen und künstlerische Fragen einerseits – andererseits die Liebe zum Groben, Direkten und Überbordenden. Der Verve des »Straussischen Schwungs«, das Überrennen der Zuhörer mit einer Überfülle an Ideen und Fakturen, das quasi-improvisorische Moment und das ›al-fresco³⁴ (zu all diesen Dingen mehr in den folgenden Kapiteln) resultieren aus diesem Wesenzug. Eines der vielleicht schönsten Zeugnisse davon ist die Beobachtung, dass Strauss mehrfach in seinem ihm eigenen Schaffensrausch Szenenanweisungen fälscherweise als Figurentext las und sogleich »mit Haut und Haar«³⁵ mitkomponierte.

Hier soll es nicht um diese unterschiedlichen Strauss-Bilder oder deren Bewertung gehen. Wenn unzweifelhaft ist, dass Strauss keine schriftstellerische, dafür aber eine große kompositorische Bedeutung hat, muss es doch eigentlich darum gehen, dass die in musikwissenschaftlichen Arbeiten in diesem Zusammenhang entwickelte Konzeption einer ›anderen‹ oder ›alternativen‹ Moderne über die Betrachtung kompositorischer Details einzuholen ist, was hier am Beispiel seiner Perspektivierung und musikalischen Fokalisierung unternommen wird. Hier lässt sich nämlich, trotz der wissenschaftlichen ›Strauss-Renaissance‹ der vergangenen 25 Jahre, immer noch ein Mangel an musikanalytischen Arbeiten insbesondere zu seinen Opern konstatieren, die genau dies herauszuarbeiten hätten.³⁶ In diesem Kontext bieten seine Aufzeichnungen und Briefe wiederum wertvolle Einsichten zum besseren Verständnis für das Bewusstsein für Bühnenwirksamkeit, zur Publikumslenkung

34 Strauss verwendet den Begriff selbst in seiner Instrumentationslehre. Vgl. Strauss/Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 50. Adorno greift den Begriff pejorativ auf: vgl. Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 571, ders.: »Schwierigkeiten. II. In der Auffassung neuer Musik«, in: *Musikalische Schriften IV*, S. 277.

35 Mit diesen Worten bezeichnet er selbst den produktiven und zügigen Kompositionsvorgang: vgl. Strauss/Hofmannsthal, *BW*, S. 50. Strauss stellt selbst während der Arbeit an *Die ägyptische Helena* fest, dass er »schon wieder mal eine szenische Bemerkung mitkomponiert« hat (ebd., S. 536). Hofmannsthal bittet er, den Nebentext durch passenden Figurentext zu ersetzen, um in der Komposition nichts ändern zu müssen.

36 Als zwei der wenigen Ausnahmen seien genannt: Katharina Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss* Tutzing 2005; Adrian Kech: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* München 2015.

und -wirkung, zu musikalischen Raumwirkungen, zu Figurencharakterisierungen und unterschiedlichen Distanzgraden verschiedener Mitteilungsmodi, die aus seinen Äußerungen ebenso deutlich werden wie sein Bestreben, »seelische[] Conflikt[e]«³⁷ musikalisch darzustellen.

Generell lässt sich ein relativ beständiges Bild von Strauss' ästhetischen Überzeugungen zeichnen, die er über die Jahrzehnte grundsätzlich beibehält. Gleichwohl ist auch sein Blick auf Oper nicht frei von Entwicklungen. Dies ist vor allem bei der Auswertung der späten Aufzeichnungen zu bedenken, die rein quantitativ deutlich überwiegen und sich nicht in jedem Punkt mit den gängigen Auffassungen zur Entstehungszeit der Werke decken müssen.

So sieht beispielsweise Rudolf Hartmann (Strauss' bevorzugter Regisseur der letzten zwei Lebensjahrzehnte) in seinen wiederholt geäußerten Warnungen vor zu übertriebener Gestik im Schauspielerschen und in seiner Forderung nach Zurückhaltung im Szenischen insbesondere ein Ideal des älteren Strauss (siehe den Unterabschnitt zur Opernregie). Insgesamt zeigen jedoch gerade die Briefe an Kollegen und seinen Librettisten, dass viele der geäußerten Haltungen von Kontinuität geprägt sind und im Alter eher präziser oder konkreter thematisiert und gefasst werden. Im Gegensatz zu den kompositorischen Neuausrichtungen vor allem bei *Ariadne auf Naxos* und *Intermezzo* sind seine ästhetischen Überzeugungen also zwar nicht von radikalen Meinungsänderungen geprägt, dennoch bleibt bisweilen unklar, ob die in den späten Aufzeichnungen geäußerten Sichtweisen ohne weiteres auf den früheren Strauss übertragbar sind. Als Beispiel sei die Beurteilung der Musik Bruckners und Mahlers genannt: Während sich sein negatives Bruckner-Bild³⁸ gleichermaßen durch Briefe und Schriften zieht, finden sich beim späteren Strauss auffallend negative Äußerungen über Mahlers Musik,³⁹ denen bewundernde Aussagen früherer Zeiten entgegenstehen. Dies mag entweder dem privaten Charakter der späten Aufzeichnungen geschuldet sein, die zu seinen Lebzeiten nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und somit eine nur bis dato nicht bekannte Haltung offenbaren. Ebenso gut könnten sie aber auch eine Änderung seiner Einstellung zu Mahlers Werken im Alter abbilden, die mit einem generellen Rezeptionsschwund in der Konzertöffentlichkeit in den 1930er und 40er Jahren einherging, im nationalsozialistischen Deutschland ohnehin.

37 Strauss/Zweig: *BW*, S. 148.

38 Z. B. »Unerschütterliche Brucknersche 4/4 Takte zu ›celebrieren‹ vor andächtig schlafendem Publikum ist freilich dankbarer«, Strauss: *SpA* S. 108.

39 Strauss: *SpA*, S. 155.

Strauss' Äußerungen werden im Folgenden nach relevanten thematischen Aspekten geordnet. Zunächst werden seine Bemerkungen zu musikalischen Charakterisierungen von Bühnenfiguren behandelt, insbesondere, wenn er die Darstellung innerer Vorgänge der Charaktere beschreibt. In moderner Terminologie wäre dies der Themenbereich musikalischer Fokalisation, die, bezogen auf die Gattung der Oper, nicht im Sinne Genettes ausschließlich auf den Aspekt der Wahrnehmung⁴⁰ beschränkt sein soll, sondern ebenso die Darstellung psychischer und emotionaler Prozesse einer Figur ins Zentrum rücken und für das Publikum nachvollziehbar werden lässt – und somit ›uns in› deren Perspektive versetzt (vgl. hierzu genauer Kap. 2).

Als ein weiterer zentraler Aspekt werden Strauss' künstlerische Vorstellungen zu unterschiedlichen musikalischen Darstellungsmodi ausgeführt, in denen er verschiedene Distanzgrade des Bühnengeschehens zum Publikum, also die Perzeptionsperspektive betreffend, auslotet. Insbesondere seine zahlreichen Bemerkungen zum angemessenen bzw. richtigen Vortrag von Opern und die Rolle des Dirigenten sind hier aussagekräftig.

Weitere wichtige Aspekte, die Strauss zwar anspricht, aber weniger eingehend thematisiert, sind Fragen der Raumwirkungen, der Informiertheit bzw. des unterschiedlichen Wissensstands der Figuren (die Figurenperspektiven), Bemerkungen zur Rolle der musikalischen Gebärde und zur darstellenden bzw. abbildenden Funktion von Musik. Eingangs sollen seine allgemeinen ästhetischen Haltungen zur Bedeutung und Rolle der Musik (insbesondere des Orchesters) im ›Gesamtkunstwerk‹ Oper – diesen Begriff wendete er nicht nur auf Wagner, sondern auch auf eigene Werke an⁴¹ – herausgehoben werden, die zwar keine hinreichenden, aber doch notwendige Aspekte und damit Ausgangspunkte für die Fragestellung dieser Studie bilden.

Selbstverständnis als Dramatiker

Strauss verstand sich spätestens seit *Salome* voll und ganz als Dramatiker und betrachtete rückblickend – und damit eine Art bruchlose Teleologie

40 Bei Genette selbst wird diese definitorische Prämisse auch erzähltheoretisch nicht immer eingehalten, vgl. Kapitel 2, S. 138.

41 Beethoven habe »im letzten Satz der IX. Sinfonie (wie Wagner feststellt) [...] die große Brücke geschlagen, die die volle Bedeutung des Gesamtkunstwerks (heißt es nun Musikdrama, Oper Weihefestspiel [sic], Komödie für Musik [= *Der Rosenkavalier*], heitere Mythologie [= *Die Liebe der Danae*]) für alle Zukunft erwiesen hat« (SpA, S. 40).

konstruierend – seine Tondichtungen als Vorbereitung auf seine Berufung als Opernkomponist. Romain Rolland erinnert sich bereits 1907:

Ich kenne Ihre Vorliebe für das Theater. Sie sagten mir früher einmal, daß Sie seit jeher für das Theater schreiben wollten; und ihre dramatischen Symphonien seien für Sie nur Notlösungen gewesen, weil Sie kein Theater zu Ihrer Verfügung hatten.⁴²

Ähnlich wie ihm Rolland in demselben Brief »besondere Kenntnisse der Bühnenkunst« und einen »Sinn für dramatische Wirkungen« zuspricht, äußert sich Jahrzehnte später Stefan Zweig in seiner Autobiographie über Strauss' »so erstaunliche dramaturgische Kenntnisse«, die ihm aus Gesprächen mit dem Komponisten aus den frühen 30er Jahren erinnerlich waren. In vollem Bewusstsein seines Könnens und der Grenzen seines Vermögens besitze Strauss, laut Zweig, die seltene Eigenschaft, sich selbst und das eigene Schaffen distanziert und fast objektiv zu beurteilen. »Reine Musik« würde ihm »kaum mehr gelingen«, da dies »eines Höchstmaßes an geistiger Frische« bedürfe, aber »eine schon geformte Substanz« vermöge er noch »dramatisch zu illustrieren«.⁴³ Dieses genuin dramatische Illustrations- oder (neutraler) Darstellungsvermögen gilt Zweig als wesentliches Merkmal des Straussischen Komponierens.

Damit korrespondiert, dass Strauss die Gattung Oper allen übrigen dramatischen und musikalischen Genres und Erscheinungsformen gegenüber auf Grund ihres gesteigerten Darstellungs- und Ausdrucksvermögens für überlegen hielt; sie stehe gewissermaßen an der Spitze allen musikalischen, literarischen und dramatischen Schaffens:

Soweit ich die damaligen Zustände beurteilen kann, scheinen die ersten Ursprünge der Oper (*Monteverdi etc.*) aus dem ganz richtigen Instinkt entstanden sein, daß in der Verbindung von Wort u. Ton bei Darstellung einer dramatischen Handlung ein künstlerisches Gebilde geschaffen werden kann, dem höhere seelische Offenbarungen beschieden sein können, als die Literatur, die reine Instrumentalmusik und die Kirchenmusik selbst in ihren höchsten Leistungen bis dahin bieten konnten.⁴⁴

In diesem Sinne ergänzt er auch Ausführungen von Joseph Gregor (dem Librettisten seiner späten Werke *Friedenstag*, *Daphne* und *Die Liebe der Danae*) aus dessen *Weltgeschichte des Theaters*, wo dieser über das Verhältnis von ›innerer‹ und ›äußerer‹ Handlung spricht.

42 Rolland/Strauss: *BW*, S. 117, (Brief von Strauss an Rolland vom 14.05.1907). Ähnlich über 30 Jahre später an Willi Schuh: »meine sinfonischen Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome« (Strauss/Schuh: *BW*, S. 49).

43 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 420.

44 Strauss: *SpA*, S. 39.

Gregors »vortreffliche[m]« Buch fehle bei diesem Thema durch die Nichtberücksichtigung der Gattung Oper Wesentliches. Es sei zwar richtig, dass er die Bedeutung von Theaterwerken hervorhebt, die »nur mit ›innerer Problematik‹ gesättigt« seien und »um des ›inneren Reichtum's willen‹ bewusst auf das ›theatralisch Wirksame[...] einer äußeren Handlung verzichten«, so dass die »wenigen, ganz schlichten Vorgänge [...] nur noch Symbole für das ›innere Erleben der Personen‹«⁴⁵ seien. Die eigentliche Vervollkommenung der Darstellung dieser inneren Vorgänge der Figuren, ihrer emotionalen und psychischen Befindlichkeiten und Wandlungen sei jedoch der Musik vorbehalten – Strauss nennt als herausragendes Werk Wagners *Tristan*. Erst »durch die Erfindung des modernen Orchesters, wie es seit Haydn, Weber, Berlioz, Rich. Wagner das Instrument geworden ist«, sei die Fähigkeit entstanden, »jenes ›Incommensurable‹_darzustellen, von dem der alte Goethe schreibt, das unfähig, vom Verstande erfaßt zu werden, nur dem ahnenden Gefühl zugänglich« sei.⁴⁶ Über Strauss' Ausführungen zur Rolle des Orchesters wird noch eingehender zu sprechen sein.

Nur »mit einem Akkord« gelänge »es der Musik, das Gefühl der Liebe, der Sehnsucht, der Bußfertigkeit (*Tannhäuser*), der Todesbereitschaft im Herzen des Hörers lebendig wiedererklingen zu lassen«.⁴⁷ In dieser Formulierung wird bereits Strauss' Ideal der Erzeugung tiefster Anteilnahme durch das Publikums deutlich, die geradezu im anti-Hanslickschen Sinne als Gefühlsübertragung, als ›Wiedererklingen‹ der Emotionen verstanden wird, die vom Komponisten in die Figuren hineingelegt worden sei.⁴⁸ Bezeichnenderweise findet sich in dieser Passage des Notizheftes B 3.4, wo Strauss über die Darstellungsweisen des Inneren spricht⁴⁹ – Hinweise auf Passagen aus eigenen

45 Strauss: *SpA* S. 96. Er zitiert (nicht ganz akkurat) Joseph Gregor (in der modernen Edition in umgekehrten Guillemts dargestellt), Unterstreichungen sind ebenfalls von Strauss.

46 Ebd., S. 97.

47 Ebd., S. 98.

48 Strauss spricht in seinen späten Aufzeichnungen vom Ziel einer Synthese der musikästhetischen Konzepte von Hausegger und Hanslick, dabei – wie so häufig – Hanslicks berühmten Ausspruch falsch zitierend: »Unsere Musikgelehrten – ich nenne die beiden Hauptnamen: Friedrich von Hausegger (»Musik als Ausdruck«) und Eduard Hanslick (»Musik als tönend bewegte Form«) – haben Formulierungen gegeben, die seither als Gegensätze gelten. Dies ist falsch. Es sind die beiden Formen musicalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen« (*BE*, S. 166). Eine derart einfache Vereinbarkeit dieser letztlich sich gegenseitig ausschließenden Verstehensweisen überhaupt anzunehmen, zeigt – bei aller Belesenheit – doch eine gewisse Unbedarftheit ästhetischen und philosophischen Fragestellungen gegenüber, die auch durch die sich daran anschließenden musikhistorischen Bemerkungen (insbesondere über Bach und Händel) bekräftigt wird (ebd., S. 166, 167).

49 *SpA*, S. 98.

Werken am Seitenrand, wo Inneres eben »nur der Musik zu erschließen vergönnt« sei. (Diese Passagen sind alle unter dem Aspekt einer individuellen Wahrnehmungsperspektive – also der Fokalisation im Genetteschen Sinne – relevant und werden zu großen Teilen in den analytischen Kapiteln wieder aufgegriffen.) Strauss nennt beispielsweise dezidiert die »Schlusszzene der *Salome*« (wo Erleben und Wahrnehmung der Protagonistin und der sie umgebenden Beteiligten – insbesondere des Herodes – diametral auseinanderklaffen), »Klytämnestras Traumbekenntniß« aus *Elektra* (eine gewissermaßen musikalisch-psychologische Traumerzählung und -deutung) die »Erkennungsscene zwischen Elektra und Orest« (die Elektras widerstreitende Emotionen als distinkte musikalische Schichten zu erfassen sucht)⁵⁰ sowie den »Traum[] der Kaiserin« aus *Die Frau ohne Schatten* (in der eine Traumsequenz simultan im Hintergrund der Schlafenden durch das Schwinden der Wand des Gemaches szenische und musikalische Konkretisierung erfährt).⁵¹ All diese Passagen stellen Träume oder Visionen dar, sind Suspensionen der Realität oder markieren ein Aufwachen bzw. »Sich-selbst-Bewusstwerden« einer Figur. In diesem Sinne fügt sich auch das letzte Beispiel ein: der nicht näher bestimmte Hinweis Strauss' auf den II. Aufzug von *Die ägyptische Helena*: Menelas ist in diesem Akt beständig von Visionen geplagt und befindet sich durch den Vergessenstrank sowie die Zauberkünste Aithras mehrfach in alternativen Wahrnehmungsweisen auf das Geschehen, stets vermengen sich Realität und Illusion. Möglicherweise bezieht sich Strauss dabei auf die Szene an der Leiche des Da-ud (II, Z. 138 ff.), die er an anderer Stelle explizit erwähnt.⁵² Nachdem Menelas »wie ein Mondsüchtiger« vor dem Toten steht, wird auch dort ein Aufwachen und Übergehen in einen anderen Bewusstseins- und Wahrnehmungszustand musikalisch geschildert.⁵³

Ein einziges fremdes Werk findet sich in Strauss' Aufzählung von Passagen, die »ohne musikalische Thematik unmöglich« darzustellen sind, nämlich der letzte Auftritt Mimes in Wagners *Siegfried* (II, 3, T 1412 ff.) vor dessen Ermordung.⁵⁴ Diese Passage stellt in perspektivischer Hinsicht eine der interessantesten der Operngeschichte überhaupt dar, da musikalische und textliche Aussage hier in ungewöhnlicher Form auseinanderklaffen, die von Wagner

50 Vgl. Overhoff: *Die Elektra-Partitur*, S. 178 ff.

51 Strauss: *SpA* S. 98. Vgl. dazu Kapitel 5, S. 509 ff.

52 Strauss: *SpA* 224.

53 Strauss: *Die ägyptische Helena*, II, Z. 140, 7: »wird mit einem Schlage wach und lächelt sie unbefangen an«.

54 Strauss: *SpA* S. 98: »Scene zwischen *Mime* u. *Siegfried*, bevor *Mime* erschlagen wird, ohne musikalische Thematik unmöglich«.

davor und danach nie wieder aufgegriffen wurde. Strauss reizte die Stelle offenbar auf Grund ihrer besonderen Realisierung figuraler Perzeptionsmodi.

Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne

Um die Außergewöhnlichkeit dieser Passage besser zu fassen, muss man sich zunächst klarmachen, mit welchen Mitteln ›lügende‹ Figuren auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts gewöhnlich musikalisch dargestellt werden. Üblicherweise sind solche Momente dadurch charakterisiert, dass in Worten gelogen wird, während die Musik entweder durch kontrastierende, distinkte Begleitung die dahinterstehende Bedrohung und Gefahr (Dissonanzbildungen, bedrohliche Klanggestalt etc.) oder durch übertriebenen Schönklang die Scheinheiligkeit illustriert. Dies tut etwa Jago in Verdis *Otello*, wenn er seinem Dienstherren berichtet, Cassio habe angeblich im Schlaf über Desdemona gesprochen – eine eingebettete Erzählung, die durch das einleitende »Udite« (Hört mich an) klar vom sie umgebenden Dialog unterschieden wird: Die Worte sind Lüge, die Musik demaskiert sie durch den sich auffällig vom Kontext abhebenden, einschmeichelnd-heimlichen Duktus als schlechzendes Gift (klare G-Dur-Diatonik, reiner Streichersatz (sordiniert) zu Beginn, wiegender 6/8-Takt, *pp*, *Andantino*, geschlossene Nummer).⁵⁵ Der Wissensstand des Publikums geht dank der musikalischen Vermittlung über das intradiegetische Verständnis der Figur hinaus und erzeugt ein Informationsgefälle zwischen Auditorium und Bühnenfiguren, mithin eine unterteilte Perspektive. Eine bedeutende historische Wegmarke ist in diesem Kontext die ›Selbstlüge‹ des Orest im zweiten Akt (Szene III) von Glucks *Iphigénie en Tauride*. Das Orchester versinnbildlicht in »Le calme rentre dans mon cœur« die hinter dem Text stehende Unruhe, das belastete Gewissen des Muttermörders, insbesondere durch das durchweg gehaltene Tremolo der Bratsche (beständig auf der Takteins in ein Sforzato führend) über dem durchgehend pochenden Orgelpunkt des Basses.

55 Verdi: *Otello*, Mailand 1913 (Ricordi 113955; ND Mineola: Dover Publications 1984), Akt II, S. 272. Vergleichbar wäre Ortrud im II. Akt des *Lohengrin* zu nennen (II, 2. Szene, insbesondere ab T. 721).

The musical score consists of five staves. The top three staves are for string instruments: Vi. I (Violin I), Vi. 2 (Violin II), and Vla. (Viola). The bottom two staves are for Oreste (Orestes) and Basso (Bass). The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The vocal line for Oreste contains the lyrics 'Le cal - me ren - tre dans mon cœur'. Various dynamics are indicated, such as 'p fz' and 'sfz'.

Notenbeispiel 1: Gluck: *Iphigénie en Tauride*, Akt II, Szene 3, »Le calme rentre dans mon cœur«, T. 1-10

Nachdem Orest in einen unruhigen Schlaf sinkt, folgt – der angesprochenen Traumsequenz in *Die Frau ohne Schatten* durchaus vergleichbar – eine Pantomime und Chorszene um den Träumenden herum (Szene IV): In beiden Fällen bleibt die Hauptfigur schlafend auf der Bühne präsent, während der Traum in Aktion und Musik dargestellt wird.⁵⁶ Während dabei in Strauss' Oper der Inhalt des clairvoyanten Traums im Bühnenhintergrund aufgeführt wird, ist die Handlung in *Iphigénie* direkter: Eumeniden umkreisen den im Halbschlaf Klagenden (»Ah!.. ah! ...Ah! Ah! Quels tourmens!«) und kündigen Rache an.⁵⁷ Schon Donald J. Grout betont in seiner seit 1947 immer wieder neu aufgelegten Operngeschichte die Novität des vorausgehenden *Andantes*: Das Orchester werde hier benutzt, um »die innere Wahrheit einer Situation zu enthüllen, im Unterschied, sogar im Gegensatz zu den Worten des Textes«⁵⁸ – ein Prinzip, das in der Oper des 19. Jahrhunderts speziell bei Wagner weitere Ausarbeitung finden, mehr noch »in ein vollständiges System integriert« werde.

Grouts Ausführungen gehen dabei zurück auf eine Anekdote der Madame de Genlis, die bereits Adolph Bernhard Marx in seine Gluck-Studie aufnahm: die Orchestermitglieder hätten in der ersten Probe den Komponisten Gluck darauf hingewiesen, die Begleitung passe hier nicht zu den Worten, worauf

56 Strauss und Hofmannsthal war die Szene aus Glucks Oper wohlbekannt, vgl. Anm. 64 und 66.

57 »Les Euménides sortent du fond du Théâtre, et entourent Oreste, les unes executent autour de lui un ballet Pantomime de terreur, les autres lui parlent. Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.« (Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Paris: Des Lauriers, 1779, S. 88)

58 Donald J. Grout: *A short history of Opera*, New York 2003, S. 268.

Gluck gerufen habe: »Er lügt! Er lügt! [...] Er hat seine Mutter getötet!«⁵⁹ De Genlis bezeichnet diese Divergenz von Text und Musik als »invention de génie«, was Marx zunächst zitiert⁶⁰ und dann ausführt: »Diese unablässig und leis‘ nagende Bratsche dringt tiefer in die Seele ein« als es die Ausführungen de Genlis nahelegen würden.⁶¹ Stattdessen bemüht er das biblische Bild von Höllenqualen: »Sie [die Bratsche] ist ›der Wurm, der nicht stirbt‹, im Sinne der Mystiker«.⁶² Auch für Carl Dahlhaus, der Marx aufgreift, ist es die »klare, in jeder Überlagerung hörbare Trennung in Wahr und Unwahr«, die »Glucks Musik in dieser wie anderen Szenen der *Iphigénie en Tauride* sprachfähig« mache. Er hebt dabei besonders die vom Komponisten eingebrachte subjektive Lesart des Dramas hervor, mithin seine Perspektive auf das durch die Musik vermittelte Geschehen, was ihn zu einem »Regisseur seiner eigenen *tragédie lyrique*« werden lasse. Leopolds in der Einleitung angesprochener Gedanke einer musikalischen Regie bzw. Inszenierung durch Musik ist hier bereits vorweggenommen: Gluck selbst richte nach Dahlhaus gemeinsam mit den Erinnnyen über den Muttermörder.⁶³ Strauss kannte diese Passage seit den 1880er Jahren (noch vor seinem eigenen Opernschaffen) als Bearbeiter eben dieser Oper von Gluck sehr gut.⁶⁴ Sie findet beispielsweise in einer späten Aufzeichnung Erwähnung, in der es um die Möglichkeiten der

59 »Aussi, à la première répétition, les musiciens de l'orchestre représenteront à Gluck qu'un tel accompagnement ne pouvait convenir à ces paroles [...]. «Il ment! Il ment! s'ecria Gluck. Il a tué sa mère!...»« In: *Mémoirs inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième Siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Tome second, Paris: Ladvocat 1825, S. 265.

60 »Gluck, sagt sie weiter, verdankte man einen genialen Griff [...], den man noch nicht hinlänglich benutzt: durch die Begleitung auszudrücken, was in der Seele vorgeht, wenn die Worte es zu verbergen trachten. So hat Gluck in die Begleitung eine dumpfe Aufregung, eine äußerste Gährung gelegt; man meint die furchtbaren Vorwürfe des Gewissens und die entsetzenden Drohungen der Furien zu vernehmen.« Adolph Bernhard Marx: *Gluck und die Oper*, Bd. 2, Berlin 1863, S. 279. Auch Berlioz führt die Passage in seiner Instrumentationslehre an. Vgl. Strauss/Berlioz: Instrumentationslehre: S. 67.

61 De Genlis spricht von »dumpfer Erregung« (»une agitation sourde«) und »äußerster Aufgewühltheit« (»une extrême turbulence«), was Marx nicht weit genug zu reichen scheint. Vgl. Marx: *Gluck und die Oper*, Bd. 2, S. 279.

62 Ebd., S. 279, nach Mk. 9,48.

63 Carl Dahlhaus/Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik. Band 1. Oper und symphonischer Stil 1770–1820*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 112.

64 Die Bearbeitung entstand 1889/90, uraufgeführt wurde sie erst 1900. Vgl. in diesem Zusammenhang Ulrich Konrad: »Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss‘ Händen. Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride*«, in: Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 77). München 2017, S. 399–422.

Oper im Gegensatz zum Sprechtheater geht. Letzteres vermöge nur »durch den vermittelnden Verstand auf das Gefühl« zu wirken, weshalb jeglicher emotionaler Ausdruck in Goethes *Iphigenie* »nie in dieser Unmittelbarkeit erfaßt werden« könne, »mit dem sich bei Gluck Agamemnons Qualen, des Orest Wahnsinnsfoltern uns einprägen«.⁶⁵ Bezeichnenderweise ist Glucks *Iphigénie en Tauride* die älteste Oper, die Strauss hinsichtlich der immer wiederkehrenden Überzeugung einer musikalischen Unmittelbarkeit und des Nur-in-Musik-Ausdrückbaren erwähnt – er stellt sie hier in eine Reihe mit den bewunderten Vorbildern Beethoven und Weber.⁶⁶

Auch im Falle der letzten Szene zwischen Siegfried und Mime, um die es hier ja gehen soll, herrschen (wie bei Verdi und Gluck) distinkte Ebenen vor, die Verhältnisse sind jedoch umgekehrt: Zwar schmeichelt auch Mime Siegfried (verdeutlicht durch Musik und Regieanweisung), ebenso wie Ortrud Elsa⁶⁷ oder Jago Otello, aber seine tatsächlich ausgesprochenen Worte werden von Siegfrieds Perzeption überdeckt: die Musik »lügt«, der Text sagt die Wahrheit. Angekündigt wird das bereits durch den Waldvogel: »O! traute er Mime, dem treulosen nicht! Hörte Siegfried nur scharf auf des Schelmen Heuchlergered‘! Wie sein Herz es meint, kann er Mime verstehen: so nützt ihm des Blutes Genuß« (II, 3 T. 1388 ff.). Siegfried ist durch das Drachenblut mit veränderter Wahrnehmungsfähigkeit ausgestattet und hört nun (und mit ihm das Publikum) die Wahrheit, während Mime aus seiner eigenen Perspektive heraus weiterlügt. In der zweiten Szene des zweiten Aufzuges, vor Siegfrieds Heldeninitiation durch die Tötung Fafners, verblieb Wagner noch im oben beschriebenen konventionellen Modus der ausgesprochenen Lüge (z. B. II, 2,

65 BE, S. 174.

66 Bereits während der Arbeit an *Ariadne auf Naxos* machte Hofmannsthal Strauss den Vorschlag, genau diesen Stoff, »Orest und die Furien«, in eine ausgreifende symphonische Komposition »von 30 bis 35, höchstens 40 Minuten Dauer« zu verwandeln, wohl auch, um eine Seite seiner musikalischen Sprache – er nennt es hier »das Wichtige« – aus der gemeinsamen Arbeit herauszuhalten und auszulagern. Er störte sich bereits seit Elektra daran und befürchtete mehrfach die Gefahr vor zu großer musikalischer Beschwerung des »Seelenhafte[n], Liebliche[n]«. In seiner Ausführung spricht er Gluck direkt an, dem die Rachegeister »ungeheure Stellen von Musik eingegeben« hätten; im weiteren Verlauf des Briefes wird klar, dass ein solches Sujet bereits mit Sergei Diaghilev für ein mögliches Projekt der *Ballets Russes* diskutiert, dann aber bekanntlich nicht ausgeführt wurde. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 146.

67 Beide Passagen (Ortruds wie Mimes Verstellung) weisen ebenso wie Glucks Passage eine prominente Rolle der Bratsche auf: in *Lohengrin* (II, T. 721), vergleichbar zu Gluck, ebenfalls als »nagende« Tonwiederholungen, in Siegfried als auffallend hervorstechende musikalische Geste (Appoggiatura, Septimfall, dynamische Reduktion), die dem Ausdruck der »schmeichelnden Gebärden« dient.

T. 637: »Dann dankst du mir, der dich führte, gedenkst wie Mime dich liebt«), die erst nachfolgend in Mimes Beiseitesprechen während dessen Abgang vollständig textlich wie musikalisch demaskiert wird: »Fafner und Siegfried, Siegfried und Fafner: oh! brächten beide sich um!« (II, 2, T: 705 ff.). Doch Publikum und Siegfried sind nun ›weltweise‹ geworden und nehmen das Geschehen aus Siegfrieds Perspektive wahr, von der sich diejenige des Zwergs, die in Musik und Regieanweisung präsent ist, diametral unterscheidet⁶⁸ – für Mime ist die Welt unverändert und sein Verhalten konsequent. Wagners Regieanweisungen sind dabei bewusst so präzise gefasst, dass Mimes eigentliche Rede (sein Versuch, Siegfried zum Trinken seines Giftsuds zu überreden) als zweite Ebene nicht verschwindet. Nicht in ihrem exakten Wortlaut, aber als mimisch-gestische ›Hohlförm‹ bleibt sie bis in den Erzählverlauf hinein bestehen, etwa wenn Wagner verlangt: »lustig scherzend, als schildre er ihm einen angenehm berauschten Zustand, den ihm der Saft bereiten sollte« (II, 3, T. 1569 ff.).⁶⁹ Die Modi Wahrheit und Lüge ereignen sich als zwei Narrationen – einer Doppelbelichtung vergleichbar – simultan. Nachdem Siegfrieds Rückfragen deutlich machen, dass er Mimes nur gedachte Intentionen hört und erkennt (von Wagner ebenso exakt beschrieben und musikalisch markiert)⁷⁰, wird dieser aus dem Konzept gebracht und fällt temporär aus der Rolle des Schmeichlers heraus. Schließlich kommt es zur paradoxen Stelle, an der Mime im ›zärtlichsten Ton‹ sagen kann: »Ich will dem Kind nur den Kopf abhaun« (T. 1604 ff.).

Dadurch erhält diese Passage, deren diametrale Ebenen sicherlich auch als komische Szene zu verstehen sind, zugleich eine ungeheure Brutalität: Der gegenseitige abgrundtief Hass der beiden Charaktere findet sein Finale in

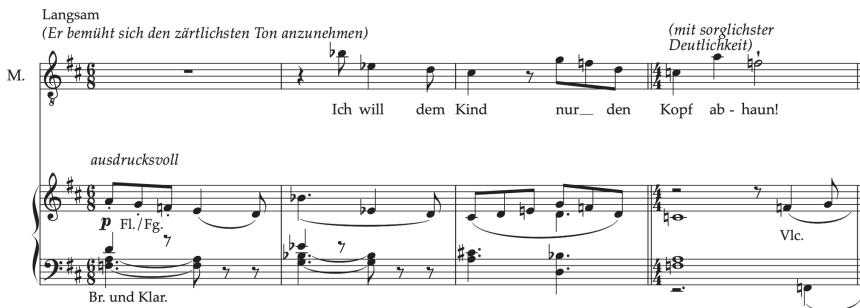
68 II, 3, T. 1413: »Er tritt näher an Siegfried heran und bewillkommnet diesen mit schmeichelnden Gebärden«. Darüber hinaus ist dessen Tonfall und die geforderte Stimmfarbe von Wagner präzise und in feinen Abstufungen festgehalten.

69 Der vollständige Verlauf dieser rein gestisch vermittelten ›Erzählung‹ lautet: II, 3, T. 1450: »sehr freundlich«; T. 1454: »süßlich«; T. 159: »wie belobend«; T. 1472: »zärtlich fortfahrend«; T. 1487: »als verspräche er ihm hübsche Sachen«; T. 1490: »als wäre er bereit, sein Leben für ihn zu lassen«; T. 1494: »mit freundlichem Scherz«; T. 1553: »wieder sehr freundlich mit ertsichtlicher Mühe«; T. 1569: »lustig scherzend, als schildre er ihm einen angenehm berauschten Zustand, den ihm der Saft bereiten sollte«; T. 1591: »mit einer Gebärde ausgelassener Lustigkeit«; T. 1603: »Er bemüht sich den zärtlichsten Ton anzunehmen«; T. 1606: »mit sorglichster Deutlichkeit«; T. 1607: »mit dem Ausdruck herzlicher Besorgtheit für Siegfrieds Gesundheit«; T. 1613: »sanft«; T. 1617: »wieder scherzend«.

70 T. 1470: »(verwundert): Wie sagt‘ ich denn das?«; T. 1505: »(ärgerlich): Das sagt‘ ich doch nicht?«; T. 1536: »(heftig): Wie du doch falsch mich verstehst«; T. 1601: »(wütend ärgerlich): Was möcht‘ ich? Sagt‘ ich denn das?«.

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten

der Ermordung des zwar bösartigen, aber unbewaffneten und hoffnungslos unterlegenen Mime.⁷¹



Notenbeispiel 2: Wagner: *Siegfried*, II,3, T. 1603–1606

Richard Strauss interessierte sich, wie später ausführlicher gezeigt soll, immer wieder für solche Passagen von Wagner, Weber, Mozart und anderen, in denen auf der Bühne entweder innere Vorgänge offenbar und darstellbar oder Wahrnehmungsweisen einzelner Figuren perspektiviert werden. In der oben genannten Passage aus *Siegfried* kommt beides zusammen – auch wenn sie sich dadurch abhebt, dass sie die üblichen Verhältnisse umkehrt. Sie dient ganz im Sinne des Wagnerschen Gebärdenkonzepts der Vergrößerung oder Verlängerung der Gestik und Mimik des Schauspiels, bildet aber nicht, wie sonst häufig, eine Brücke in die Gefühls- oder Gedankenwelt der Figur. Die Worte sind dazu nicht deckungsgleich, sondern legen im Gegenteil das gerade stattfindende eigentliche Denken offen: Gedankengänge, die nur der übermenschlich verstärkten Perspektive des Helden und mit ihm dem Publikum zugänglich sind.

71 Die Szene zeigt darüber hinaus, dass die Rede von einer angeblichen Trennung des Antisemiten Wagner von seinem Werk und seiner Musik nicht haltbar ist, was sie durchaus problematisch macht. Der Naturbursche Siegfried entledigt sich des klar mit antisemitischen Klischees gezeichneten Zwergs »in einer Anwandlung heftigen Ekels«, was bedrohlich an die Schlusspassage der verschärften Zweitfassung seines »Judenthum«-Aufsatzes denken lassen kann, wo bekanntlich von der »gewaltsame[n] Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes« die Rede ist (Wagner: *Über das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 57).

Oper und Instrumentalmusik

Die Passage aus Notizheft B 3.4, die den Ausgangspunkt der obigen Überlegungen bildete, zeigt ein durch und durch dramaturgisches Denken, das für Strauss jedoch nicht nur auf dem Gebiet der Oper Anwendung findet. Es wird – da der szenischen Vergegenwärtigung beraubt – abgeschwächt auch auf andere musikalische Gattungen übertragen. Eine vergleichbare kompositorische Haltung findet sich auch in seiner Sicht auf und Bewertung von Instrumentalmusik. Auch von dieser verlangt er eine Verwurzelung in der Konkretion individuellen Ausdrucks, die für ihn in erster Linie an (imaginäre) Bühnensituationen und -figuren geknüpft ist: »Mit der Übersetzung allgemeiner Gefühlsinhalte kommt man nicht zum Finale der IX.« In einer Reflexion nach der Lektüre von Arnold Scherings *Beethoven in neuer Deutung*⁷² von 1934 sieht Strauss seine Überzeugung bestätigt, dass musikalische Innovationen jedweder Art, auch in ›absoluter‹ Musik, einer »poetische[n] Anregung« bedürfen.⁷³ Diese Haltung ist ebenfalls von der Lektüre Wagners beeinflusst, dessen Schriften für Strauss neben Goethes Werken maßgebliche Bezugspunkte bilden, auf die er in Form von Zitaten und Verweisen immer wieder zurückkommt. So versteht auch Wagner Beethovens *Coriolan*-Overtüre ganz konkret szenisch:

Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgibt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Dies gilt nicht nur für das Genre der ohnehin mit dem Dramatischen verbundenen Theaterouvertüre; Wagner nimmt dies – in eigenwilliger These zu einem angeblich immer gleichen Darstellungsgegenstand – generell für Beethovens gesamtes Orchesterschaffen an: Wir könnten, »ohne im Mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen«.⁷⁴

72 Arnold Schering: *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934. Auch das nächste Buch von Schering (*Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936) stieß bei Strauss auf große Zustimmung, er empfiehlt es wärmstens Willi Schuh zur Lektüre, vgl. Strauss/Schuh: *BW*, S. 16.

73 Strauss: *SpA*, S. 142. Dazu zählt er auch die »die enorme Erweiterung der Sonatenform in Sonate, Quartett, Sinfonie« bei Beethoven.

74 Wagner: »Programmatische Erläuterungen«, in: ders.: *SSUD*, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 169–181, S. 174.

So überrascht es nicht, dass Strauss mehrfach explizit auf Gedankengänge Wagners verweist, wenn er in seinen Notizheften nach der Lektüre der Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* festhält: »Sehr bedeutend die Feststellung, daß einzig Berlioz' und Liszt's Werke unter Anleitung eines dramatischen Vorgangsbildes der Musik unbegrenzte Fähigkeiten eröffnet u. sie allein den Weg zum Drama vorbereitet haben.«⁷⁵ In dieser Passage übernimmt er Wagners Formulierungen wörtlich.⁷⁶ Der Begriff des »dramatischen Vorgangsbildes« ist in Wagners Aufsatz zentral: Dadurch werde in der Musik erst die Fähigkeit »zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Weltvorgänge« möglich, da in den

nach poetischen Programmen ausgeführten, größeren Werken [...] bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, sowie der Gegenüberstellung und Umbildung derselben, ein leidenschaftlicher und exzentrischer Charakter gegeben, wie ihn die reine symphonische Instrumentalmusik gänzlich fern von sich zu halten berufen schien.⁷⁷

Diese Überzeugung deckt sich mit Strauss' Begriff der »poetischen Idee«,⁷⁸ die möglicherweise auf dieser Passage Wagners beruht – dieser spricht dort von »poetischen Programmen«: Beide betonen die Bedeutung der inneren Vorstellungskraft und verwenden in ihrer Argumentation jeweils eine Analogie zur Plastizität des Sehsinns. Denn es sei das Ziel des »Programmatiker[s]«, »gerade in dieser exzentrischen Charakteristik sich sehr präzis vernehmen zu lassen, da ihm immer eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vorschwebte, die er nicht deutlich genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubte«⁷⁹ – was für Wagner letztlich seine Erfüllung erst im Drama ermöglicht. Am Beispiel einer Motivverbindung des ›Rheingold‹- und des ›Walhall‹-Motivs in der Nornen-Szene zu Beginn der Götterdämmerung führt er die Möglichkeiten eines solchen Komponierens und damit den Unterschied zwischen »der dramatischen, im Gegensatze zu der symphonistischen Moti-

75 Strauss: *SpA*, S. 189.

76 »Jedenfalls war es erstaunlich, die bloße Instrumental-Musik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangs-Bildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen.“ (Wagner: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama« in: Ders.: *SSUD*, Bd.10, Leipzig 1911, S. 176–193, S. 181; die Seitenangaben von Strauss beziehen sich auf sein Exemplar der *GSD*, Bd. 10, Leipzig 1883, S. 229–250.)

77 Wagner: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, S. 181.

78 Vgl. Anm. 116.

79 Wagner: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, S. 181. In Strauss' Brief an Bülow heißt es: »auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben«, vgl. Anm. 106.

ven-Ausbildung und Verwendung« aus.⁸⁰ Durch die Verbindung der Motive »mit Hilfe einer fremdartigen ableitenden Harmonisation« könne »diese Ton-Erscheinung mehr als Wotan's Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen«. Eine solche Beschaffenheit sei der Instrumentalmusik – auch derjenigen, die mit »dramatischen Vorgangsbildern« operieren mag – nicht in dieser Weise möglich. Im gleichen Aufsatz führt Wagner dies abschließend am Beispiel der Figur der Elsa aus *Lohengrin* aus. Er beschreibt darin die Zuteilung der musikalischen Motive an die Figuren als ihnen zugehörig – und meint dabei weit mehr als das Personenmotiv als bloße Kennzeichnung. »Im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich«, so Wagner, erhalte im Kontext des Dramas das »lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des ›Lohengrin‹ als Schlußphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zutheilt«, seinen eigentlichen Sinn. Im Zusammengehen des Motivs mit einer Gebärde, die er hier konkret als einen »einzig[e]n] Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges« beschreibt, zeige das Motiv dem Publikum Elsas Inneres, »sagt uns, was in ihr lebt«.⁸¹

Maßgeblich von Wagners Ausführungen geleitet, denkt Strauss ebenso ›plastisch‹ (um ein weiteres seiner Lieblingsworte zu gebrauchen) und von der Bühne her, auch im Sinfonischen. So sieht er zwei Traditionslinien der Sinfonik im 19. Jahrhundert, deren ästhetischen Wert er klar unterscheidet. Mit Schubert beginne, über »Schumann, Mendelssohn, Brahms, Tschaikovsky, Bruckner bis zu G. Mahler«, die Tradition der »lyrisch-epischen Sinfonie«, die »das Ohr mit mehr oder weniger reizvoller Melodik, mit rein technischem Tonspiel zu erfreuen« vermöge. Diese Linie würde »bei Tschaikovsky beinahe das Gebiet der reinen Unterhaltungsmusik« streifen und bei Bruckner und Mahler »trotz einiger ergreifender Einzelheiten [...] der unmittelbar wirkenden Überzeugungskraft ermangeln«. Bereits die Formulierungen lassen es offensichtlich werden: Der anderen Linie, der »dramatischen«, gibt er eindeutig den Vorzug. Deren Hauptrepräsentant wiederum sei Beethoven, aber bereits bei Mozart habe man »den Eindruck zwangsmäßig sich entwickelnder Gefühlsäußerungen, einheitlich durchgeführten Empfindungsinhaltes, da

80 Ebd., S. 189. Wagner meint wohl die T. 265 ff. zu den Worten der ersten Norn: »verflochten ist das Geflecht. Ein wüstes Gesicht verwirrt mir wüthend den Sinn.« Er selbst beschreibt die Motive folgendermaßen: »Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv [Notenbeispiel] zu dem ersten Erlänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenroth erdämmernden Götterburg ›Walhall‹ das nicht minder einfache Motiv [Notenbeispiel] vernommen worden waren«. Ebd., S. 188.

81 Ebd., S. 191, 192.

auch er gleich Beethoven Dramatiker ist«. Wenig überraschend rechnet er auch sich selbst dazu: Gleiches gelte »auch in meinen Werken, da auch ich Dramatiker bin«. Er folgt dabei ganz Wagners Deutung, dass »die Beethoven-sche Sinfonie mit der IX.^{ten} [sic] direkt ins *Wagnersche Drama*«⁸² gemündet sei, und interpretiert seinen eigenen kompositorischen Werdegang gewissermaßen ontogenetisch als exemplarischen Beweis für die Richtigkeit der These.

»Kühle« versus »Kälte«

So simplifizierend und historisch inkorrekt Strauss' Blick auf die sinfonische Vielfalt des 19. Jahrhunderts sein mag, verrät er doch mehr als nur eine fehlende Einsicht in die kompositorische und ästhetische Komplexität der genannten Komponisten. Vielmehr offenbart sich darin eine Grundhaltung gegenüber dem Komponieren überhaupt und der damit intendierten Rezeption von Musik, bei der sich stets »der Gefühlsinhalt dramatischen Erlebens, sei es in tragischer, heroischer oder heiterer Form in Tönen abspielt«.⁸³ Teilt sich ein solcher nicht mit, stellt Strauss gar den Anspruch eines solchen Werkes in Frage, überhaupt Musik zu sein. An Karl Wolff schreibt er bereits im Januar 1889: »Ausdruck ist unsre Kunst – und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat – natürlich einen der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten läßt, ist für mich eben – alles andre als Musik.«⁸⁴

In einem solchen Musikverständnis ist die kreative Keimidee, die Inspiration, die kein rein musikalischer Gedanke sein kann, entscheidend:

Will man nun ein in Stimmung und konsequenterem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt sein werden oder nicht.⁸⁵

Diese vielfach zitierte Äußerung des jungen Strauss aus einem Brief an Hans von Bülow soll hier nicht das Themenfeld ›Programmmusik‹ versus ›absolute‹ Musik öffnen oder das Verhältnis von innermusikalischer Logik und Kon-

82 Alle Zitate aus: Strauss: *SpA*, S. 155.

83 Strauss: *SpA*, S. 155. Die Hg. nehmen die Entstehung des Textes für Anfang oder Mitte der 30er Jahre an.

84 Abgedruckt bei Steinitzer: *Richard Strauss*, Leipzig⁵1914, S. 98. Vgl. auch Strauss: *Dokumente*, (Hg.: Trenner) S. 47.

85 Strauss: *BWL*, S. 181 ff., ebenso abgedruckt in: Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 48.

struktion zu außermusikalischer Vorgabe thematisieren – Strauss betont bei des gleichermaßen.⁸⁶ Vielmehr soll der Fokus darauf gelegt sein, dass Strauss immer die Wirkung auf das Publikum vor Augen hat, die stets »plastisch«, also anschaulich einleuchtend und damit einer gewissen Konkretion, sozusagen einer Dreidimensionalität bedarf. Dabei geht er von einem einfachen Sender-Empfänger-Modell aus: Der Komponist bedarf einer ›plastisch‹ klaren, »poetische[n] Idee«; diese bildet den Ausgangspunkt des kompositorischen Prozesses, in dem dann musikalisch-technische Merkmale (Struktur, Zusammenhang, Harmonik, Motivik, Klanggestaltung etc.) im Vordergrund stehen. Mittels der adäquaten Aufführung des so entstandenen Werks folgt dann ein Übertrag dieser ursprünglichen »poetische[n] Idee« auf das Publikum, in einer Weise, die nur auf musikalischem Weg zu vermitteln ist.

In der Ausarbeitung der Komposition und der musikalischen Aufführung – gewissermaßen in allem, was die Vermittlungsarbeit und den Transfer der ›poetisch-dramatischen Idee‹ betrifft – verlangt Strauss Kalkül und Klarheit, ja geradezu Nüchternheit. Dies gelte jedoch nicht für die beiden Eckpunkte des Kommunikationsmodells, also bei der eigenen ersten Annäherung an neue Stoffe und insbesondere Opernfiguren sowie der angestrebten Wirkung auf das Publikum.

Eine Metapher, die für Strauss (und seine Kritiker) in diesem Zusammenhang zentral ist, ist diejenige der emotionalen »Kühle«, die allerdings je nach Verortung im genannten Kommunikationsmodell unterschiedlich bewertet wird. Für den Kompositionssprozess begreift er eine solche Distanziertheit als erstrebenswertes Ideal: »Im Winter, vom November bis zum April arbeite ich sehr kühl, ohne jedes Hasten, ja, sogar ohne jede Emotion. Man muss schon Herr über sich selbst sein [...]. Der Kopf, der ›Tristan‹ komponiert hat, mußte kalt sein wie Marmor.«⁸⁷ Diese Äußerung über Wagner ist vielmehr als eine Selbstvergewisserung zu verstehen, wie sie auch von anderer Seite überliefert ist. So erinnert sich Romain Rolland (durchaus kritisch) in seiner Autobiographie an eine ähnliche Bemerkung, die er allerdings wohl zu vereinfachend auf die gesamte kreative Tätigkeit und Haltung von Strauss bezieht:

Selbst beim Komponieren von *Salomé* rühmte er sich, einen kühlen Kopf bewahrt zu haben. Ich bin nicht sicher, daß man dies nicht spürt, und ziehe Glück vor, der sagte, daß seine *Alceste* ihn schlaflose Nächte gekostet und bei längerer Arbeitsdauer die innere Erschütterung ihn getötet hätte.

86 Strauss, *BE* 211: »Ein poetisches Programm kann wohl zu neuen Formbildungen anregen, wo aber die Musik nicht logisch aus sich selbst sich entwickelt, wird sie ›Literaturmusik.‹«

87 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 82.

Weiter heisst es hier (durchaus die wesentlichen Interessen von Strauss treffend) zu den psychischen Verfasstheiten und unterschiedlichen subjektiven Wahrnehmungsweisen: »In den Stürmen der Seele und der Sinne, die einen seltsamen Reiz auf ihn ausübten, trug Strauß ein echt bayrisches Phlegma zur Schau.«⁸⁸ Vergleichbar spricht auch Paul Bekker vom Faszinosum des Psychologischen, und auch bei ihm erscheint Strauss als nüchtern sezierender Seelenschilderer, wenn er über die Wildesche *Salome* schreibt: »Wahrhaftig – wenn es schon keine erhabene Welt ist, so trägt sie doch ungeheure psychologische Mannigfaltigkeiten in sich, so daß die faszinierende Wirkung auf eine kühle, innerlich ganz unbeteiligte Natur wie Strauss wohlbegreiflich ist.«⁸⁹ Diese emotionale Distanz gilt sicherlich für den konzentrierten Arbeitsprozess und die Orchesterleitung, sowohl hinsichtlich der Probenarbeit als auch des nüchtern-präzisen Dirigats, wie die wenigen erhaltenen Videoaufnahmen eindrücklich dokumentieren. Anhand verschiedener Quellen lässt sich aber zeigen, dass sie eben gerade nicht für den Vorgang der künstlerischen Inspiration und Ausarbeitung erster Ideen galt, die Strauss idealweise im Frühjahr und Sommer anging und zwischen Konzeption und Ausarbeitung bereits jahreszeitlich zwischen Wärme und Kälte unterschied. So wollte er die Arbeit an *Die Frau ohne Schatten* aus genau diesen Gründen im Herbst 1914 unterbrechen: »Wenn es mir glückt, den II. Akt jetzt im Oktober fertig zu bekommen, lasse ich das Ganze bis Ostern liegen und gehe dann erst mit frischen Kräften an den Schluß. Im Winter instrumentiere ich meine Alpensinfonie!«⁹⁰ Wenn es um den ›Erstkontakt‹ mit neuen Opernfiguren geht, wird er nicht müde, seine Librettisten vor einem innerlichen »Kaltbleiben« zu warnen. Mehrfach kritisiert er die von Hofmannsthal konzipierten Figuren oder Handlungen in diesem Sinne, erstmals im Mai 1911 während der Arbeit an *Ariadne auf Naxos*:

Sie kennen vielleicht meine Vorliebe für Schillersche Hymnen und Rückertsche Schnörkel. Sowas regt mich zu formalen Orgien an, und die müssen hier herhalten, wo das Innere der Handlung einen kalt lässt. Eine schwungvolle Rhetorik kann mich genügend betäuben, um mich über nicht Interessantes glücklich hinwegkomponieren zu lassen. Das Formenspiel: der Architektur-Garten muß hier in seine Rechte treten. Sonst gehen wir also d'accord!⁹¹

›D'accord‹ gingen Komponist und Librettist zu dieser Zeit nun gerade nicht, die Aussage hat eine fast tragikomische Bedeutung: Das gegenseitige Nicht-

88 Romain Rolland: *Aus meinem Leben*, Zürich 1949, S. 301.

89 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Stuttgart 1909, S. 43.

90 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 246, 247.

91 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 106.

verstehen könnte zu diesem Zeitpunkt kaum grösser sein und führte zu längeren konzeptionellen und ästhetischen Auseinandersetzungen. So lässt ihn beispielsweise auch die von Kessler und Hofmannsthal konzipierte Figur des Joseph gänzlich »kalt«, wie Strauss in seinem unnachahmlichen Briefstil festhält:

»Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht so recht, und was mich mopst, dazu find' ich schwer Musik: So ein Joseph, der Gott sucht, – dazu muß ich mich höllisch zwingen. Na, vielleicht liegt in irgendeiner atavistischen Blinddarmecke noch eine fromme Melodie für den braven Joseph.«⁹²

Während sich die Haltung des Komponisten zur *Ariadne* noch wandeln und er schließlich einen kompositorischen Zugang zur Konzeption finden wird, bleiben in *Die Frau ohne Schatten* für ihn derartige Mängel zumindest in Teilen bestehen: er kritisiert während der Komposition insbesondere die Figur der Kaiserin und der Färberin.⁹³ Im Juli 1916, kurz vor der Fertigstellung des Werkes (er ist gerade mit dem letzten Aktfinale beschäftigt), zeigt sich deutlich, wie er immer noch mit dem Stoff hadert. Zunehmend beginnt *Der Rosenkavalier* »mit seiner prächtigen Marschallin«⁹⁴ als Ideal von gegückter, weil zur Teilnahme fordernder Figurenzeichnung im Briefwechsel zentral zu werden – eine Tendenz, die sich in den letzten Jahren der gemeinsamen Arbeit verstärken wird.

Figuren wie Kaiser und Kaiserin nebst Amme sind nicht mit so roten Blutkörperchen zu füllen wie eine Marschallin, ein Octavian, ein Ochs. Da kann ich mich anstrengen, wie ich will, und ich plage mich redlich und siebe und siebe durch, aber das Herz ist immer nur zur Hälfte dabei und sobald der Kopf die größere Hälfte der Arbeit leisten muß, wird ein Hauch akademischer Kälte darin [bleiben].

Seine Frau finde das Finale »kalt« und vermisste »eine zu Herzen gehende, zündende Melodik des ›Rosenkavalier‹-Terzetts«.⁹⁵ Hier wird der Unterschied zwischen »Kühle« und »Kälte« für Strauss deutlich: Aus der positiv konnotierten »Kühle« der Ausarbeitung wird eine die Inspiration hemmende »Kälte«.⁹⁶

92 Ebd., S. 168.

93 Ebd., S. 260, über die Färberin: S. 242.

94 Ebd., S. 299.

95 Ebd., S. 300. Für Arabella finden sich vergleichbare Kritikpunkte im Briefwechsel (S. 560, 562, 592).

96 Vom dramatischen Einfall bzw. der poetischen Idee trennt er jedoch die Möglichkeit eines rein melodischen Einfalls, »der mich plötzlich (direkt aus dem Äther kommend) überfällt, der auftaucht, ohne daß eine sinnliche Anregung von Außen vorliegt oder eine seelische Emotion« (*SpA*, S. 227).

Das Urteil der Ehefrau Pauline ist für Strauss stets sehr wichtig; dass das Herz nicht »nur zur Hälfte dabei« sein darf, gilt jedoch noch mehr für die angestrebte Rezeption einer Figur beim Publikum.⁹⁷ Dies führt er in seinen späten Aufzeichnungen am Beispiel Mozarts aus, welcher der Welt »in seinen Melodien Offenbarungen der innersten Seele [...] geschenkt« habe. Ihr vollständiger Sinn könne »letzten Endes aber nur vom teilnehmenden Gefühl ganz aufgenommen und sympathisch erwidert werden« – und ist demnach rein musikalisch-technisch nicht einholbar oder erklärbar.⁹⁸

Der »Theaterinstinkt« und die Adäquatheit musikalischer Mittel

Kompositorische Meisterschaft zeigt sich für Strauss also nicht allein in melodischer Erfindung, kontrapunktischer Gewandtheit oder harmonischem Reichtum, sondern in der Adäquatheit der Anwendung dieser Mittel auf die dramatische Situation. Erst dann werde eine Melodik »zündend« oder »zu Herzen gehend«, wie er es dem *Rosenkavalier*-Finale, nicht aber jenem der *Frau ohne Schatten* zugesteht. Wegen des »unerhörten Reiz[es] der Mozart-schen Melodie«, auf die Strauss immer wieder zurückkommt, werde »zu oft der Dramatiker, der Theaterblick dieses unbegreiflichen Genius übersehen«, der sich »nicht nur in den großen tragischen Momenten« zeige, sondern »in jeder Gebärde des Orchesters, in der dramaturgischen Anlage des ganzen Verlaufs der Handlung«.⁹⁹ Strauss nennt die beiden Rezitative der *Donna Anna*¹⁰⁰ und die »Comthurszene« des *Don Giovanni* als Beispiele. Die Bedeutung des dramatischen Kontexts führt er auch an Beispielen aus eigenen Werken aus. Der »nach dem berauschenden *Cisdur* [...] brutale *Cmollschlus*« in *Salome* sei nur deshalb »dramatisch berechtigt, da die niederschmetternde, plötzliche Katastrophe nicht anders darstellbar war«.¹⁰¹ Der Schluss erhält nämlich seine Legitimität dadurch, dass er Ausdruck eines Wechsels von der Innen- auf

97 Auch in der Zusammenarbeit mit Zweig spielt dieser Aspekt immer wieder eine Rolle. So verlangt Strauss von ihm bezüglich des Entwurfs zur späteren Oper *Friedenstag*: »es müssen darin Empfindungen zum Ausdruck kommen, die bei mir gefühlvolle Musik wecken und die Motive: Verzweiflung, Heroismus, Schwäche, Haß, Versöhnung u.s.w. – ich fürchte, ich bringe dafür nicht genug Melodie auf, die wirklich zu Herzen geht« (Strauss/ Zweig: *BW*, S. 87). Zentrales Anliegen ist ihm die Gestaltung von Figuren, »die uns auch menschlich interessieren« (*BW*, S. 100).

98 Strauss: *SpA*, S. 193, ebenso Strauss: *BE*, S. 174.

99 Strauss: *SpA*, S. 198.

100 Akt I, 2. Szene, Nr. 2; II. Akt, 12. Szene, Nr. 23.

101 Strauss: *SpA*, S. 140.

die Außenperspektive ist, der vom pervertierten Liebestraum unvermittelt auf die harsche Realität prallt und damit den Zuschauern eine neue Lesart für das gleich gebliebene Bühnenbild gibt, nicht als effektvolle Klangwirkung an sich. Folgt man seiner Argumentation, wäre die Relation für sich stehend ungrammatikalisch und unverständlich. Als Beispiel für einen solchen Fall gilt ihm das Aktfinale der Oper *Der Cid* von Peter Cornelius. Auch hier gibt es einen auffälligen Tonartwechsel im Aktschluss (Es-Dur nach Fis-Dur¹⁰²), dem Strauss jedoch seine dramatische Motivierung und Legitimation abspricht. Gleiches gilt ihm auch für jeglichen Einsatz einer nicht auf Dur-Moll tonal basierten harmonischen Sprache:¹⁰³

Gewisse ›atonale‹ Stellen (*Helena – Rückkehr des Menelas I. Akt*) kann ich 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 überhaupt nur im Drama verwendbar.¹⁰⁴

Mag die Aussage aus den frühen 1930er Jahren durchaus den zunehmenden Konservativismus des älteren Komponisten widerspiegeln – er spricht im selben Text davon, dass es angesichts der Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte »nur ein ›Zurück‹«¹⁰⁵ geben könne – bedeutet sie doch keine grundsätzliche Änderung der Einstellung gegenüber freitonalen Passagen. Einzig die Darstellung des Wahnsinns Salomes rechtfertigt für ihn die extremen bitonalen Lösungen im Finale des Einakters:

Ein wirklich gottgesandter Einfall [war] der Bläsertriller auf *a-b*, unter dem die Harmonie abwechselnd in Amoll – Bdur schillert, mit dem Emollmotiv, um den Triller beim Fisdur dann in *gis-is-ais* zu verwandeln. Frau *Cosima Wagner* bemerkte bei dieser Stelle ganz recht: ›Das ist der Wahnsinn!‹.¹⁰⁶

102 Strauss nennt fälschlicherweise fis-Moll. Die beiden Tonarten Es-Dur und Fis-Dur werden allerdings durch eine längere Passage (Z. 62–65) vermittelt, insofern ist der Vergleich nur bedingt gerechtfertigt.

103 Siehe dazu das Teilkapitel zu Harmonik und Tonalität in Kapitel 3.

104 Strauss: *SpA*, S. 142. Die Herausgeber der späten Aufzeichnungen nehmen (wenig wahrscheinlich) die Passage des Auftritts des Menelas zu Beginn des ersten Aktes an (9, Z. 41), was aber sowohl die Musik als auch Strauss‘ Textaussage betreffend keinen Sinn ergibt. Strauss bezieht sich explizit auf Menelas‘ »Rückkehr«: I, Z. 114 ff.

105 Strauss: *SpA*, S. 141.

106 Ebd., S. 141. Vgl. *Salome* Z. 355 ff. bis zum ersten Fis-Dur-Quartsextakkord bei »Allein was tut's?« (5, Z. 359). Strauss notiert den Triller nicht enharmonisch um, sondern bleibt bei *a-b*. Der von ihm hier angesprochene Tonartenwechsel von a-Moll nach B-Dur kann nicht den wiederkehrenden tiefen Akkord in Celli und Kontrabass meinen. Entweder erinnert er sich falsch, oder er rekuriert auf tonale Elemente der Singstimme. Mehrfache Halbtonwendung in den Violinen (*gis-a*) mit tremolierendem *a* in den zweiten Violinen ließen sich (aber nirgends eindeutig) auf a-Moll beziehen, an einer Stelle (›bitterer Geschmack auf

Gleiches gilt laut Strauss auch für jede zeitgemäße Auseinandersetzung mit Kontrapunkt.

Will dieser kein »sinnloses Orgelgedudel«¹⁰⁷ bleiben, so sei eine dramatische Rückbindung zwingend, ähnlich wie bei sinfonischer Musik (s. o.). Aus der Kritik von Brahms an seiner frühen f-Moll-Sinfonie zog Strauss für sich den (so gar nicht intendierten) Schluss,

»daß Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder drei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt«.¹⁰⁸

Herausragende Beispiele für einen solchen »poetischen Kontrapunkt« fänden sich im dritten Akt von *Tristan und Isolde*. Wohne diesem vor allem ein »psychologisches Moment« inne, so sind in Strauss' eigenen Werken genuin kontrapunktische Fakturen in schnellen Tempi meist als humoristische oder gar parodistische Elemente eingesetzt.¹⁰⁹ Er geht schließlich so weit, dies auf sämtliche Bereiche des Tonsatzes zu übertragen: »All diese formellen, harmonischen, contrapunktischen Neuerungen konnten zwingend und zielbewußt nie auf dem Boden der absoluten Musik erwachsen. Darum sind die Epigonen der Klassik (Brahms, Bruckner) ganz folgerichtig im Schema der alten Sonatenform u. bei *Tonica*, *Dominante* u. vermindertem Septimenakkord verblieben.«¹¹⁰

Die adäquate Anwendung dieser Mittel also, die nur in der Darstellung psychischer Extremsituationen »bis an die äußersten Grenzen der Musik«¹¹¹ gehen darf, machen für Strauss gutes Musiktheater aus. Entscheidend dafür seien Gespür und Feinsinn; Strauss spricht vom »Theaterinstinkt«,¹¹² dieser betreffe sowohl Komposition als auch Aufführung und sei »wahrscheinlich Frage ›der Persönlichkeit‹ [unterstrichen], die nicht gelernt werden kann«.¹¹³ Hofmannsthal attestiert Strauss einen solchen »Theatersinn«.¹¹⁴ Die folgende

deinen Lippen«, Z. 356,2; nur angedeutet bei: »bitter schmecke«, Z. 357) erklingt in der Singstimme b-Moll, aber nirgends B-Dur.

107 Strauss: *SpA*, S. 141.

108 Strauss: *BE*, S. 190.

109 Vgl. zum Thema Kontrapunkt und Polyphonie: Kapitel 3, S. 362 ff.

110 Strauss: *SpA*, S. 141. Auch in diesem Zitat spiegelt sich seine undifferenzierte Auffassung von musikhistorischen Entwicklungslinien wider, die bereits in den grundlegenden Annahmen nicht triftig ist.

111 Strauss: *SpA*, S. 141.

112 Strauss: *SpA*, S. 199.

113 Strauss: *SpA*, S. 179.

114 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 527.

Bemerkung aus dem Briefwechsel ist durchaus nicht als Schmeichelei zu verstehen, denn zum Einen ist in das Lob eine Kritik eingeflochten, zum Anderen äußert er sich über Strauss gegenüber Harry Graf Kessler (dort üblicherweise nicht an Kritik an seinem Komponisten sparen) in ähnlicher Weise: »von uns beiden haben Sie, ganz abgesehen vom Maß der Begabung, den stärkeren dramatischen Instinkt, ohne jeden Zweifel. Aber ein Etwas in Ihnen, unterirdisch, will gelegentlich diesem Instinkt entgegen und lässt Sie manchmal das Ganze über dem Teil vergessen.«¹¹⁵

Entsprechend abwertend fällt Strauss' Urteil aus, wenn er einen Mangel dieses dramatischen Feinsinns bei Komponisten, Dirigenten oder Regisseuren zu erkennen glaubt, wie es negative Äußerungen zur musikalischen Leitung einer Aufführung des *Fidelio* von Wilhelm Furtwängler oder des *Idomeneo* von Rudolf Moralt zeigen.¹¹⁶ Generell beklagt er eine fehlende »Übereinstimmung von dramatischer und musikalischer Tendenz«¹¹⁷ in den meisten Opernaufführungen, mit fatalen Folgen für die Rolle der Musik:

[D]urch keine dramatische Notwendigkeit behindert musiziert man eben lustig drauf los, als ob es nie etwas anderes als nur Abonnementskonzerte im Leipziger Gewandhause gegeben hätte; die armen Darsteller auf der Bühne sind dabei nach wie vor zu bloßen Sängern degradiert.¹¹⁸

Mindestens ebenso schwer wie die Kritik an den seiner Meinung nach ungenauen Umsetzungen der Partitur durch falsche Tempi und eingefügte, nicht notierte Fermaten wiegt in seiner Furtwängler-Kritik die fehlende Kongruenz der musikalisch-semantischen Ebene mit der Darstellung auf der Bühne. Die Takte 52–53 in der Arie »Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern« müssten gesungen werden mit »mit einer Gebärde, als wenn Lenore [sic] dem entschwindenden Glück nachblickt«.¹¹⁹

Notenbeispiel 3: Beethoven: *Fidelio*, Akt 1, Nr. 9, Rezitativ und Arie »Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern« T. 52–53 (dynamische Angaben von Strauss)

115 Strauss/Hofmannsthal: BW, S. 179. Hofmannsthal beschreibt hier scharfsinnig Strauss' Vorliebe für musikalischen Partialgestalten (vgl. Kapitel 3).

116 Strauss: SpA, S. 179, 180.

117 Strauss: BE, S. 87.

118 Strauss: BE, S. 78.

119 Strauss: SpA, S. 180.

Generell stellt Strauss seinen Berufskollegen am Dirigentenpult kein gutes Zeugnis aus. Er teilt sie rigoros ein in »Theaterleute[]« und »halbfertige, eitle Conservatoiristen«¹²⁰ – die Kritik an der Institution Konservatorium wird ebenso klar wie der Stolz, nie eines besucht zu haben. Diese »Conservatoiristen« vermögen aufgrund ihrer »musikalischen Einseitigkeit«, »da wenigstens die Mehrzahl ihrer Vertreter in die Partitur versunken, gewöhnlich noch vor lauter Noten kein Drama zu sehen«,¹²¹ und die Musik laufe in fehlender Übereinstimmung ohne szenische Konkretion nebenher.¹²² Strauss strebt dagegen als Komponist wie als Dirigent immer eine dramatische Ganzheitlichkeit an, so dass der Zuschauer – am Beispiel einer von ihm als musterhaft bewerteten Aufführung des *Tannhäuser* in Bayreuth mit Felix Mottl am Pult ausgeführt – »mit Auge, Ohr und Herz in gleichem Maße gebannt von dem lebensvollen Eindruck einer zur vollen Darstellung gelangten wundervoll herrlichen dramatischen Dichtung« sei, »der eben alle von ihrem Schöpfer angewandten Ausdrucksmittel der Plastik, Malerei, Poesie und Musik vollkommen entsprachen«.¹²³ Ein Punkt bleibt dabei ausschlaggebend: die Wirkung auf das Publikum im Sinne einer stets mitgedachten, intendierten Rezeptionsperspektive, die hier abermals von einer völligen perzeptiven wie emotionalen Immersion ins Geschehen, einem Gebanntsein ausgeht, aber (wie noch zu zeigen sein wird) auch andere Modi kennt. Die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen und zu lenken zieht sich als gedankliche Linie durch sein Schreiben. Stravinsky berichtet leicht amüsiert, Strauss habe ihm nach der Aufführung des *L'Oiseau de feu* zu einem anderen Beginn anstelle des *pianissimo* in tiefen Streichern mit großer Trommel geraten: »Da hört das Publikum niemals zu. Man muß es beim ersten Akkord durch großes Getöse überraschen, dann folgt es sogleich und hinterher können Sie machen, was Sie wollen.«¹²⁴ Diese Qualität des Bannens und Steuerns gesteht ihm auch Engelbert Humperdinck zu, nicht nur im direkten Briefwechsel mit seinem

120 Strauss: *SpA*, S. 38.

121 Strauss: *BE*, S. 76.

122 Vergleichbare Äußerungen finden sich bei Operndirigenten auch in heutiger Zeit; so spricht bspw. Ingo Metzmacher von einem »Complete misunderstanding of Opera«, wenn er fehlende Zusammendarbeit im heutigen Opernbetrieb beklagt (vgl.: https://www.youtube.com/watch?v=e_zA2z_D8jc, abgerufen am 08.03.2023).

123 Strauss, *BE*, S. 81.

124 Nach Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 199. Adorno nennt Strauss den »Meister der ersten zweihundertfünfzig Takte« (Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 591). In der Tat überwiegen bei Strauss einnehmende Anfänge mit prägnanter gestischer Figur oder Motivik, zumeist in f oder ff, stilbildend bereits in *Don Juan*. Atmosphärenschichten im *pianissimo* wie in *Eine Alpensinfonie* stellen die Ausnahme dar, auch in seinen

späteren Dirigenten der Uraufführung von *Hänsel und Gretel*, sondern auch gegenüber Dritten, wenngleich in seinem Briefwechsel mit Cosima Wagner eine durchaus kritische Haltung deutlich wird. So habe er sich bei einer Aufführung des *Don Juan*

widerstandslos dem fesselnden Eindruck des Werkes hingegeben und mich an der berauschenenden Wirkung erfreut und schließlich gefunden, daß – wenn die thematische oder melodische Erfahrung bei Strauss ebenso bedeutend wäre wie seine Kunst zu instrumentieren, in welcher er Ähnlichkeit mit Berlioz hat – er unter die Ersten der Gegenwart zu zählen wäre. Eine durchaus selbstständige Gestalt von intensiver Erfahrung habe ich jedoch noch nicht bei ihm gefunden.¹²⁵

Strauss strebt immer danach, das Publikum buchstäblich ›im Griff zu haben‹ und zu steuern; er formuliert dieses ästhetische Ziel mehrfach explizit, z. B. in einem Brief an Willi Schuh über die Generalprobe von *Die Liebe der Danae*. Sehr zufrieden äußert er sich dort über die Salzburger Aufführung acht Monate vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Der dritte Akt »dürfte auf die besten Ehrensockel der Musikgeschichte placiert werden«, im ersten Akt überzeugt ihn insbesondere »das sehr glückliche Frauenduett, mündend in den originellen 5/4 Takt-Aufmarsch der vier Königinnen und ihrer Gemahle, der den Hörer in seinem schwankenden Rhythmus bis zum Erscheinen des Schiffes kaum zu Besinnung kommen läßt.«¹²⁶

Bedeutung der Regie

Das angesprochene Bestreben Strauss' nach Übereinstimmung der Musik mit dem Szenischen als audiovisuelle Synthese äußert sich auch in seiner Forderung einer strikten Einhaltung der Regie- und Szenenanweisungen. Er betrachtet sie bis in Nuancen hinein als unveränderlichen Teil des Werkes, so dass sie den Spielraum für Regisseure nach solchem Verständnis stark einschränken. Es bleibt für Strauss inakzeptabel, »daß sie [die Spielleiter], wenn Wagner schreibt: der *Lohengrind* steht rechts – daß sie ihn links postieren, nur um ein Beispiel zu geben, daß sie scenische Bemerkungen, besonders die

Opern: Einzig Guntram beginnt als Liegeklang in sordinierten Violinen im vollständigen *pp*.

125 Engelbert Humperdinck an Cosima Wagner, Brief vom 9.3.1890, in: *Der unbekannte Engelbert Humperdinck im Spiegel des Briefwechsels mit seinen Zunftgenossen*, Bd. 1: 1884–1893, Mainz u.a. 2004, S. 61.

126 Strauss: *BE*, 169, 171 (Brief an Willi Schuh vom 25.09.1944, ebenso in: Strauss/Schuh: *BW*, S. 68 ff.).

Darstellung betreffend, gänzlich ignorieren«.¹²⁷ Wie die Bemerkung zeigt, gilt ihm die Einhaltung und exakte Umsetzung der Anweisungen auf der Bühne bis in räumliche Details als verbindlich, so dass er deren Nichtbeachtung, insbesondere im Alter, immer stärker kritisiert. Für den jungen Kapellmeister Strauss überliefert in diesem Sinne Arthur Seidl das Bild einer Gesamtleitung des Theaterbetriebs: »Das will heißen, daß er, schon Kraft seiner allseitigen humanistischen Bildung, nicht nur praktischer Orchesterleiter im Theater, sondern auch Leiter der Bühnenvorgänge, Kapellmeister und Regisseur in einer Person zugleich war.«¹²⁸ Auch wenn Seidl hier etwas überzeichnet haben mag, lässt sich doch festhalten, dass für Strauss eine so verstandene ›Werttreue‹ und ein sinnfälliges Zusammengehen von Musik und szenischer Aktion bei fremden wie eigenen Werken das oberste Ziel einer jeden Aufführung darstellten.

Umsetzung der Gebärden

Für die heutige Opernregie stellen die Opern von Strauss auch aus diesem Grunde eine Herausforderung dar, wenn man – selbst bei traditioneller Haltung – mehr von einer Neuinterpretation des Stoffes als von einer den Anweisungen der Urheber folgenden Szenengestaltung ausgeht. Seine Musik ist nämlich eng an die beschriebenen Kulissen, Bewegungen und Gebärden der Akteure geknüpft, indem sie diese darstellt, abbildet und bis hin zu Aspekten des Raums und der Naturdarstellung auch eine Art musikalische Kulissenfunktion übernimmt. Paul Bekker beschreibt dies in seiner (ablehnenden) Kritik zur *Josephslegende* folgendermaßen:

Seine Musik malt, sie charakterisiert, sie veranschaulicht. Wenn ein paar Windhunde über die Bühne springen, so gibt es schnelle Sechzehntläufe. Rieselnder Goldstaub wird durch flatternde chromatische Triolen dargestellt. Die Boxer bekommen einen schleichend schwerfälligen, die Sklavinnen einen elegischen schwermütigen, der tanzende Joseph einen in den zertesten Klangregionen hüpfenden Rhythmus.¹²⁹

Diese Anschmiegsamkeit der Straußschen Musik, die bereits die zeitgenössische Kritik teils wohlwollend, teils kritisch zur Kenntnis nahm, führt nun eben aber auch dazu, dass bei fehlender oder andersartiger Umsetzung der Szenenanweisungen auf der Bühne ein auffälliger Kontrast entsteht, noch

127 Strauss: *SpA*, S. 181.

128 Arthur Seidl: *Straußiana*, Regensburg [1913], S. 63.

129 Paul Bekker, *Kritische Zeitbilder* (GS, Bd. 1), S. 103.

deutlicher als bei Wagner, da die mimetischen Wirkungen deutlich erhöht und beschleunigt sind und teilweise im Sekundentakt wechseln können. Dieser Kontrast kann zwar einerseits in der Abkehr von den angestrebten Wirkungen der Urheber reizvolle neue Bedeutungsebenen schaffen, andererseits aber auch zum Ausfall des intendierten dramatischen Effekts und zu Unverständnis führen. Denn die Musik wird in diesem Sinne tatsächlich Teil der Inszenierung, indem sie diese klanglich ›in Szene‹ setzt und sehr genau auf die Anweisung des Nebentextes, auf exakte Gebärden-, Figuren- oder Kulissenbeschreibungen reagiert und damit teilweise selbst bereits Funktionen einer Opernregie mitbeinhaltet, um den am Beispiel Glucks ausgeführten Gedanken von Dahlhaus aufzugreifen. Dabei ist freilich zwischen mehr und weniger problematischen Fällen zu unterscheiden. Ist die musikalische Geste direkt auf den Text bezogen (meist aus einem Signalwort abgeleitet), so ist ein Wegfall der entsprechenden Körpergebärde oder der Umsetzung im Bühnenbild denkbar, wenn auch nicht in Strauss' Sinne. Er selbst beschreibt dieses Verfahren des Wortbezugs als ein Merkmal von *Tristan und Isolde*: »Cosima sagte einmal (sehr richtig!), daß im *Tristan* die Gebärde des Darstellers genau einen Takt vor dem Wort erfolge, was im Orchester genau durchgeführt sei u. einen besonderen *Tristanstyl* bezeichne!«¹³⁰ Auch in Strauss' Opern findet sich dies, auch wenn das Verfahren sehr viel beweglicher angewandt ist und sowohl vor als auch nach, zumeist aber unmittelbar bei dem Wort erfolgen kann. Durch die Rückbindung an den Text bleibt die Verständlichkeit der musikalischen Versinnbildlichung jedoch erhalten. Als ein frei herausgegriffenes Beispiel sei die auskomponierte Geste der Marschallin genannt, um das Leiden an der angeblichen Migräne am frühen Morgen vorzutäuschen (*Der Rosenkavalier*, I, Z. 108, 2f.). Hier ist eine direkte szenische Umsetzung womöglich verzichtbar.

Schwieriger wird es bei musikalischen Figuren, die nur durch den Nebentext bestimmt sind, aber keine Entsprechung durch das gesungene Wort erfahren. Findet das abrupte Dazwischenfahren des Elektra-Akkords im ff (I, Z. 64) nach dem ersten Ausruf der Schwester Chrysothemis (›Elektra!‹) keine Entsprechung im szenischen Verhalten der Hauptfigur (›Elektra fährt zusammen und starrt wie aus einem Traum erwachend auf Chrysothemis‹), so bleibt der musikalische Schnitt eines Fokalisierungswechsels der Protagonistin von der inneren Versenkung der Rachevision zurück auf die Wahrneh-

130 Strauss: *SpA*, S. 167; siehe auch: Strauss: *BE*, S. 66.

mung der Außenwelt nicht nachvollziehbar.¹³¹ In besonderer Weise stellt *Die Frau ohne Schatten* für Rudolf Hartmann hinsichtlich der adäquaten Bühnenumsetzung musikalischer Fokalisierungen ein »Inszenierungsproblem« dar: »Allen schauspielerischen Mitteln zur Gestaltung innerer Vorgänge fällt ein weit über die Anforderungen übriger Opernwiedergabe hinausgehendes Gewicht zu.«¹³² Dies führt er an der rein instrumentalen D-Dur-Passage nach Baraks Worten aus: »O Glück über mir – und Erwartung und Freude im Herzen!« (I, Z. 31 ff.). Auch Hartmann wählt einen Ausschnitt, in dem die musikalische Schilderung klar einer der beiden Figuren auf der Bühne zugeordnet ist. Um den Kontrast zwischen diesen als das eigentlich Wesentliche wahrnehmen zu können,

muß die Darstellerin der Frau unmöglich verdecken, daß sie sich mit allen Fasern ihres Wesens gegen das Andringen der Wünsche Baraks wehrt [...]. Dieser darstellerische Kontrapunkt zu den durch das D-Dur-Zwischenpiel rein musikalisch vermittelten Gedanken Baraks verlangt höchste mimische Ausdrucks-kraft, da die gespannte Verhaltenheit dieser Szene nicht durch Gestik oder Gänge beeinträchtigt werden darf.¹³³

An anderer Stelle schreibt er:

Überzeugen kann die Werkwiedergabe auf der Opernbühne nur dann in vollkom-mener Weise, wenn dem Aufnehmenden der gewonnene Eindruck sich zu der Illusion verdichtet, daß Musik, Wort und Aktion im Augenblick ihrer optischen und akustischen Sinnfälligkeit impulsiv und improvisatorisch entstanden seien.¹³⁴

Diese Bemerkung Hartmanns ist in mehrfacher Weise aufschlussreich: nicht nur, weil er in Strauss' letzten Opernprojekten dessen bevorzugter Regisseur

131 Bereits Wagner kritisiert in einem Brief an Franz Liszt die Nicht-Einhaltung der Szenenanweisungen und stellt deren essentielle Bedeutung als Keim und eigentliche Motivation für die musikalische Realisierung dar: »[J]eder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter 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« (Brief vom 08.09.1850, in: Wagner/Liszt: *Briefwechsel*, hg. von Hanjo Kesting, Frankfurt (M.) 1988, S. 133).

132 Rudolf Hartmann, »Die Frau ohne Schatten« als Inszenierungsproblem«, in: *Richard Strauss – Rudolf Hartmann. Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regierarbeiten von Rudolf Hartmann*, hg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing 1984, S. 126–129, S.127.

133 Ebd., S. 127.

134 Hartmann, »Grundsätzliches zur Strauss-Regie«, in: Strauss/Hartmann: *BW*, S. 97–108, S. 107.

war und von 1937 bis zur Zerstörung des Münchner Opernhauses im Herbst 1943 zehn Werke inszenierte, darunter zwei Uraufführungen. Auch Hartmann betont hier die Idee des Zusammengehens zu einer nicht mehr aufteilbaren Perzeption von Seiten des Publikums – so spricht er z. B. buchstäblich vom »Aufnehmenden« statt vom »Zuhörer«. Der Effekt, den er hier »improvisorisch« nennt, wird später noch in den Ausführungen zur musikalischen Unmittelbarkeit aufgegriffen, ist aber ebenfalls unter dem Blickwinkel der Opernregie entscheidend: Richtig inszeniert, stellt sich die Illusion ein, dass es die Personen auf der Bühne sind, die sämtliche textlichen wie musikalischen Äußerungen im Moment entstehen lassen, sie gestalten und formen.

Musikalische Kulissen

Ein sprechendes Beispiel für die illustrative Funktion einer musikalischen Kulisse in Analogie zum Begriff der »Wortkulisse« in der Dramentheorie ist die Abwärtsbewegung des *Erdenflugs* in *Die Frau ohne Schatten* (I, Z. 107 ff.), die zugleich natürlich Verwandlungsmusik und Szenenübergang in der Tradition Wagners ist (dazu ausführlich in Kapitel 5, S. 499 ff.). Neben den fokalisierenden Innensichten ist es diese Außenseite, die seine Musik in quasi-materieller Konkretion darzustellen vermag. Paul Bekker beschreibt eine solche Funktion des Straussischen Orchesters – er nennt es in Bezug auf *Salome* »den zauberhafteste[n] Apparat, den je ein Musiker beherrscht hat« – geradezu im Sinne einer akustischen Effektpur und greift zur Bestätigung eine Rezension Camille Saint-Saëns zu *Salome* von 1907 auf: »Bald ist es Seide, die man ritsch zerreißt, bald ist es eine Scheibe, die klirrend zerbricht; oder es ist der Wind, der pfeift, das Holz, das knarrt, dann ein Fluß, der friefsam dahinfliest.«¹³⁵ Dies überträgt er auch auf die Darstellung visueller Eindrücke bis hin zu Gegenständlichem: »Andere geben nur die Ahnung der Dinge – er gibt die Dinge selbst, greifbar, plastisch.«¹³⁶ Bezeichnenderweise notierte sich Strauss eine Bemerkung Heines in seinen Notizheften, zum Vermögen der Musik, sowohl Materielles wie Geistiges, sowohl Dinghaftes wie Gedanken darstellen zu können:

»Was ist Musik? ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung [Unterstreichung von Strauss], als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie, sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden; sie ist

135 Bekker, *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 46.

136 Ebd., S. 33.

Geist, welcher eines Zeitmaßes bedarf, sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann.«¹³⁷

So sehr damit die Musik in dieser konkreten ›Erscheinung‹ bereits Inszenierungsdetails festlegen mag, bleibt dabei freilich ein beträchtlicher Gestaltungsspielraum bestehen, wie unterschiedliche Auffassungen über die Adäquatheit der Darstellung der oben angesprochenen Überleitungsmusik ins zweite Bild von *Die Frau ohne Schatten* zwischen Librettist und Komponist zeigen. Im Rahmen der Proben der Uraufführung in Wien im September 1919 schreibt Hofmannsthal verwundert an Strauss: »[M]an sagte mir, Sie hätten gewollt, daß am Ende des ersten Bildes (Terrasse) die Amme und die Kaiserin *versinken*, anstatt ins Schlafgemach abzulaufen.«¹³⁸ Während Strauss also gleich am Ende der Szene die Abwärtsbewegung (analog zum Ende der zweiten Szene des *Rheingold*) über das Hinabsenken der Figuren durch die Bühnenmaschinerie deutlich sichtbar machen will, wünscht Hofmannsthal, dass sie zunächst ins Schlafgemach abgehen sollen, um anschließend – nur durch die Musik dargestellt – den »Flug durch die Luft« aufzunehmen, »der Menschensphäre allmählich näher, nicht rutschen durch das finstere Erdinnere«, um so dem ätherischen Wesen der Figuren Rechnung zu tragen. (Interessanterweise vertraut hier der Librettist der suggestiven Kraft der Musik mehr als der Komponist, der die Abwärtsbewegung von Kaiserin und Amme szenisch verdeutlicht, zumindest angedeutet wissen will.)

Diese enge Interaktion der visuellen Ebene mit einer musikalischen Semantisierung betont Strauss immer wieder, wenn er z. B. von der »vielfältigen Inanspruchnahme von Auge und Ohr« in der Oper spricht, die »eben einmal kein Schauspiel«¹³⁹ sei. So sehr er selbstbewusst auf die bildgebende Möglichkeit, auf die musikalische Kulissenfähigkeit seiner Musik vertraut, so gleichermaßen wichtig sind ihm aufwändige Bühneneffekte. In der Berliner Inszenierung von *Die Frau ohne Schatten* von 1920 ist er insbesondere von der Umsetzung der zahlreichen magischen Szenen angetan, die er denjenigen der Wiener Uraufführung vorzieht, wie er Hofmannsthal zufrieden von den Proben berichtet:

137 Strauss: *SpA*, S.128. Strauss lässt einige Textpassagen Heines weg. Vgl. Heinrich Heine: Über die Französische Bühne, Sechster Brief, in: Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 12/1, Hamburg 1980, S. 258 (vgl. dazu: *SpA*, S.129, Anmerkung der Hg.).

138 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 385.

139 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 587.

Alle Zaubereien werden kommen, sogar das Wasser und der Einsturz am Schluß des II. Aktes. Das Schwert und die Verschiebung des Bettess auf sinnige Weise gelöst, für alle unsichtbaren Stimmen auf und hinter der Szene sind die besten Vorkehrungen getroffen, so daß wir einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Roller erwarten dürfen [...].¹⁴⁰

Entweder überlasse man die szenische Vorstellung ganz der Imagination des Publikums, hervorgerufen allein durch die Musik, oder man schöpfe hinsichtlich der Illusionseffekte aus dem Vollen der Bühnenmaschinerie. Der Mittelweg, die »*halbe Szene*«, ist für ihn, um das berühmte Aperçu Schönbergs auf dieses Thema zu übertragen, gerade derjenige, der nicht nach Rom führt:

Alles und gerade *das* kann eben doch die Musik allein nicht machen: es sei denn, man schreibt gleich ein Oratorium und verzichtet ganz auf die Szene! Aber *halbe* Szene geht eben nicht, weil dabei die Phantasie des Publikums ausgeschaltet wird, ohne daß das Auge voll befriedigt wird.¹⁴¹

Seine detaillierten Äußerungen dazu betreffen sowohl das Bühnenbild (insbesondere Raumeffekte) als auch die Figurenbehandlung und die Kostüme. An der *Fidelio*-Aufführung vom Januar 1942¹⁴² in Wien (die bereits hinsichtlich seiner Kritik an Furtwänglers Leitung zur Sprache kam) galt ihm auch die Inszenierung wenig. Die Kostüme schienen ihm unpassend anachronistisch (»gekleidet wie zu einer Audienz bei Philipp II«) sowie völlig verfehlt (»eine Art Skikostüm einer spanischen Prinzessin«) und die Dialoge zu wenig sorgsam ausgearbeitet: »Auch muss *Leonore* durchaus mit tiefer, verstellter Stimme sprechen, damit nicht jeder Esel sie sofort als Frauenzimmer erkennt«.¹⁴³ Hier zeigt sich, dass Strauss auf eine realistische intradiegetische Bühnenwelt Wert legt und auf Wirklichkeitseffekte, um eine solche herzustellen. Er kann dabei kaum das Publikum meinen – das weiß ohnehin, wer *Fidelio* ist. Vielmehr denkt er an eine glaubhafte Verstellung gegenüber den übrigen Figuren auf der Bühne, so dass die Verkleidung innerhalb der Szene realistisch wirkt, mit dem Ziel, das Informationsgefälle zwischen Publikum und einzelnen Figuren entsprechend abzubilden.

Die gleiche Exaktheit gilt für die Umsetzung der Lichtregie, die seit *Feuersnot* in fast allen Opern auch in der kompositorischen Umsetzung eine

140 Ebd., S. 389.

141 Ebd.

142 Dass sie im Kriegswinter 1942 stattfindet und Mängel der Ausstattung darauf zurückzuführen sein können, findet mit keinem Wort Erwähnung. Sie wird von Strauss behandelt wie jede andere Aufführung auch.

143 Strauss: *SpA*, S. 180.

relevante Rolle spielt,¹⁴⁴ insbesondere in *Salome*,¹⁴⁵ im Finale von *Der Rosenkavalier*¹⁴⁶ und in *Die Frau ohne Schatten*. Für *Elektra* präzisiert Strauss gar das Beleuchtungskonzept Hofmannsthals vom späten Nachmittag des Beginns (»ist doch ihre Stunde«) »bis zum Eintritt des Orest, der im letzten Schein der untergehenden Sonne durch das Tor tritt. Nach seiner Ankunft tritt Nacht ein, die aber bis zur Erkennungsscene allmählich in Mondschein übergeht«.¹⁴⁷

Strauss hat auch hier die Gesamtwirkung im Blick. Eine vollständige Verdunklung sei in *Elektra* wie generell in der Oper »ein Unfug«, da die Mimik und Lippenbewegung der Darsteller fehle, was zu noch geringerem Textverständnis als ohnehin führen würde. Er fordert vielmehr einen Realismus mit Augenmaß, mit Berücksichtigung der Bedingungen und Bedingtheiten der Kunstform Oper. Vorbild ist ihm Max Reinhardts Verfahren, die Bühne bei Szenen, die in Dunkelheit spielen, nur kurz abzudunkeln, um zu signalisieren, dass das folgende eigentlich in vollständiger Schwärze spielen müsste: »Das ist richtiges Theaterspielen.«¹⁴⁸

Diskussionen zwischen Strauss und Hofmannsthal zu den Inszenierungen

Hofmannsthal und Strauss diskutieren im Briefwechsel bei jedem Projekt ausführlich Fragen der Umsetzung auf der Bühne. Sich geeignete Mitstreiter für eine kongeniale Umsetzung zu suchen und zu sichern gilt ihnen für einen Bühnenerfolg als unbedingte Voraussetzung; in erster Linie ist hier die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt und Alfred Roller hervorzuheben. Umso größer ist ihre Befürchtung, wenn sie keinen Einfluss auf die Aufführung und Umsetzung ihrer Werke haben. In ihren exakten Vorstellungen werden Regieanweisungen, Szenen-, Licht und Kostümbeschreibungen zu werkim-

144 Generell zu Lichtdarstellungen, die bereits in den Tondichtungen relevant sind: Eva-Maria Axt, »Musikalische Lichtdarstellungen durch Richard Strauss«, in: *RSB, NF*, Heft 27 (Juni 1992), S. 41–47.

145 Vgl. dazu Kapitel 4, S. 450.

146 Vgl. zur Lichtregie des Finales: Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 272 ff. *Der Rosenkavalier* spielt in seinen drei Akten zu drei aufeinanderfolgenden Tageszeiten: der erste vom Morgengrauen bis in den späten Vormittag reichend, der zweite beginnt am hellen Mittag, der letzte Aufzug im Gasthaus spielt am Abend. Auch der Tonartenplan reagiert auf diesen Verlauf.

147 Strauss: *SpA*, S. 183.

148 *SpA*, S. 184. Karl Böhm berichtet ebenfalls von einer solchen Genauigkeit mit Blick auf die Inszenierung und nennt Strauss in diesem Zusammenhang einen »ausgezeichnete[n] Bühnenpraktiker« (ebd., S. 184, Anm. 4).

manenten Bestandteilen mit Gültigkeitsanspruch, auf deren Festschreibung für Folgeaufführungen beide dringen. So lassen sie Alfred Roller eine »sehr gewissenhafte Anleitung für alle Bühnenchefs über die Durchführung der Verwandlungen, Zaubereien etc.« verfassen, in der Hoffnung, aus ihrer Sicht fehlgeleitete Inszenierungen in Zukunft zu verhindern.¹⁴⁹

Strauss beschränkt sich gegenüber Hofmannsthal dabei keinesfalls auf die Rolle des Komponisten, sondern kritisiert offen und direkt ihm zuwiderlaufende Festschreibungen der Inszenierung. Für den Beginn der *Ariadne*-Oper schlägt er beispielsweise in der Erstfassung von 1912 vor, aus bühnenpraktischen Erwägungen die Betonung der metaleptischen Struktur der Oper im Schauspiel fallen zu lassen und stattdessen Jourdains handlungsimmanentes Publikum mit dem tatsächlichen zusammenzuführen:

Wäre es nicht möglich, die neue Ankleideszene in einem eigenen Nebenraum spielen zu lassen; vor dem Auftritt Jourdains und seiner Gäste dann *verwandeln* zu lassen, so daß die ›Ariadne‹-Bühne und die Theaterbühne *quasi eins* sind, d. h. daß die ›Ariadne‹-Bühne möglichst weit nach vorne gerückt wird. Überlegen Sie sich's bitte. Eine im Hintergrunde des Theaters spielende Oper ist sehr schlimm.¹⁵⁰

Hofmannsthal gesteht ihm dabei in den Fragen der Bühnenrealisierung durchaus Kompetenzen zu und geht auf Strauss' Änderungswünsche mehrfach ein, insbesondere in Fällen der Umsetzung des Bühnengeschehens »in genauerster Anlehnung an die Musik«.¹⁵¹ Dies hat auch mit seinem Verständnis von Musiktheater generell zu tun. In Bezug auf den ersten Akt von *Die ägyptische Helena* formuliert er den entscheidenden Unterschied zwischen musiktheatralen Realisierungen und dem Sprechtheater: »Die Dichtung muß alles im Nacheinander bringen, wo der Musik ein gewisses Nebeneinander, ja Ineinander gewährt ist. Im gleichen Augenblick, als die Beschwörung anhebt, verlangt ihr Bühnensinn mit Recht, daß der Zuschauer auch etwas *sehe*.«¹⁵² Genau diese Möglichkeit zur Simultaneität und insbesondere zur Multiperspektivik ist bei Strauss in fast allen seiner Arbeiten typisch; schon die Eröffnung zu *Feuersnot* ist unmittelbar von dieser Idee der Anschauung eines Gleichzeitigen geleitet.

Besonders deutlich wird Strauss' Betonung des Visuellen in seiner Reaktion auf den Erhalt der ersten Version des ersten Aktes von *Arabella* im Mai 1928.

149 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 382. [Alfred Roller]: *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Regieskizze*, Berlin 1919.

150 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 158.

151 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, 382.

152 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, 438.

Findet er ihn zunächst zwar in typischer Manier »famos«, so verstkt sich im späteren Verlauf des Briefwechsels die sich anfangs schon andeutende Kritik zunehmend, so dass er sich schließlich Hilfe durch den von beiden gleichermaßen verehrten Bhnenpraktiker Reinhardt wünscht, da ihm die szenische Wirkung als zu schwach erscheint und er die Bedeutung des »eigentlich Bildhafte[n]« betont:

Haben Sie unsre neue Arbeit mit Reinhardt durchgesprochen? Hat er nicht ein paar hübsche Regisseureinfalle? Es fehlen mir bis jetzt an ›Arabella‹ so eine Reihe szenisch wirksamer Glanzlichter, wie sie ›Helena‹ und besonders der ›Rosenkavalier‹ enthält. Denken Sie an das Lever, die lange, so ungeheuer stimmungsvolle Schlußszene des I. Aktes, die fabelhaft gute 脶berreichung der Rose, den Walzerschlu des II. Aktes, das Terzett des III. Aktes. Kurz: das eigentlich Bildhafte, rein pantomisch Verständliche, dessen ein guter Operntext bedarf, von dem fast immer gut ein Drittel der Worte verloren geht, der beste Dialog dem großen Publikum mehr oder minder uninteressant bleibt.¹⁵³

Reduktion

Im Alter ist bei Strauss zunehmend die Hinwendung zu einer zurückgenommenen Regie festzustellen. So kritisiert er (mutmaßlich in den frühen 1930er Jahren):

Bei der Opernregie wird jetzt meistens in den Fehler verfallen, daß fast jede besondere Orchesterphrase auf der Bühne in Bewegung umgedeutet wird. Hier ist mit auerster Vorsicht und Geschmack zu verfahren. [...] In ein- bis zweitaktigen Vorspielen ist oft deutlich – gerade bei Mozart – eine Spielgebde zum Ausdruck gebracht. Aber nicht jeder Fletrillen ist ein Augenblinzeln der Primadonna, nicht jeder nachschlagende Streicherakkord ein Schritt oder eine Handbewegung.¹⁵⁴

Rudolf Hartmann sieht hierin durchaus eine Differenz zur Entstehungszeit der freren Werke, aber auch eine nachvollziehbare Folge zwischenzeitlich aufgekommener Bhnenpraxis. Für *Salome*

uerte Strauss vor einigen Jahren den Wunsch nach einer fast statischen Anlage des Spiels – auch für die Titelrolle selbst. Das ist sicherlich überraschend und von den Forderungen des Jahres 1905 sehr verschieden. Gleichzeitig aber imponiert die intuitive Einfühlung in die Entwicklung der Darstellungsformen und ihrer die

153 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 552. Auch diese Kritik wird in einen mehrschrittigen Umarbeitungsprozess münden.

154 Strauss: *SpA*, S. 156. Zur Datierung: Anmerkung der Hg. auf S. 157. Vgl. Strauss: *BE* S. 60, dort auf Mitte der 40er Jahre datiert.

geistigen Kräfte ansprechenden Relation zum Zuschauer. Tatsächlich ist es kaum noch erträglich, daß vor hysterischem Gezappel und fälschlich ausgedeutetem ›Ausspielen‹ jeder Orchesterfigur die Prinzessin Salome zum hocherotisierten Dirnchen wird und nichts von der grandiosen Beziehungslosigkeit der beiden Hauptfiguren übrigbleibt [...].¹⁵⁵

Ein Grund für die Hinwendung zu mehr Ruhe im Schauspiel mag in einer verstärkten Betonung des psychologischen Moments liegen, ein anderer in der Gefahr einer zu einseitigen Betonung des Wesenzuges einer Figur bei einer eigentlich komplexeren Gemengelage. Strauss schreibt dazu:

Überhaupt muß sich, im Gegensatz zu der allzu aufgeregten Musik, das Spiel der Darsteller auf größte Einfachheit beschränken, besonders Herodes muß sich vor dem herumrennenden Neurastheniker darauf besinnen, daß er, als östlicher Parvenu, seinen römischen Gästen gegenüber bei allen monumentalen erotischen Entgleisungen sich stets bemüht, in Nachahmung des größeren Cäsars in Rom Haltung und Würde zu bewahren. Toben *auf* und *vor* der Bühne zugleich – ist zuviel! Das Orchester allein genügt dafür!¹⁵⁶

Hier zeigt sich für Strauss ein wichtiger Wesensunterschied zwischen der Inszenierung von Opern- und Sprechtheater. Die Darsteller müssen sich in ihrem Schauspiel teilweise zurückhalten, da die Musik wesentliche Bereiche der Charakterzeichnung übernommen hat. Ein Schauspieler müsste im obigen Beispiel des Herodes in Wildes *Salome* versuchen, möglichst beides zu vermitteln: gespielte Würde und sich dahinter offenbarende Unruhe bis hin zur Manie. Da die Musik die Hyper-Nervosität und den Verfolgungswahn des Herodes bereits in den Fokus nimmt – schon Ravel zeigte sich laut Rolland insbesondere von den Sturm-Visionen (Szene 4, Z. 164–170; Z. 233–241) beeindruckt¹⁵⁷ –, soll sich Strauss zufolge das Schauspiel des Sängers daher insbesondere auf die aufgesetzte Würde des Herrschers konzentrieren. Erst in der Gesamtsicht wird die Figur in ihrer Zerrissenheit zwischen bemühter Außendarstellung und innerer Verfassung vollständig.

In der Charakterisierung der Klytämnestra kritisiert er ebensolche Überzeichnungen der Figur, welche die Betonung der psychologischen Vorgänge in den Hintergrund treten lasse:

Zur Aufführung sei dem Regisseur bemerkt, [...] *Klytämnestra* nicht als alte, häßliche Hexe darzustellen, die in ödem Culissenreißer sich kaum vor Schwäche auf

155 Hartmann: »Grundsätzliches zur Strauss-Regie«, in: Strauss/Hartmann: *BW*, S. 103.

156 Strauss: *BE*, S. 226; Strauss: *Spa*, S. 59.

157 Rolland: *Aus meinem Leben*, S. 312. Paul Bekker nennt die Musik zu Herodes einen »bis jetzt beispiellose[n] Versuch, die Nervenzuckungen in einem musikalischen Spiegel zu fangen« (Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 45).

den Beinen halten kann. Sondern als schöne Frau von 50 Jahren müssen ihre vornehmen, sparsamen Gesten im Gegensatz stehen zu ihren Traumgesichten.¹⁵⁸

Hofmannsthals Text bezeichnet eindeutig keinen körperlichen Verfall, sondern ein seelisches Leiden, einen Zerfallsprozess der Persönlichkeit, worauf die vielfachen Metaphern des Verrottens und Verwesens der Psyche klar hinweisen (»Kann man denn vergehend lebend, wie ein faules Aas? Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?« Z. 191). Bis auf den heutigen Tag wird die Figur, nicht selten ihre eigenen Worte ignorierend, in der von Strauss monierten Weise (miss)verstanden und inszeniert.

Die zweite Gefahr einer solchen Überzeichnung führt er an *Salome* aus, in einer Bemerkung, die sich direkt an Hartmanns obige Ausführungen anschließen lässt. Die Hauptfigur dürfe »als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfacher, vornehmster Gestik gespielt werden [...]«, soll sie nicht »in ihrem Scheitern an dem ihr entgegengetretenen Wunder einer reinen neuen, großartigen Welt statt Mitleid nur Schauder u. Entsetzen erregen«.¹⁵⁹ Der einseitige Fokus auf die Perversion sexueller Triebkräfte lasse, wie Strauss klar festhält, jegliche mitführende Anteilnahme mit der Figur zurücktreten. Diese sei aber gerade deshalb entscheidend, da sie zu weiten Teilen in der Oper (trotz ihrer buchstäblichen ›Unerhörtheit‹) auch als Fokalisationsfilter fungiert. *Salome* ist beides: »Ungeheuer« (Z. 351) und verliebter Teenager.

Raum

Neben den genauen Vorstellungen zur Inszenierung und damit zur Lesart der Figuren werden auch die angestrebten Raumwirkungen im Zusammensehen von Musik und szenischer Aktion von Strauss thematisiert – wenn auch weniger ausführlich. In der gemeinsamen Ausarbeitung von *Friedenstag* – von Stefan Zweig konzipiert und von Joseph Gregor ausgeführt – wünschte sich Strauss für den Schluss eine Änderung, nämlich den klangperspektivischen Effekt eines von außen hereinklingenden Gesangs, der schließlich von der ganzen Bühne Besitz ergreift und den Handlungsumschwung herbeiführt:

158 Strauss: *SpA*, S.183; eine vergleichbare Stelle findet sich in *BE*, S.237: »[...] ebenso wie Klytämnestra keine alte verwitterte Hexe, sondern eine schöne, stolze Frau von 50 Jahren sein soll, deren Zerrüttung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll.«

159 Strauss: *SpA*, S.58.

Ganz anders muß der Schluß werden, von dem Moment an, wo sich die beiden Kommandanten in die Arme fallen. In diesem Moment der Stille muß ganz leise von außen der Friedenshymnus des Volkes einsetzen; nur mehr Lobgesang ohne Erinnerung an den Krieg. In diesen Hymnus stimmen allmählich Maria, die beiden Kommandanten und alle Anwesenden ein, während langsam der Turm versinkt.¹⁶⁰

Ein gradueller Prozess, hervorgerufen durch ein von außen in den Bühnenraum dringendes akustisches Ereignis, führt schließlich zur Peripetie und bestimmt das gesamte letzte Drittel der einaktigen Oper (ab Z. 148 ff.). Zunächst erklingen zwei Glocken »von ferne«, dann jene der Stadtkirchen und Türme, zuletzt gesellen sich die des Doms hinzu (Tamtam, Z. 152), um den Frieden zu verkünden. In der Zitadelle wird diesem Ereignis – trotz der Mauerschau-Szenen, die den Umschwung vermuten lassen – jedoch nicht getraut. Auf das anschwellende Glockenensemble, das bereits Teil des ersten Entwurfs von Zweig war, folgt im letzten Schritt die Konkretion durch die menschliche Stimme, durch den Friedenshymnus, der zunächst basslos nur mit Frauenstimmen und Tenören *derrière la scène* im pianissimo erklingt. Schließlich erklingt der Chor auf der Bühne (wechselnd zusammen mit den Protagonisten) zu einem den ganzen Bühnenraum einnehmenden, vollstimmigen Chorfinale in C-Dur.

Dass ein akustisches Signal von außen ein Opernfinale einleitet und prägt, ist freilich nicht neu – man denke an das Trompetensignal in *Fidelio* oder den »Chœur des meurtriers« in *Les Huguenots*. Neu an dieser Idee ist jedoch in *Friedenstag* die großangelegte Dimension und Steigerung als mehrstufiger Prozess, der den Klang- wie den Bühnenraum schlussendlich vollständig einnimmt.¹⁶¹

Strauss äußert sich zu *Friedenstag* nur hinsichtlich der Konzeption der Raumwirkung, nicht jedoch der szenischen Umsetzung. Am Beispiel der Überleitungsmusik zur III. Szene von *Lohengrin* (I, Szene 2, T. 605–660), die ebenfalls eine groß angelegte Chorszene ist und das Nähern und Erscheinen des Schwanenritters raumperspektivisch thematisiert, lässt sich sehen, wie genau er dabei Inszenierungsdetails berücksichtigt. Die dargestellte Raumsituation auf der Bühne muss für Strauss in ihrer Wirkung und Motivation vollständig plausibel sein und mit der musikalischen Dramaturgie nahtlos zusammengehen. In diesem Fall handelt es sich um eine Kombination aus Mauerschau und tatsächlicher Sicht auf das Ereignis von Seiten des Publi-

160 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 235.

161 Ein früheres Beispiel findet sich zu Beginn des zweiten Aktes von *Der Rosenkavalier*, vgl. dazu Kapitel 5, S. 458 ff.

kums, die von Wagner genau festgeschrieben wurde. Strauss schreibt zu dieser *Lohengrin*-Szene:

Wird das Trompetenthema nur um eine Idee zu rasch intoniert, erhält das Stück eine Nervosität, die seinen anfangs ganz beschaulichen Charakter (der sich erst bei den Worten: ›seht, näher kommt er an‹ [T. 628] steigert, [sic] verwischt. Die Ritter rufen doch ›von rückwärts die dem Ufer zunächst stehenden‹ denen im Vordergrund ihre Beobachtungen zu, darum ist es auch nicht nötig, daß sofort der Chor in Bewegung gerät u. in wilder Hast nach hinten rennt, um dann bei ›Ein Wunder‹ möglichst ungeordnet wieder nach dem Kapellmeister zu zu laufen.¹⁶²

Der Auftritt Lohengrins ist für das Thema dieses Buches auch insofern von besonderer Bedeutung, da Wagner insbesondere in dieser Passage neue psychische und räumliche Perspektivierungen erprobt (was in gewissem Sinne für die Oper insgesamt gilt), die für die nachfolgenden Werke verbindlich bleiben sollten. In *Lohengrin* wird sowohl bei der Instrumentation als auch beim komplexeren Einsatz leitmotivischer Semantisierungen ein neues Stadium musikdramatischen Komponierens erreicht.¹⁶³ In dieser Passage kommt es durch den tatsächlichen Auftritt des nun real gewordenen Lohengrin zur ›Verwirklichung‹ des zuvor in Clairvoyance erkannten rettenden Ritters (Traumerzählung II. Szene) auf der Bühne. Die Fokussierung auf Elsa schwenkt als auskomponierter Näherungsprozess Lohengrins in einem mehrstufigen Bühnen-Raumeffekt auf die Wahrnehmung der übrigen Opernfiguren um. Das dreistimmige Trompetenthema, um das es oben im Zitat geht, ist zugleich das erste Erklingen des Personenmotivs Lohengrins in ›seiner‹ Instrumentalfarbe und Tonart A-Dur, aber noch verhalten in der Dynamik (*pianissimo*). Diese steigert sich innerhalb der 56-taktigen Passage der Szene beständig, bis das Thema zu Beginn der dritten Szene im vollen Blech im *fortissimo* erklingt. Im Zuge der Traumerzählung Elsas (›In lichter Waffen Scheine ein Ritter nahte da‹; T. 355 ff.) erschien das Lohengrin-Thema zwar schon zuvor, jedoch in As-Dur und in den Holzbläsern gesetzt,¹⁶⁴ so dass es sich rückblickend als eine Art ›In-Erscheinung-treten-Wollen‹ der

162 Strauss: *SpA*, S. 174.

163 Strauss bezeichnet *Lohengrin* als »stileinheitlicher« im Vergleich zum *Tannhäuser* (BE, S. xy) und nennt deziert »dessen Instrumentationswunder«, die ihn »stets von neuem entzücken« (*SpA*, S. 248). Auch Dahlhaus begreift *Lohengrin* als Wendepunkt auf dem Weg zum Musikdrama. Insbesondere der Dialog Ortrud-Telramund zu Beginn des zweiten Aktes »antizipiert die Technik der Ring-Tetralogie«. Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985, S. 75.

164 Die Trompete erhält dort nur eine auftaktig drängende Fanfarenfunktion zwischen den Motivgliedern, die sich bereits beständig steigert (sie erklingt zunächst ein-, dann zwei- und schließlich dreistimmig, T. 358–368).

Klangfarbe interpretieren ließe. Zur dynamischen Steigerung der gesamten Passage wünscht sich Strauss nun aus dirigentischer Perspektive eine analoge Tempogestaltung, die Wagner so jedoch nicht festgeschreibt (die ganze Passage ist von Beginn an mit »lebhaft« überschrieben). Für Strauss scheint diese Steigerung jedoch wichtig, weil sie parallel zur klanglichen Materialisierung des Ritters auch eine sichtbare dramatische Steigerung des Bühnengeschehens unterstreicht. Um ihre volle Wirksamkeit herauszuarbeiten, verlangt Strauss daher einen zunächst »beschaulichen« Charakter – nicht nur im Tempo, sondern auch in den Bewegungen des Chors. (Immerhin dauert es 32 von insgesamt 56 Takten, bis Wagner überhaupt ein *forte* vorschreibt.)

Strauss wird dieses Vorbild eines buchstäblich in Szene gesetzten Auftritts für seine Hauptfiguren Kunrad, Salome, Jochanaan, Klytämnestra, Ochs oder Rofrano in immer wieder neuen Varianten ausgestalten, um hier nur die früheren Beispiele zu nennen. Insbesondere dann, wenn (wie im Falle des *Lohengrin*) die Figur und ihr erhofftes Erscheinen bereits zuvor in der Bühnenhandlung thematisiert werden und der Auftritt integrativer Teil des Spannungsaufbaus innerhalb der Dramaturgie ist, werden diese Passagen zu herausgehobenen Schlüsselmomenten der Handlung. Das bekannteste Beispiel dürfte bei Strauss der schon von Zeitgenossen vielfach besprochene Auftritt Jochanaans in *Salome* sein. Mit seinem aus aufgetürmten Quarten gebildeten Motiv thematisiert der Szenenübergang und -beginn ebenfalls ein Sichtbarwerden sowie die Lösung einer lange aufgebauten Spannung – war Jochanaan doch als bloße Stimme aus der Zisterne seit Beginn des Dramas zugleich an- und abwesend und schürte auf diese Weise zunehmend Salomes Begehrten, ihn zu sehen. Ist es in Elsas Fall der Glaube, der den männlichen Protagonisten aus einer metaphysischen Sphäre stammend in Erscheinung treten lässt, so ist es hier Salomes ganz und gar diesseitiger Wille und Besitzanspruch (sowie ihre erotische Verführungskunst, der der willfährige Narraboth nichts entgegenzusetzen weiß), der den Auftritt Jochanaans aus der Zisterne herbeiführt. Nicht das Massenereignis als musikalisches Tableau (wie im Falle des *Lohengrin*), sondern die subjektive Wahrnehmung Salomes steht im Zentrum. In einer Mischung aus Furcht und körperlichem Begehrten, aus Grauen und Verzückung entwickelt sie im Verlauf der Szene ihre zunehmend sich steigernde Obsession. Dabei wechselt Strauss nicht nur zwischen den unterschiedlichen Motivsphären Jochanaans, sondern auch zwischen den teils abrupt wechselnden Emotionen Salomes. So ist auch diese Szene von hochbeschleunigten Fakturwechseln dominiert, von denen sich die drei erotischen Werbegesänge der jugendlichen Prinzessin als geschlossenere Formteile deutlich absetzen.

Von einer anderen Art des Szenenwechsels bei Wagner, der ihm bereits in jungen Jahren – noch ganz unter dem anti-Wagnerschen Einfluss seines Vaters Franz stehend – großen Eindruck gemacht hatte, spricht Strauss noch im Alter: „Aus späteren Jahren ist mir nur im Gedächtniß geblieben vom ersten Tannhäuser als großer Eindruck die Verwandlung aus dem Venusberg in die Frühlingslandschaft der Wartburg.“¹⁶⁵ Es handelt sich dabei um einen der ›drastischsten‹ Fokalisierungswechsel im frühen Œuvre Wagners, der im Gegensatz zur überleitenden Lohengrin-Szene mit einem abrupten Wechsel des Bühnenbilds einhergeht: Tannhäusers Versetzung ins Wartburgtal, nachdem er den Namen der Gottesmutter ausspricht. Nachdem sich die Szene laut Wagners Anweisungen schnell verwandelt und »Venus verwindet«, befindet sich der Protagonist schnittartig in einer neuen Umgebung, ohne selbst die Position gewechselt zu haben: »Tannhäuser, der seine Stellung nicht verlassen, befindet sich plötzlich in ein schönes Tal versetzt. Blauer Himmel, heitere Sonnenbeleuchtung. Rechts im Hintergrund die Wartburg«.¹⁶⁶ Parallel dazu findet ein ebenso abruper musikalischer Wechsel statt, der sämtliche Bereiche der musikalischen Faktur betrifft und die neue ›Soundscape‹ des maienhaften Wartburgtals in auffälliger Akkumulation der Elemente herstellt (»das Geläute von Herdeglocken«,¹⁶⁷ unbegleiteter Gesang, einfaches G-Dur, solistische Klarinette, dann Englischhorn als intradiegetische Hirtenschalmei, Pilgerchor *a capella*).

Wann dieses Tannhäuser-Erlebnis für Strauss (immerhin sein erster Besuch einer vollständigen Wagner-Aufführung) erfolgte, ist schwer zu datieren; in jedem Fall ereignete es sich im Münchner Hoftheater lange vor seiner Meininger Wandlung zum Wagner-Bewunderer. Eingebettet in seinen Erinnerungen (anlässlich des im Oktober 1943 zerstörten Opernhauses), steht es zwischen seinem ersten Opernerlebnis, Webers *Freischütz* (»im Alter von 6–8 Jahren«) und dem »vollständige[n] Versagen gegenüber dem ersten Tristan u. Siegfried im Alter von 16 Jahren«. Aufgrund der auch im späten 19. Jahrhundert noch durchaus als anstößig empfundenen Thematik der Oper dürfte eher von einem jugendlichen Alter ausgegangen werden. Diese Passage dient nicht der nachträglichen Konstruktion eines schon frühen Wagner-Verständnisses,

165 Strauss: *SpA*, S. 119; vgl. eine ähnliche Äußerung in den Erinnerungen an seinen Vater, in: Strauss: *BE*, S. 201, *SpA*, S. 247.

166 Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, I, 3, T. 771.

167 Nicht in der Partitur notiert, aber in der Anweisung zu Beginn räumlich genau bezeichnet: »von der Höhe links vernimmt man das Geläut von Herdeglocken, auf einem hohen Vorsprung sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei dem Tal zugekehrt« (*Tannhäuser*, I, Szene 3).

wie es etwa im Fall der Erzählung des heimlichen Tristan-Studiums als 17-Jähriger (»gleichsam wie im Fieber«) der Fall gewesen sein mag.¹⁶⁸ Sondern diese Notiz hebt vielmehr hervor, dass sich der fast 80-Jährige nach über sechs Jahrzehnten zwar kaum an Details erinnert, den unmittelbaren Eindruck der Wirkungsmacht dieser Verwandlungsszene jedoch nie vergessen hat.

Zwischen »wirkungsvoll genug« und »operhaft trivial«

Die Ausführungen zu Regie und Bühnenbild zeigen es: Sowohl im Aufführungs- als auch im Kompositionssprozess geht Strauss stets von der intendierten Wirkung auf das Publikum aus und versucht diese so genau als möglich zu antizipieren: »[I]ch versuche mich auf den Standpunkt des Publikums zu stellen, für das wir doch schließlich Komödie spielen«.¹⁶⁹ Immer sein Publikum im Blick, verlangt er mehrfach von seinen Librettisten »wirkungsvollere« Szenen, ein stets schwelender Grunddissens, der sich durch den Briefwechsel mit Hofmannsthal zieht,¹⁷⁰ aber auch gegenüber Stefan Zweig und Joseph Gregor zur Sprache kommt. In diesem Zusammenhang steht auch seine bereits angesprochene Kritik an Hofmannsthals Erstversion des ersten Aktes von *Arabella*. Hier stört ihn insbesondere das Finale, man müsse »unbedingt mit einer Solostimme, Arie, lyrischem Erguß von Arabella schließen«. Der vorliegende Aktschluss sei zwar »recht hübsch, aber für eine Oper nicht wirkungsvoll genug«.¹⁷¹ Wenige Tage später führt er seine Bedenken auch andere Passagen betreffend weiter aus und begründet seine Kritik mit den spezifischen Gattungsbedingungen der Oper: Teile des ersten Aktes seien »arg zersplittert«, es gäbe »zuviel Durcheinander im Dialog«, und »für die Oper, wo sowieso immer so viel Text verlorengeht, ist die Linienführung zu zart«.¹⁷²

168 Strauss: *SpA*, S. 246, 247. Walter vermutet eine nachträgliche Konstruktion, vgl. ders.: *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 42. Doch eine solche ist nicht zweifelsfrei beweisbar: Strauss schreibt nämlich, dass auf dieses begeisterte Studium wiederum eine Phase des Zweifels folgte, und zwar wegen einer »Discrepanz zwischen den [...] Intentionen« und der erlebten »mittelmäßigen Aufführung« – abermals ein Hinweis auf die entscheidende Bedeutung, die er einer gelungenen musikalischen und szenischen Realisierung beimisst. Erst nach der Erkenntnis, dass diese Kluft überwunden werden könne, also nicht Defizit des Werkes sei, sei er dann »[v]oll Wagnerianer« geworden (*SpA*, S. 248).

169 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 525.

170 Zu diesem Thema grundlegend: Françoise Salvan-Renucci: »Ein Ganzes von Text und Musik«, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing 2001.

171 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 545.

172 Ebd., S. 547, 549.

Gegen diese immer wiederkehrenden Bedenken des Komponisten gegenüber allem zu Feinen und Zarten, die bereits bei der ersten wirklichen gemeinsamen Zusammenarbeit im *Rosenkavalier* sichtbar werden, steht auf der anderen Seite Hofmannsthals Kritik an einem zu »operhaft trivialen Weg«.¹⁷³ Der Dichter stört sich mehrfach an Strauss' Fixierung auf die Wirkung. Umso mehr zeigt er sich beeindruckt vom Endergebnis der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos*, da der Komponist hier – aus Hofmannsthals Sicht die Ausnahme – ganz mit ihm gegangen sei und sich frei gemacht habe vom »Gedanken an Wirkung«.¹⁷⁴ Hofmannthal sieht somit in Strauss' Bestreben, den Standpunkt des Publikums einzunehmen, die Gefahr eines Schielens nach Theatereffekten und den damit verbundenen rezepthaft berechneten Schablonen, die den Anspruch und die künstlerischen Konzeptionen verdecken könnten. So wird Hofmannthal gelegentlich sogar sehr direkt, etwa bei Strauss' Vorschlag, in der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* zur Verdeutlichung und Abrundung eine Passage aus der Rahmenhandlung des Vorspiels am Ende der Oper einzubauen (er denkt dabei an einen letzten Auftritt des verzweifelten Komponisten). Hier antwortet Hofmannthal unverblümt: »Ich fürchte, hier hat Sie der Theateropportunismus total auf den Holzweg gebracht.«¹⁷⁵ Aus Sicht des Komponisten handelt es sich bei diesem Vorschlag jedoch nur um die konsequente Fortführung bisheriger Schlusskonzeptionen: Seine beiden größten Theatererfolge überhaupt, *Salome* und *Der Rosenkavalier*, stellen in der letzten Minute der Aufführung einen deutlichen Perspektivwechsel her, der aus dem geglaubten finalen Zustand (Salomes Ekstase, Octavians und Sophies Liebesglück) als ein letzter Bruch herausführt. In diesen beiden finalen Schlusspassagen verschiebt sich der Blick auf das Geschehen von außen, wenn auch Genre- und Sujet-bedingt auf höchst unterschiedliche Weise: bei *Salome* durch das brutale c-Moll des Todesurteils, in *Der Rosenkavalier* durch die heitere Pantomime des kleinen Dieners im leeren Bühnenraum. Insofern wäre Strauss' Vorschlag eine weitere und durch die Brechung der diegetischen Ebenen genuin neue Realisierung dieses Konzeptes gewesen.

173 Ebd., S. 614; ähnlich auch Zweig, der einen Vorschlag Strauss' zum Entwurf zum späteren Friedenstag als »zu sehr operhaft im schlimmen Sinne« abtut, vgl. BW Strauss/Zweig: *BW*, S. 84.

174 Strauss/Hofmannthal: *BW*, S. 345.

175 Strauss/Hofmannthal: *BW*, S. 280.

»Psychologische Charakteristik« und »Mein lieber Ausdruck«

Immer wieder findet sich im Zusammenhang mit Expression und der Frage der Figurencharakterisierung die Betonung des Psychologischen – sicher neben ›Nervosität‹ sowie Kraft- und Energiebegriffen¹⁷⁶ (›Elan‹, ›Schwung‹) der vielleicht wichtigste Topos der Musikalischen Moderne um 1900. In diesem Sinne bezeichnete Strauss einmal das Komponieren als »die Übertragung eines Sinnes- oder Gefühlsausdruckes in Musik«.¹⁷⁷ Seine auf menschliche Wahrnehmung und psychologische Prozesse ausgerichtete dramatische Grundeinstellung wird hier evident – ein Umstand, den bereits Zeitgenossen wie Romain Rolland (siehe Kapitel 1.3) oder Gerhard Hauptmann betonen, der fast gleichlautend mit beiden als wesentliches Merkmal seiner Musik das »Ausdrucksvermögen des Psychischen«¹⁷⁸ benennt. Für Strauss geht es dabei jedoch nicht nur um Aspekte der Produktion, sondern auch um den breiten Raum der Rezeption von Oper. Ein dezidiert zeitgenössisches Moment liegt für ihn darin, vom neuen Typus eines »aufmerksame[n] Zuschauer[s]« auszugehen, der »nicht bloß als Musikfreund älterer Ordnung im Theater sitzt«.¹⁷⁹ Letzterer sei nur für »den reinen Ohrenschmaus« im Opernhaus und ganz »unbekümmert um seelische Vorgänge der handelnden Personen«. Erst durch Wagners Dramen könne man von einer »Inanspruchnahme des Denkvermögens« beim Publikum sprechen. So sehr er der Operngeschichte mit dieser radikalen Scheidung in ein prä- und ein post-wagnerisches Musiktheater Unrecht tun mag – und zudem in Widersprüche zu eigenen Aussagen über Gluck, Mozart oder Weber gerät –, zeigt sich hier deutlich seine Vorstellung von zeitgenössischer Opernkomposition als psychologisch motiviertem Ausdrucksbedürfnis. Die Adjektive »psychisch«, »seelisch« und »psychologisch« finden sich häufig in Strauss‘ Schreiben, auch wenn sie wohl eher Widerhall des Zeitgeistes und weniger Zeugnis einer intensiven Lektüre früher psychoanalytischer Schriften sein mögen, die hingegen im Fall Hofmannsthals durchaus dokumentiert sind – zumindest finden etwa die Arbeiten Freuds, Breuers, Jungs oder anderer keine direkte Erwähnung.

Oper ist für Strauss zwar seit jeher die Kunstform, die über die Ebene der Musik intime Innenansichten ermögliche bzw., in seinen Worten, »höhe-

176 Vgl. dazu Eggers, Katrin/Stollberg, Arne: *Energie als Kräftespiel in den Künsten*, Würzburg 2021.

177 Strauss: *BE*, S. 47.

178 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 209.

179 Strauss: *BE*, S. 101, 102.

re seelische Offenbarungen¹⁸⁰ zulasse als es Literatur, Instrumental- oder Kirchenmusik vermögen; dennoch markiert für ihn Wagners Schaffen eine Wegscheide. Als eine Hauptaufgabe des zeitgenössischen Dramatikers sieht er daher die Ausdifferenzierung in die Ausleuchtung sowie Darstellung psychischer Prozesse und der Gefühlsinhalte der Figuren. Diese Palette muss dann mit kompositionstechnischen Mitteln korrespondieren, bis hin zu einer »psychische[n] Polyphonie«, dem »seelischen Contrapunkt des III. Tristanaktes« und »subtilste[m] Nervencontrapunkt«.¹⁸¹

Trotz der Bedeutung Wagners für diese Überlegungen bleibt für Strauss allerdings die traditionelle Form der Arie der Idealtypus musikalisch-theatraler Gefühlsausleuchtung und mithin Wesenskern der Oper: »Die Arie ist nun einmal die Seele der Oper! [...] *Geschlossene Nummern, dazwischen Rezitative!* Das war, ist und bleibt die Oper!«¹⁸² Dieses Bekenntnis zur traditionellen Formensprache früherer Opernformen, die er bereits seit *Feuersnot* mit Prinzipien von Wagners kontinuierlichem Drama zu synthetisieren sucht, erhält nun gerade in der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und dem gemeinsamen, planvollen Rückgriff auf ältere Operntraditionen neue Nahrung für psychologische Charakterzeichnungen. Strauss' Œuvre lässt sich in diesem Sinne als stets im Wandel befindliche eigenständige Ausformung von Musiktheater begreifen, die mit ästhetischen und kompositorischen Prämissen unterschiedlicher Traditionen spielt, sie aufgreift, verändert, ironisiert oder verwirft.¹⁸³ Dabei strebt er zu keinem Zeitpunkt seiner Karriere etwa ein »Zurück-zu-an (allenfalls bezogen auf extreme harmonische Realisierungen in den frühen 1930er Jahren)«.¹⁸⁴ Er sucht vielmehr nach neuen Möglichkeiten und Realisierungsformen von »Seelenschilderungen«¹⁸⁵ und blättert sozusagen für diesen Zweck auch im Katalog der Operngeschichte.

Dabei scheint er bisweilen auch von der Idee der Komplettierung einer Sammlung geleitet, gewissermaßen als Kurator musikalischer Psychogramme. In einem Brief an Stefan Zweig zum nicht ausgeführten *Semiramis*-Projekt offenbart sich die wohlerwogene Absicht des älteren Komponisten, eine Vollständigkeit bei der musikalischen Rubrizierung und Charakterisierung unterschiedlicher Frauengestalten zu erreichen. Er rückt dabei die musikali-

¹⁸⁰ Vgl. Anm. 75.

¹⁸¹ Strauss: *SpA*, S. 98.

¹⁸² Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 609.

¹⁸³ Siehe dazu insbesondere die analytischen Kapitel 4 und 5.

¹⁸⁴ Vgl. Anm. 105.

¹⁸⁵ Strauss: *SpA*, S. 218.

sche Ausleuchtung seiner weiblichen Hauptfiguren, deren emotionale Befindlichkeiten, Motivationen, psychologische Konstitutionen, Beziehungen und Handlungen ins Zentrum des musikdramatischen Interesses: »Der weibliche Dämon als Staatsmann und Feldherr fehlt mir noch in meiner Frauengalerie.«¹⁸⁶ Diese Aussage legt zudem nahe, dass ihn gerade die Figuren reizen, die in den traditionellen Denkmustern seiner Zeit ›aus der Rolle‹ des stereotyp Weiblichen fallen.¹⁸⁷ Rückblickend hebt er im Alter aus dieser Galerie vor allem Salome hervor, »die erste schöne Vertreterin all der Frauengestalten [...], deren feiner differenzierter Psychologie alle nervösen Contrapunkte und alle diffusen Farben meiner späteren Partituren dienen sollen«.¹⁸⁸

Diese Auffassung kann man ebenso während der Arbeit an *Intermezzo* feststellen. Strauss hat, dem Rat Hermann Bahrs folgend, sich selbst das Textbuch zu schreiben, nun doch eine erste Szene »hingehauen« und bittet den Schriftsteller um sein Urteil. Sollte Bahr Gefallen finden, so denkt er bereits weiter, wünscht er sich von ihm vergleichbare Stoffe, nicht zuletzt, um mit einer ganzen Werkreihe eine neue Gattung, »die moderne Spieloper«, zu konstituieren. Auch hier findet sich bereits die Idee einer »Frauengalerie«, allerdings – und deshalb ist dieser Gedanke im Zusammenhang dieser Untersuchung vor allem interessant – bezogen auf unterschiedliche Außenperspektiven:

Ich plane dann einen Zyklus: Die Frau, etwa 5 Komödien, die Frau von den verschiedenen Seiten gesehen. Da sie meine holde Gattin offenbar wieder ganz anders sehen als ich, so wäre ein 2tes Stück von Ihnen entzückend. Aus meiner Frau kann man 10 Stücke machen: das sehe ich jetzt, wo ich anfange sie poetisch zu analysieren; tragen Sie mir noch eine Komödie zum Zyklus bei, das wäre famos, wenn sie sich schon, was ich begreife, in meine Anschauung nicht hineinfinden. Um die moderne Spieloper zu begründen, genügt nicht ein Werk.¹⁸⁹

Der Weg zu neuen Stoffen ist für Strauss von Beginn seines Opernschaffens an in erster Linie geleitet von der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und nicht per se nach neuen kompositionstechnischen Wegen oder Innovationen: Diese können, aber müssen nicht die Folge der angestrebten

186 Brief vom 20.04.1935, in: Willi Schuh (Hg.), *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, Frankfurt (M.) 1957, S. 111.

187 Zu dem Thema: Melanie Unseld: »*Man töte dieses Weib!*« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001; speziell zu Strauss: Michael Lehner: »Die heroische Stimme gegen die menschliche.« Zur musikalischen Konzeption gegensätzlicher Frauengestalten in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal, in: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)*, Jahrgang 67/1 (2012), S. 26–35.

188 Richard Strauss: *BE*, S. 180.

189 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 188.

Konzeption sein. Seinem Jugendfreund Ludwig Thuille gibt er 1890 eine Einschätzung Siegfried Wagners (in eigenen Worten) wieder, die in diesem Verständnis vor allem aber seine eigene Meinung abbilden dürfte. Siegfried Wagner habe in einem Streitgespräch über moderne Orchestertechnik (und die Bedeutung Berlioz') bemerkt, dass

das Hauptmoment der Unterscheidung der modernen Orchesterbehandlung von der Beethovenschen nicht in den gesteigerten Mitteln, sondern in der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente, ihrer Individualisierung liege.¹⁹⁰

Diese Ausdrucksfähigkeit erlaube es, so Strauss weiter, über den Einsatz der solistischen Instrumentalfarben eine »bestimmte menschliche Sprache« zu sprechen, wie dies Weber vorbildhaft in *Der Freischütz* eingeführt habe. Auch »die gesteigerten Orchestermittel des Rings« (die er dann doch zugesteht) seien »nicht die Folge der Sehnsucht nach unbekannten, raffinierten Klängen *an sich*, sondern des Dranges nach neuem Ausdruck«. Auch wenn der 26-jährige Strauss im Brief an Thuille noch sehr im Schatten seiner einflussreichen Mentoren steht sowie deren Meinung teilweise ungefiltert übernimmt und weitergibt,¹⁹¹ so wird die geäußerte Forderung eines »Dranges nach neuem Ausdruck« doch sein Credo der folgenden Jahre werden. So sehr er sich in dieser Zeit gerne als junger Wilder gebärdet – als einer, der »so wütend auf Alles, was nach Vergangenheit riecht«,¹⁹² ist –, gilt ihm hier bereits die Rückbindung klanglicher Neuerungen an eine konkrete Expression als verbindlich:

Wenn ich also neue Farben im Orchester entdeckt haben soll, was wahrscheinlich gar nicht der Fall ist, aber nehmen wir es einmal an, so muß doch das Bedürfnis vorausgegangen sein, mit diesen ›neuen Farben‹ etwas auszudrücken, was sich mit den alten Farben nicht sagen ließ; – wenn dies nicht der Fall ist, findet man nämlich diese sogenannten ›neuen Farben‹ gar nicht. Da heißt es, wer nicht sucht, der findet.¹⁹³

190 Strauss/Thuille: *BW*, S. 116.

191 Die zunehmende Emanzipierung von fremden Meinungen und Urteilen zieht sich durch den gesamten Briefwechsel mit Thuille. Strauss selbst reflektiert im Alter helllichtig den Einfluss sowohl Bülow als auch Ritters in der Meininger Zeit. So sehr er deren Bedeutung als Mentoren und Lehrer für seine eigene Entwicklung heraushebt, so betont er gleichermaßen die Wichtigkeit der Loslösung von deren ästhetischen Ansichten. Vgl. Strauss: *BE*, S. 207: »Die Ergebnisse meiner damaligen Brahmschwärmerie (unter Bülow's suggestivem Einfluß)«; S. 212: das individualistische Prinzip in *Guntram* als Grund »der inneren Entzweigung mit Ritter.

192 Strauss/Thuille: *BW*, S. 116.

193 Brief an Friedrich von Hausegger, abgedruckt in: Friedrich von Hausegger: *Gedanken eines Schauenden*, hg. von Siegmund von Hausegger, München 1903, S. 396. Vgl. auch Steinitzer: *Strauss*, S. 99.

›Ausdruck‹ war bekanntlich einer der bevorzugten Begriffe seit seiner Meiningers Zeit – durch den wesentlichen Einfluss Alexander Ritters; Cosima Wagner ging so weit, ihn in der Briefanrede als »Mein lieber Ausdruck« zu bezeichnen.¹⁹⁴

Ein solchermaßen psychologisch motiviertes Ausdrucksbedürfnis ist Strauss denn auch ein wesentlicher, wenn nicht alleiniger Gradmesser an Qualität. So könne Verdis Falstaff »in psychologischer Charakteristik« »den besten Werken des deutschen Theaters an die Seite gestellt« werden und erreiche »durch das Orchester [eine] Vertiefung der Shakespeareschen [sic] Vorlage«.¹⁹⁵ *Otello* hingegen sei »psychologisch nicht genügend motiviert[]«.¹⁹⁶ Natürlich finden sich daneben die typischen nationalen Klischees seiner Zeit: Verdis Melodien fänden (im Gegensatz zu denen Mozarts) allenfalls Gefallen und Beifall, ihnen wohne aber kein »Geheimnis« inne, und dem Orchester fehle die Sprachfähigkeit: »Zudem ist die Verdische Kunst bei aller inspirierten u. genial erfundenen Gesangsmelodie wie die aller romanischen Meister [...] Oberflächenkunst, die durch die primitive Orchestersprache niemals in geheimnisvolle seelische Tiefen heruntergreift [...].«¹⁹⁷ Hier und in vergleichbaren Äußerungen über ›musikalische Tiefe‹ versus ›Oberflächenkunst‹ bewegt er sich in stereotypen Diskursen und verweist passenderweise auf Wagners Bemerkungen zur Rossinischen Melodik.¹⁹⁸ Mit dem ästhetischen Werturteil der ›Tiefe‹ sind einerseits im buchstäblichen Sinne die unter der Melodie liegenden musikalischen Schichten gemeint: Harmonik, Kontrapunkt und »Orchestersprache«, die hier national vereinnahmt werden. Andererseits meint er aber auch die damit zusammenhängende Möglichkeit, der Musik psychologische Ausdrucksmöglichkeiten zu geben.¹⁹⁹ Denn dieses Vordringen in ›seelische Tiefen‹ gehe damit einher, möglicherweise keinen »allgemeinen

194 Vgl. Strauss/Cosima Wagner: *BW*.

195 Strauss: *SpA*, S. 40, 45. Die Partitur des *Falstaff* bewunderte Strauss Zeit seines Lebens und erwähnt sie mehrfach.

196 Strauss: *SpA*, S. 45. Auch gegenüber seinen Librettisten ist ihm dies ein auschlaggebendes Argument. So schreibt er an Stefan Zweig über Joseph Gregors Grundidee zu *Daphne*: »Es fehlt uns ein interessierender seelischer Konflikt«, Strauss/Zweig: *BW*, S. 148.

197 Strauss: *SpA*, S. 45. Eine vergleichbare Passage findet sich in *SpA*, S. 40: Verdi sei »doch die Entwicklung des modernen Orchesters [...] mehr oder minder fremd geblieben«, gleichermaßen die »Ausdrucksfähigkeit zur Darstellung innerlichster Seelengeheimnisse«.

198 Strauss: *BE*, S. 95; analog: *SpA*, S. 123 f.

199 Er relativiert allerdings wieder in nationaler Lesart an anderer Stelle das Unvermögen, eine solche ›Tiefe‹ auf melodischem Weg zu erreichen, wenn er auf den angeblichen »fundamentalen Unterschied zwischen den tiefinnerlichen Tonsymbolen der melodischen Offenbarungen unserer Klassiker: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert gegenüber den Arien der Romanen« hinweist (*BE*, S. 95).

Gefallen und Beifall« zu erreichen. *Die ägyptische Helena* nennt er unter den eigenen Werken als ein Beispiel dafür, dass ein »Verständniß für solche psychologische Probleme [sic] (dieses war allerdings nur mit Musik ganz zu lösen)« nicht »Jedermanns Sache« sei. Dabei betont er die Aktualität und Neuheit der Grundidee, eine bereits gescheiterte Ehe und den Versuch ihrer Rettung zwischen den Polen von Vergessen und Erinnern ins Zentrum zu rücken. In heutiger Lesart ließe sich die Handlung als glücklicher Verlauf einer unkonventionellen Paartherapie begreifen. »[D]ieses interessanteste und modernste Problem« gerade in einem mythischen Rahmen psychologisch auszuleuchten gilt ihm dabei als besonders reizvoll, er sieht darin jedoch auch den Grund von Missverständnissen in der allzu voreiligen Frage: »[W]as sagt uns heute noch Helena u. Menelas?«²⁰⁰

Bereits bei Mozart findet Strauss vorbildhafte Figurendarstellungen, die vom Typenhaften ins unverwechselbar Individuelle übergehen – eine Qualität, die er der spätbarocken Oper, insbesondere Händels Werken, noch nicht zugesteht.²⁰¹ Auch wenn die Opernstruktur mit ihrer Aufteilung in geschlossene Nummern eine geänderte Zuordnung von Arien prinzipiell zulasse, sei in Mozarts Werken der psychologisch-ausleuchtende Aspekt so konkret, so individuell gefasst, dass eine Austauschbarkeit der Figuren unmöglich werde.

Genau diesen Eingriff durch Eduard Devrient kritisiert er an einer Aufführung von *Così fan tutte*. Dort wurde Fiordiliges Arie *Come scoglio* – die letzte Zurückweisung, bevor auch sie dem werbenden Ferrando nachgibt – Dorabella zugesucht,

[...] als ob man bei der enormen Charakterisierungskunst Mozarts einfach Gefühlsäußerungen zweier Personen beliebig vertauschen könnte und als ob der feine Psychologe Mozart den Charakter der sentimental und gewissenhaften Fiordiligi

200 Strauss: *SpA*, S. 211. Zweig stellt in einem seiner ersten Briefe an Strauss im Fall der letzten Hofmannsthal-Opern einen ebensolchen Befund aus, ist aber in der Erklärung über den ausbleibenden Erfolg härter, da er diesen nicht nur in der Rezeption verortet. Er spricht von der »Allgiltigkeit eines Kunstwerks für jeden und alle«, die letztlich doch die »entscheidende Probe«, aber nicht erreicht sei. Er sieht die Gründe weniger in der psychologischen Thematik als in Hofmannsthals Stil und der symbolisch aufgeladenen Sprache: »Darf ich offen sprechen, so finde ich die letzten Hofmannsthaltexte zu sehr mit der Suche nach einem Stil belastet, zu sehr in eine Symbolik gedrängt, für die die normale Sehschärfe eines unbefangenen, nicht mit der Textbrille ausgerüsteten Zuschauers nicht mehr ausreicht.« Strauss' Musik bleibt in dieser Kritik selbstredend außen vor (Strauss/Zweig: *BW*, S. 11).

201 Allerdings verraten die wenigen, ausschließlich negativen Kommentare zu Händel keine größere Kenntnis oder Beschäftigung mit dessen Werken.

nicht genau von der munteren, leicht erregbaren und praktischeren Dorabella geschieden hätte.²⁰²

Man merkt dem Text deutlich Strauss' Ungehaltenheit an, dass er hier als Bewunderer gerade dieser Oper Mozarts spricht. Er nennt Mozart einen musikalischen »Psychologen«, der so genau in der Charakterzeichnung differenziere, dass der Zuschauer »unschwer erkennt, daß sich eine derart ungeheuerlich gebärdende Leidenschaft [diejenige Dorabellas] recht leicht in ihren Zielen wankend gemacht werden kann und ganz umschlagen kann«. Insbesondere in Dorabellas voriger Es-Dur-Arie *Smanie implacabili, che magitate* (Strauss nennt sie noch unter ihrem übersetzten Titel »Furchtbare Qualen«) werde dies gerade durch die musikalischen Übertreibungen deutlich. Interessanterweise ist es nach Strauss' Beobachtung die Exaltiertheit der Zuschaustellung von Emotionen und nicht deren Abwesenheit oder Zurücknahme, welche die leichtfertige, weniger »tief« empfindende Figur charakterisiert. Mozart vermittelt dies insbesondere durch die Ironisierung einer pathosbehafteten Heroinenarie: eine kompositorische Lösung, die – denkt man Strauss' Argumentation weiter – demnach einerseits auf einem spielerisch-parodistischen Umgang mit etablierten Ausdruckstopoi basiert. Andererseits ist diese Umsetzung nur auf Grund einer erfahrenen Menschenkenntnis möglich, des Wissens um typisch menschliche Verhaltensmuster. Aus diesem Grund gilt Strauss *Così fan tutte* in der Übereinstimmung der psychischen Prozesse mit den musikalischen Mitteln (in diesem Beispiel des parodistischen Umgangs mit konventionalisierten Semantisierungen) als vorbildlich. Zeit seines Lebens setzte er sich für das Bühnenwerk ein, das erst im frühen 20. Jahrhundert – maßgeblich durch seine Fürsprache befördert – eine den beiden anderen Da-Ponte-Opern vergleichbare Wertschätzung erhielt. Er selbst sieht in Mozarts Opera buffa eine Wesensverwandtschaft zu seinem eigenen Bestreben, das Parodistische mit dem Sentimentalischen – die zwei Elemente, die er selbst als seinen eigenen kompositorischen Wesenskern benennt²⁰³ – zu vermitteln, zu kontrastieren und diese beiden Pole immer wieder neu auszutarieren.²⁰⁴ Besonders deutlich wird dies in den beiden Werkkommentaren zu *Intermezzo*,²⁰⁵ doch bereits 1910 spricht er die Vorbildfunktion in einem Text anlässlich einer Neueinstudierung der Oper in München an:

202 Strauss: *BE*, S. 101.

203 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 291.

204 Vgl. dazu das Unterkapitel »Unmittelbarkeit und Distanz«, S. 87 ff..

205 Vgl. Strauss: *BE*, S. 135–139, 140–150.

Eine allerdings noch kleine Gemeinde erfreut sich heute schon an dem Reiz einer intimen, psychologischen, konsequent durchgeführten und sorgfältig abgetönten Handlung ohne große Haupt- und Staatsaktionen, an der künstlerischen Bearbeitung eines ganz bestimmten Ausdrucksgebietes, wie es der in «Così fan tutte» mit feinster Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale Stil ist [...].²⁰⁶

Umso vehemente verteidigt Strauss die musikalische Qualität und das Konzept der Oper gleichermaßen, gerade wegen »der psychologischen Entwicklung des Textbuches«,²⁰⁷ die ihm weitaus wichtiger ist als die »etwas unmöglich[er] Voraussetzung der Handlung«, da sie es ist, die die eigentlichen musikalischen Angriffspunkte ermöglicht.

Die Bedeutung des Orchesters

Mehrfach ist es in den obigen Zitaten bereits angeklungen: Eigentliches Mittel zur Darstellung seelischer Prozesse, zur Ausdrucksfähigkeit ist für Strauss das Orchester: »[D]ie musikdramatischen Gebilde [...] sind eben durch das Orchester letzte Erfüllung des Theaters mit einem Gefühlsinhalt u. innerster Geistigkeit, die keine Theatermaschinerie u. kein noch so genialer Schauspieler auf der Bühne darzustellen im Stande war.«²⁰⁸ An anderer Stelle spricht er von der »Psychologie des sprechenden Orchesters« und nimmt sich als Endpunkt und Abschluss in die Ahnenreihe »Weber, Berlioz, R. Wagner u. R. Strauss«²⁰⁹ auf. In einer weiteren Notiz greift er weiter zurück: Seit Haydn habe sich durch das moderne Orchester »die Offenbarung der künstlerischen Seele in den innersten Menschen« zurückgezogen.²¹⁰ Hierin ist der Grund zu suchen, warum er der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts wenig Wertschätzung entgegenbringt²¹¹ und sie zumeist als defizitär beschreibt. Wie bereits am Beispiel Verdi ausgeführt, ist ihm die Orchesterbehandlung zu

206 Strauss: *BE*, S. 102, 103.

207 Strauss: *BE*, S. 98. Einer der wenigen Fälle, in denen er offen Wagner widerspricht, dessen Ausführungen er sonst allenfalls ergänzt oder anders betont wissen will.

208 Strauss: *SpA*, S. 97.

209 Strauss: *SpA*, S. 218. Diese Aufzählung kehrt in seinen Aufzeichnungen in Variationen immer wieder, vgl. etwa *SpA*, S. 97. Siehe generell zum Geschichts- und Selbstverständnis des Komponisten: Katharina Hottmann: »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!«. *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*, Tutzing 2005, S. 116 ff.

210 Strauss: *SpA*, S. 39.

211 Aus diesem Argument heraus scheint es kaum trifftig, warum die Werke Giacomo Puccinis bei Strauss ebenfalls unter diese Einschätzung fallen.

unterkomplex; dadurch habe sich dem Komponisten mit Ausnahme des *Falstaff* die »Ausdrucksfähigkeit [des Orchesters] zur Darstellung innerlichster Seelengeheimnisse nicht erschlossen«.²¹² Wie sehr für ihn psychologische Darstellung und Orchesterbeherrschung zusammengehen, zeigt sich bis in die Formulierungen hinein, denn nur diese beiden werden mit der gleichen Folge von Adjektiven beschrieben: »mein feinst differenziertes Orchester«²¹³ und die »feine[] differenzierte[] Psychologie«²¹⁴ der Figuren, die eine entsprechende musikalische Ausarbeitung erst ermögliche.

Strauss meint dabei insbesondere die klangfarbliche Ausgestaltung der »Tonsymbole«, wie er Leitmotive lieber bezeichnet wissen will.²¹⁵ Bereits zum Thema Ausdruck wurde im obigen Zitat deutlich,²¹⁶ dass ihm das »Hervortreten des solistischen Elements« neue Möglichkeiten der klangfarblichen Ausgestaltung bietet. Eine entsprechende, »von dem poetischen Inhalt des Dramas« geleitete dirigentische Umsetzung ermögliche es in Wagners *Tannhäuser*,

durch den Vortrag z. B. der Klarinettenmelodie in der Ouvertüre, der Oboensolos in dem Vorspiele des II. und III. Aktes dem Auge des Zuhörers beinahe schon die *Gestalten* hervorzuzaubern, deren Schicksal den hörenden Zuschauer dann von der Bühne herab zu innigster Teilnahme zwingen und aufs Tiefste ergreifen und erheben sollte.²¹⁷

Es sei diese »Schöpfung des belebten, sprechenden Orchesters«, die eine solche »Seelenschilderung« und bildhafte Konkretion erst möglich werden lasse,²¹⁸ sowohl in Einzelfarben als auch in Mischungen durch deren Zuordnung zu dramatischen Situationen. Strauss nennt dafür in dieser Textpassage mehrere Beispiele: »Die *Esdurkarinettenmelodie* der *Freischütz*ouvertüre«,²¹⁹ die Wagner »das Flehen der sorgenden Unschuld«²²⁰ genannt habe und »in

212 Strauss: *SpA*, S. 40.

213 Strauss: *SpA*, S. 98

214 Strauss: *BE*, S. 180.

215 Strauss: *SpA*, S. 222. Zum Begriff des Symbols bei Strauss: Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*, S. 262 ff.; siehe auch den Abschnitt Leitmotivik in Kapitel 3, S. 282.

216 Vgl. Anm. 190.

217 Strauss: *BE*, S. 86.

218 Strauss: *SpA*, S. 218.

219 Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*, Ouvertüre, S. T. 96 ff. (»con molta passione«).

220 Wagner spricht mehrfach von der Ouvertüre des *Freischütz* und betont Webers klangfarbliche Innovationen. Auch die Klarinettenstelle findet mehrfach Erwähnung und wird in »Über das Dirigieren« mit Notenbeispiel explizit genannt (»den langen gedehnten, dem Adagio entlehnten Gesang der Klarinette«, *SSuD*, Bd. 8, S. 299). Allerdings findet sich die von Strauss erinnerte Formulierung nirgends. Die Herausgeber der späten Aufzeichnungen

Berlioz's *Learouvertüre Cordeliens Cduroboe*.²²¹ Beide Instrumentalfarben sind für Strauss klar auf jeweils eine Bühnenfigur bezogen, gehören ihr buchstäblich; mit dem fiktiven Wagner-Zitat ist Agathes Charakter im Wesenskern beschrieben: Ihre beiden solistischen Auftritte²²² betonen die Sphäre religiöser Unschuld, in beiden erhält die solistische Klarinette kurze, aber auffällige Wendungen.²²³ Der erste Auftritt beginnt als typische Opern-Preghiera (»Sie tritt vor und erhebt kniend die Hände«), die spätere Cavatine ist mit »wehmütiger Andacht« vorzutragen, zudem ist die Protagonistin »bräutlich geschmückt«. Strauss gebraucht für eine solche instrumentenspezifische Konkretion den Begriff des »Klangindividuums«:

[D]as sind einmalige Gestalten, nur dem Orchesterinstrument möglich, dem ein schöpferisches *Seel* Genie seine Seele eingehaucht hat. Das Orchesterinstrument allein als Klangindividuum, dann in den verschiedenen Mischungen mit andern Klanggruppen. Ferner das vom Instrument vorgetragene Motiv oder Melodie, ihre rhythmische Zeichnung, ihr *Tempo*, oft ein einziger Ton: die tiefen übrig bleibende *Bassclarinette* bei *Wotans*: »Und schweigend schwand mir das Weib« II. Akt.²²⁴

In Strauss' Werken lassen sich vergleichbare Passagen allenthalben finden, hier seien nur zwei besonders charakteristische Stellen herausgegriffen. Ein frühes Beispiel ist die G-Dur-Episode in *Don Juan* mit der solistischen Oboe über dem liegenden Oktav-Quintklang in vierfach geteilten Kontrabässen (T. 232 ff.). Strauss selbst war von der Wirkung der Stelle über die Maßen angetan.²²⁵ In fast allen Interpretationen des Werkes wird sie als Liebesszene gedeutet: Del Mar bezieht sie unmittelbar auf das erotische Erlebnis der Titelfigur, nennt sie »Don Juan's deepest love experience«.²²⁶ In jedem Fall ist sie als lyrische Verbreiterung und Ruhepunkt Vorläufer für zahlreiche

nehmen eine Verwechslung mit einer Aussage Berlioz' an. Vgl. *SpA*, S. 225; Strauss/Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 187.

221 Strauss: *SpA*, S. 218.

222 Vgl. Weber: *Der Freischütz*; »Wie nahte mir der Schlummer/Leise, leise fromme Weise« (Akt II) und die Cavatine »Und ob die Wolke sie verhülle« (Akt III).

223 Im Rezitativ des ersten Auftritts gleich zu Beginn, in der Cavatine in T. 34/35, hier zudem wieder in Es-Dur.

224 Strauss: *SpA*, S. 218.

225 »Besonders schön klang die Oboenstelle in G-dur mit den vierfach geteilten Kontrabässen«, in: Richard Strauss: *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hg. von Willi Schuh, Bonn 1953, S. 119. Ebenso S. 121 nach der Uraufführung: »Wundervoll klang das Oboensolo mit den vierfach geteilten Kontrabässen mit Sordinen.«

226 Del Mar: *Strauss*, Bd. 1, S. 21. Hansen spricht von einer »erotischen Atmosphäre«, obwohl er sich generell einer »solche[n] Konkretheit« verwahrt: sie lenke nur ab »vom Nuancenreichtum der klingenden Realität«, Mathias Hansen: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel u. a. 2003, S. 71.

spätere Passagen in Strauss‘ Opern, die er von Hofmannsthal immer wieder vehement einfordern wird. Klangfarben können zudem in neuer Zuordnung zu bekannten Leitmotiven bzw. bereits erklingenden Melodien die Verweis- oder Erinnerungsfunktion derselben ändern. In *Der Rosenkavalier* klingt während des letzten Dialogs der Marschallin mit Octavian als Einleitung in das Terzett nochmals das »Wo war ich schon einmal und war so selig« (II, Z. 32, 4 ff.) der ersten Begegnung des jungen Grafen mit Sophie an, obendrein in derselben Tonart, in Des-Dur (III, Z. 284 ff.). Allerdings spielt das Motiv nun die Solotrompete, die sich auffällig vom Kontext des liegenden, vielfach aufgefächerten Akkordes in Streichern, Holz und Hörnen abhebt. Es erklang beim ersten Mal in den Solostimmen und wurde schließlich vom Orchester in unterschiedlichen Kombinationen (Horn, Holzbläser und Streicher) aufgenommen. Im Finale erhält es allein durch die Klangfarbe und die viel klarere Satzstruktur der Begleitschicht eine Prägnanz und Eindringlichkeit, die mehrere Interpretationen zulässt: ein wehmütiges Erinnern, ein Bewusstwerden der Situation oder gar ein ironischer Beigeschmack – in jedem Falle eine gewandelte Bedeutung des ursprünglichen, mit dem Gefühl der Zeitenthobenheit und dem Entrücktsein konnotierten Motivs.²²⁷

Im obigen Zitat spricht Strauss bei Wagner von der Konzentration auf die Bedeutung der Klangfarbe in der Reduktion auf nur einen einzigen Ton. Auf ein solches Beispiel in eigenen Werken verweist er in *Salome*, um vor einer fehlgehenden Interpretation zu warnen: »Hier sei bemerkt, daß das hohe B des Kontrabasses bei der Ermordung des Täufers nicht Schmerzensschreie des Delinquenten sind, sondern stöhnende Seufzer aus der Brust der ungeduldig wartenden Salome.«²²⁸ Jürgen Maehder weist darauf hin, dass Strauss diesen besonderen Klangeffekt durch die Beschäftigung mit Berlioz‘ Instrumentationslehre im Rahmen seiner Überarbeitung und Aktualisierung der Schrift kennengelernt hat. Dort wird die Spieltechnik, die der Kontrabassist Langlois entwickelt habe, genau beschrieben.²²⁹ Der Klangeffekt sei von diesem erzeugt worden,

indem er die hohe Saite, statt sie auf das Griffbrett aufzudrücken, zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der linken Hand festklemmte und so bis nahe an

227 Die Passage wird in Kapitel 4, S. 400 wieder aufgegriffen. Vgl. dazu auch Jürgen Maehder: »Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater*, hg. von Julia Liebscher, Berlin 2005, S. 139–182, S. 172

228 Strauss: *BE*, S. 226.

229 Maehder: »Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst«, S. 148, 149.

den Steg heranrückte, sehr eigentümlich hohe Töne, Töne von unglaublicher Kraft. Wäre man genötigt, im Orchester das heftige Aufschreien einer weiblichen Stimme wiederzugeben, kein anderes Instrument als die Kontrabässe, auf diese Weise behandelt, würde hierzu besser befähigt sein.²³⁰

Strauss Anmerkung in der Partitur (Z. 304,6) folgt der technischen Ausführung bis in den Wortlaut hinein, umschreibt die Klangwirkung jedoch präziser: Sie ähnele »dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes«. Dabei meint er jedoch nicht, wie Berlioz vorschlägt, die onomatopoetische Imitation eines tatsächlichen menschlichen Schreis, sondern den musikalischen Ausdruck eines inneren Vorgangs. Um einer solchen Missdeutung zu begegnen, gibt er Jahrzehnte später die zitierte Präzisierung mit auf den Weg, welche die Passage klar als musikalische Fokalisierung Salomes beschreibt.

Aus diesem Grund geht ihm Wagners Analogie des Orchesters als moderne Form des griechischen Theaterchors nicht weit genug:

[S]ein schöner Gedanke, daß der Chor des antiken Dramas, der die Handlung als Kritiker, Erklärer und Deuter begleitete, durch das Orchester [...] ersetzt sei, ist jedoch nur zum Teil richtig. Es braucht keines weiteren Beweises, daß die Ausdrucksmöglichkeiten des modernen Orchesters – seit Weber und Berlioz besonders – ganz andere sind als die eines umschreibenden, erläuternden Chors der Aeschyleischen und Sophokleischen Tragödien. Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur – es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit.²³¹

Dabei soll nicht im Zentrum stehen, dass Strauss Wagners weiterreichende Ausführungen hier zum Teil vereinfachend und verkürzt wiedergibt.²³² Seine

230 Strauss/Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 146. Maehder weist bereits auf die frühere Fassung in Berlioz' Artikelserie *De l'Instrumentation* hin, vgl. Maehder: »Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst«, S. 149.

231 Strauss: *BE*, S. 91.

232 Strauss bezieht sich vermutlich auf folgende Passage: »An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefülsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermäßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten.« (*Oper und Drama*, in: *SSuD*, Bd. 4, S. 191). In Wagners Lesart ist die Funktion des Chores weiter gefasst als Strauss es darstellt: Er betont, »daß der Chor von der Scene ab ganz in das Volk zurücktreten« könne »und dafür

eigenen Bemerkungen sind zwar wesentlich von Wagners Überlegungen zur Rolle des Orchesters und zur musikalischen Gebärde geleitet. Vielmehr greift er sich daraus Argumente für seine zumeist auf musikalische Realisierungen und Wirkungen ausgerichteten ästhetischen Fragestellungen heraus. Aspekte eines operntheoretischen oder geschichtsphilosophischen Überbaus interessieren ihn weit weniger, vielmehr strebt er danach, in Wagners Schriften Legitimationen für eigene künstlerische Überzeugungen und musiktheatrale Lösungen zu finden – im vollen Bewusstsein seiner weit von Wagners Klangästhetik wegführenden Musiksprache.

Die von Strauss angeführten Funktionen, die er im obigen Zitat zwar als relevant, aber nicht als wichtigste Aufgabe des Orchesters erachtet, lauten in der Reihenfolge ihrer Erwähnung: kritisieren, erklären, deuten, umschreiben, erläutern, untermalen. Sie alle benennen ein Daneben-Stehen: eine zweite, getrennte Mitteilungsschicht zur Bühnenhandlung im Sinne einer Kommentarebene oder gar als narrative Warte mit eigener Haltung und Meinung zum Geschehen. Diese Funktionen sind für Strauss‘ Komponieren und das Thema dieser Studie durchaus von Bedeutung;²³³ allerdings ist im Vergleich zu Wagner eine klare Bedeutungsverlagerung zur unmittelbaren und präsentischen Darstellung evident. Das Orchester gilt ihm in seinen eigenen Werken als »Kern des dramatischen Inhalts«, mit dem Ziel, »alle Regungen des Gemüts, alle Schwingungen der Leidenschaft mit einer Deutlichkeit in die Klangfarbe des Orchesters umzusetzen, die jeden Hörer unbezwiglich bannt und überzeugt«²³⁴ – zugleich wird wieder die Bemühung um eine immersive Wirkung betont.

Ahnungslose Kritiker haben Salome und Elektra »Sinfonien mit begleitenden Singstimmen« genannt. Daß diese »Sinfonien« den Kern des dramatischen Inhalts bergen, ebenso wie in meiner bürgerlich-biographischen Komödie Intermezzo »die sinfonischen Zwischenspiele« kundgeben, was gesprochene oder gesungene Prosa u. beste Darsteller dem Publikum nicht voll verständlich machen können, werden vielleicht spätere Zeiten würdigen.²³⁵

Zu jenen Kritikern hätte Strauss auch seinen eigenen Librettisten rechnen können; auch Hofmannsthal haderte, nicht nur zu Beginn der gemeinsamen Arbeit, mit der prominenten Rolle des Orchesterapparats. Gegenüber Strauss

als belebender und verwirklichender Theilnehmer der Handlung – als solcher – selbst behülflich werden konnte« (*Oper und Drama*, in: SSuD, Bd. 3, S. 268)

233 Sie kommen im Unterkapitel »Unmittelbarkeit und Distanz« zur Sprache, vgl. S. 87 ff.

234 Strauss/Berlioz: *Instrumentationslehre*, S. 120.

235 Strauss: *SpA*, S. 98.

formulierte er es freilich diplomatisch, aber gegenüber Dritten wird er durchaus deutlich. So schreibt er während der Arbeit an *Der Rosenkavalier* an Harry Graf Kessler:

[N]un muß aber das Arienhafte sein, denn mache ich dem Strauss eine arienlose Dialog-oper, so componiert er (ohne viel Kritik zu üben) drüber hinweg – und es entsteht, wie bei Elektra (ich verstehe diese Dinge jetzt klar) ein in sich complettes Stück, über das er eine – entbehrlieche – Symphonie schüttet wie sauce über den Braten. Durch die Arien zwinge ich ihn, die Hauptfiguren durch die Stimmführung zu charakterisieren (nicht bloß durch das Orchester) – und nur so kann eine organische Oper entstehen.²³⁶

Strauss' Orchester als »sauce über den Braten« gilt hier Hofmannsthal geradezu als Bedrohung für seine eigenen künstlerischen Ziele. Nicht nur mit *Elektra*, auch mit *Der Rosenkavalier* wird er aus diesen Gründen Zeit seines Lebens in Teilen hadern, trotz des ausnehmenden Erfolges. Ihm gilt dabei das Orchester nicht, wie Strauss es betont, als eigentliche Darstellung der seelischen Zustände und Entwicklungen, sondern als zweite, charakterisierende Schicht, die – wenn sie zu aufdringlich wird – die eigentlichen Nuancierungen zerstört. Nur in *Ariadne auf Naxos* sah Hofmannsthal seine Idealvorstellung eines Zusammengehens von Text und Musik weitgehend erfüllt, aus diesem Grund betont er mehrfach im Briefwechsel den herausragenden künstlerischen Wert der Oper.

Auch in den letzten Jahren ihrer Zusammenarbeit zeigt sich diese Haltung unverändert; Hofmannsthal wünscht sich, anstelle des Orchesters »das Entscheidende der Singstimme zu geben« was nicht zwangsläufig zu »italienische[r] Süße« führen müsse. Er fühle bei Albert Lortzing,

wie die ganze Charakteristik dieses Peter van Bett, dieser Marie in den Gesang gelegt ist, das Orchester nur begleitend bleibt (und so auch, meine ich, vollzieht sich's im Vorspiel zu «Ariadne», während im «Rosenkavalier» und doch auch im «Intermezzo» (Irre ich da? Habe ich unrecht?) die Stimme immer nur dem im Orchester zentrierten Leben des Ganzen sich einflicht, auftauchend, untertauchend, aber – wenn mein Gefühl mich nicht betrügt – nie ganz souverän, nie ganz als *Träger*.²³⁷

Hofmannsthal betont in dieser (durchaus als Kritik, zumindest als Fingerzeig für die aktuelle Arbeit an *Arabella* zu lesenden) Beobachtung mehrfach abmildernd sein musikalisches Laientum, und doch beschreibt er sehr präzise und treffend den Straussischen Orchestersatz. Die Singstimme ist dort nur ein Element im Gesamtgefüge, nicht einfach die Oberfläche, die melodische Kontur,

236 Hofmannsthal/Kessler: *BW*, S. 234.

237 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 584.

der das Orchester subordiniert ist. Sie bleibt insbesondere in lyrischen Passagen meist eng verwoben mit dem fortströmende Klangfluss des Straussischen ›Schwungs‹.

Eine solche unterschiedliche Haltung, die in erster Linie die gemeinsame Arbeit an den »Lustspielopern«²³⁸ betrifft (aber – wie am Beispiel *Elektra* gezeigt – weit darüber hinausgeht), zeigt sich auch an der Bedeutung, die beide den orchestralen Zwischenmusiken einräumen. Warnt Hofmannsthal vor einem übermäßigen Gebrauch, der zu einer »halbe[n] Sinfonie«²³⁹ führe, so nutzt Strauss die Eigenständigkeit in *Intermezzo* aus, um auch hier neue Wege zu gehen. Einerseits entwickelt er aus den Erfahrungen des *Ariadne*-Vorspiels den ›Konversationston‹ in seiner Zurücknahme und Reduktion weiter und überträgt ihn auf die Alltäglichkeiten des zeitgenössischen bürgerlichen Lebens. Andererseits kontrastiert er diese beschleunigten Dialog-Szenen durch raumgreifende, rein instrumentale Passagen und bringt die beiden unterschiedlichen Darstellungsmodi in den Aktfinali als Synthese zusammen. In diesem Dreischritt sieht er die Möglichkeit, die wesentlichen Charakteristika seiner Musiksprache – vom parodistisch-humoristischen Tonfall bis zu den »süddeutschen Bourgeois-Gemütskisten«²⁴⁰ – in einer kontinuierlichen Steigerung in den vollen Orchestersatz einzubinden und zeitgleich den jeweils innewohnenden Gefahren der unterschiedlichen Darstellungsmodi – einer musikalischen Kargheit im ersten Fall, eines zu starken »Retardierens«²⁴¹ im Letzteren – durch gegenseitigen Ausgleich zu begegnen. Dabei ist klar der Fokus der psychologischen Ausleuchtung bestimmt: In den Dialogpassagen bleibt es bei Andeutungen (»mit lyrischen Elementen durchsetzt«), erst das Orchester erhält die Aufgabe einer Fokalisierung der Charaktere:

[D]as lyrische Element, die Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen gelangt hauptsächlich in den längeren Orchesterzwischenspielen zu voller Entfaltung. Eigentlich erst in den beiden Schlusszenen des ersten und zweiten Aktes ist dem Sänger die Möglichkeit zu ausgedehnter Kantilene gegeben.«²⁴²

238 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 584.

239 »Zwischenmusiken von drei Minuten wäre ein erschreckender Gedanke! Das wäre ja eine halbe Sinfonie! Und das sechsmal an einem Abend! Auch zwei Minuten ist zuviel!« Strauss' vorheriger Brief, in dem er diese Idee ausführt, hat sich nicht erhalten (Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 375).

240 Strauss bezieht sich hier insbesondere auf »das Arabelladuett und das Rosencavalierterzett«, Strauss/Zweig: *BW*, S. 55.

241 Den Gegensatz »dramatisch-mitströmend« versus »retardierend« diskutieren beide im Briefwechsel (S. 351–354).

242 Strauss: *BE*, S. 145, 146.

Zudem erhält das Orchester neue Funktionen als Verwandlungsmusik in der Transformation von Szenen. Strauss gestaltet Orts- und Zeitwechsel, die teils als Zeitraffer und Überblendung, also nicht nur im metaphorischen Sinne »filmisch« fungieren; gegenüber Hermann Bahr spricht er selbst von »Kinobilder[n]«.²⁴³

Unmittelbarkeit und Distanz

Die Ausführungen zu *Intermezzo* machen es bereits deutlich: Strauss unterscheidet zwischen unterschiedlichen klanglichen Darstellungsmodi, die jeweils von einer anderen Funktion und Perzeptionshaltung ausgehen. Die Immersion des Publikums im »Lyrischen« – wie Strauss und Hofmannsthal die nicht handlungsorientierten, ganz der Musik überlassenen Passagen in ihrem Briefwechsel zumeist nennen – ist dabei ein zentrales ästhetisches Ziel in fast allen Opern. Dies zeigt sich insbesondere an der Finalgestaltung, die den Fokus auf eine oder zwei Hauptfiguren legt. Strauss selbst schreibt dazu ganz am Anfang der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal: »Ich bemerke hierzu, daß in der Oper alle Massenszenen, große Ensembles schlechte Aktschlüsse sind, dagegen Soloszenen oder Liebesduette, entweder mit jubelndem Fortissimo oder ganz poetisch ausklingenden Pianissimo-Schlüssen, das dankbarste sind.«²⁴⁴ Häufig knüpfen sie dabei in neuer Konzeption und Ausgestaltung an die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Opernkonvention des Schlussduetts an. *Elektra* fällt dabei aus dem Rahmen – als einziges der gemeinsamen Projekte kennt sie kein Liebespaar – besitzt aber ebenfalls einen »großen Zwiegesang zwischen Elektra und Chrysothemis *nebeneinander*«²⁴⁵ in orchesterlicher Steigerung, ein Verfahren, das Hofmannsthal in solchem Umfang zunehmend kritisch sehen sollte. Anlässlich der Finalgestaltung von *Die Frau ohne Schatten* versucht er Strauss zum Umdenken zu bewegen: »Nun eine neue Verbreiterung der früheren Stelle. Mehr und immer mehr! Muß es sein? Lieber Dr. Strauss!«²⁴⁶ *Der Rosenkavalier* geht trotz mehrerer Paarkonstellationen nicht diesen Weg, sondern wählt in zwei von drei Aktschlüssen eine Distanzierung durch Parodie und Humor, durch Ochs' »Leiblied« im Fall des zweiten und durch die Schlusspantomime des kleinen Dieners im dritten Akt.

243 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 186.

244 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 25.

245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 33.

246 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 298.

Hofmannsthal nennt dies treffend ein »Würzen des Sentimentalen durch ein widersprechendes Element«.²⁴⁷

Das Verhältnis dieser unterschiedlichen Darstellungsweisen lässt sich im Verhältnis von ›Unmittelbarkeit‹ und ›Distanz‹ näher fassen, und zu beiden Modi äußert sich Strauss mehrfach. Bei Ersterem nimmt er eine unmittelbare Übertragung des Ausdrucks an, der keiner Abstraktion oder Mediation bedarf. Dies ist eine entscheidende Denkfigur von Strauss und zieht sich durch die thematisch vielfältigen und wenig geordneten Aufzeichnungen in seinen späten Notizheften. So habe Mozart

von den, theatermäßig gesehen, nicht schlechten Figuren seiner Textdichter Inspirationen empfangen, die weit über das seelische und poetische Maß derselben hinausragen, indem er ihnen Melodien in den Mund legt, die unmittelbare Offenbarungen der Seele geworden sind, ich nenne sie die Platonischen Ideen – zu denen sich die darstellenden Sänger nur mehr wie Schattenbilder verhalten.²⁴⁸

Der immer wiederkehrende, äußerst eigenwillige Vergleich zur platonischen Ideenlehre erschöpft sich letztlich in dieser Betonung der Unmittelbarkeit der Musik selbst. Weil Mozarts Melodien »als künstlerische Eingebungen unmittelbar aufgefasst werden« könnten und nicht des Schattenbildes bedürfen, bemüht Strauss den Ideenbegriff, der bei Plato eigentlich der sinnlichen Wahrnehmung übergeordnet ist.²⁴⁹ Bei Mozart könne deshalb »fast ganz von der Betrachtung der dramatischen Gestalten« abgesehen werden; nicht jedoch bei Wagner, wo

die den Ausdruck der Empfindungen, Leidenschaften unmittelbar beleuchtenden Tonsymbole im Orchester (nicht sehr glücklich Leitmotive genannt) sich dem Ohr u. Gefühl des Zuschauers u. Zuhörers gleichzeitig mit solcher Eindringlichkeit einprägen, daß dies sich sogar bis zur Eindeutigkeit der Tonarten erstreckt, in denen diese Motive zum ersten Male erklungen waren.²⁵⁰

247 Hofmannsthal schreibt an Strauss während der Arbeit an der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos*: »[U]nd mir scheint, sogar, daß dieses Würzen des Sentimentalen durch ein widersprechendes Element ganz in Ihrem Geist ist, so dies ironisch, reizvolle Element in dem kleinen sentimentalnen Schlußduettchen im «Rosenkavalier» [...].« (BW, S. 286). Es bleibt jedoch auf Hofmannsthals Drängen in *Ariadne auf Naxos* nur bei einer angedeuteten Brechung vor dem eigentlichen Schluss: »dann mag das Orchester sie zudecken« (ebd.). Während der Proben im Oktober 1916 wird Hofmannsthal diese Entscheidung im Nachhinein bedauern (BW, S. 305).

248 Strauss: *SpA*, S. 123.

249 Siehe dazu Anm. 7 in *SpA*, S. 125, sowie Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 267–273.

250 Strauss: *SpA*, S. 222.

Den eigentlichen Unterschied scheint für Strauss die Rolle des Orchesters zu bilden, um unterschiedliche Grade einer solchen Unmittelbarkeit herzustellen. Mozarts »Wiedergabe dieser unendlich feinen u. reichen Seelengebilde«, die »die ganze Scala des Ausdrucks menschlichen Empfindens umfasst«,²⁵¹ liegt für Strauss in der melodischen Beschaffenheit, insbesondere der Singstimmen – an anderer Stelle schreibt er bewusst zweideutig von »Mozarts melodische[n] >Gestalten<«.²⁵² Einer solchen, gewissermaßen archetypischen und allgemeingültigen Zuschreibung, wo »die Leidenschaft [...] allen Irdischen entkleidet ist und gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet scheint«,²⁵³ stellt er die »subjektive Eindringlichkeit« des Wagnerischen Klangkonzepts entgegen. Damit sind klar unterschiedliche Formen von musikalischer Subjektivität bzw. Individualität in der Figurendarstellung beschrieben, die Strauss jedoch inkonsequenterweise beide unter »Unmittelbarkeit« subsummiert; teilweise gerät er hier in Widerspruch zu anderen Aussagen über Mozarts Musiktheater, insbesondere, wenn er von dessen psychologischen Qualitäten spricht. Strauss betont bei Wagner wieder die Gleichrangigkeit der »Zuschauer u. Zuhörer«, wohingegen dieses Zusammengehen der Sinneseindrücke ihm bei Mozart weit weniger wichtig scheint.²⁵⁴

Der Beispiele, wo ein besonderes Gefühl zum Ausdruck gebracht wird u. unmittelbar zum Hörer spricht, sind unzählige. [...] Die erschütterndsten im *Tristan*: die Motive des Vorspieles, die contrapunktischen Verknüpfungen der Naturstimmungen mit den Schmerzen der menschlichen Seele im 3. Akt *Tristan*, die Rückkehr von »Göttlich ewiges Urvergessen« in die Trauer des Tages durch den einen Ruck der Bratschen von Fis nach F [III,1, T. 321], Tristans *Edur* Vision der kommenden *Isolde*: nach dem Violinsolo [sic] der erschütternde Eintritt der tiefen Streicher vor der Hornstelle [III,1, 91]: das Versinken in den Traum (durch *Harmonik* und *Klangfarbe*).²⁵⁵

Die Passage ist in mehrfacher Hinsicht für dieses Thema relevant. Strauss betont hier sowohl die Subjektivität der musikalischen Gefühlsdarstellung als auch die angestrebte Unmittelbarkeit der Wirkung und Immersion der Zuschauer bei Wagner, die hier eine noch viel näherte ist – zweimal gebraucht

251 Strauss: *SpA*, S. 153.

252 Strauss: *SpA*, S. 114. Inkonsequenterweise verweigert er den italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts genau aus diesem Grund ein solches Ausdrucksvermögen. Siehe oben S. 52.

253 Strauss: *SpA*, S. 153.

254 Generell zum Thema: Arne Stollberg: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart 2006.

255 Strauss: *SpA*, S. 222.

Strauss das Adjektiv »erschütternd«. Zudem sind die gewählten Beispiele aus *Tristan und Isolde* vielsagend: Strauss beschreibt stets ein Gegenüber von ›Außen‹ (»Naturstimmungen«; »Trauer des Tages«) und ›Innen‹ (»Schmerzen der menschlichen Seele«; »Tristans [...] Vision«; »das Versinken in den Traum«). Insbesondere die Schnittstellen zwischen Traum und Wirklichkeit sind bei beiden Komponisten Markierungen der Fokalisierungen, die bei Strauss zudem häufig gängige Mittel der Zusammenhangsstiftung und Kontinuität bewusst in den Hintergrund treten lassen. Um der dramatischen Wirkung willen wird hingegen ein Aufbrechen in Teilgestalten und in mehrfach wechselnde Fakturen angestrebt, um wechselnde Wahrnehmungsweisen und Perspektiven zu markieren.

Unzweifelhaft bleibt eine solche ›Unmittelbarkeit‹ für Strauss künstlerisches Ziel und erhält nach Rudolf Hartmann sogar noch eine erhöhte Bedeutung, weil seine Opern als Theater des Diesseitigen, des ›Allzumenschlichen‹, weit mehr als Wagners Welten etwas Präsentisches, Situatives und damit gerade nicht Erinnertes oder auf Erlösung Gerichtetes thematisieren. Es sei

als kennzeichnendes Element allen Strauss-Opern eines eigentümlich: die fruchtbare Verwurzelung in den Urbegriffen des Mimus, das tiefe Wissen um den Zauber der Wandlung und Verwandlung, die Lust am Spiel überhaupt ohne *vorgefassten* analysierenden oder sonstwie belehrenden Sinn, nicht die Schilderung eines gewesenen Vorganges, sondern das unmittelbar anrührende Erlebnis, die dionysische Freude am Festlichen schlechthin.²⁵⁶

Dieses Erleben im Augenblick prallt nun bei Strauss auf unterschiedliche Arten von Distanzierung, die sich in unterschiedlichen Darstellungsmodi niederschlägt. Diese vom unmittelbar Wahrgenommen, Gefühlten oder Gedachten abweichenden Modi dienen mehreren Zwecken: erstens dem Wechsel zu einem ›Aussen‹, sei das die Realität der Szene gegenüber einer Traumvision oder eine illustrative Naturdarstellung; zweitens der Konzentration auf das Sozialverhalten der Figuren, zumeist im schnellen Konversationston. Drittens können musikalische Parodie oder extradiegetische Orchesterkommentare eine solche Distanz erzeugen. Beide Modi bedeuten eine Brechung oder Ergänzung des Handlungsverlaufs und sind schlechterdings nur mittelbar durch eine (nicht zwangsläufig bestimmbare) äußere Warte formulierbar. Diese Aspekte werden in den späteren Kapiteln aufgegriffen.²⁵⁷ Im Folgenden sollen sie nur insoweit eine Rolle spielen, wie sie sich auf wortsprachliche Äußerungen Strauss‘ beziehen lassen. Für den ersten Fall, den Moduswechsel zwischen

256 Hartmann: »Grundsätzliches zur Strauss-Regie«, in: Strauss/Hartmann: *BW*, S. 105.

257 Insbes. in Kapitel 3, S. 232 ff.

›Innen‹ und ›Aussen‹, wurde bereits seine kurze Ausführung zu *Tristan und Isolde* genannt. Der zweite Fall, der »ganz natürliche, dem Alltagsleben abgelauschte und nachgebildete Gesprächston«,²⁵⁸ bildet gerade in Strauss Werken typischerweise den Kontrast zur »Darstellung der seelischen Erlebnisse« – nicht erst seit *Intermezzo*. Es handelt sich im Grunde genommen um eine Neuformulierung der etablierten Aufteilung in Arie und Rezitativ, auf die Strauss selbst bewusst mehrfach Bezug nimmt und auf deren prinzipieller Gültigkeit er beharrt.²⁵⁹ Eine Neuformulierung des Operndialogs²⁶⁰ sieht er explizit in dessen Beschleunigung; Wagner habe »in seinem Jugendwerke «Rienzi» (5. Akt, Duett zwischen Adriano und Irene) einen einzigen interessanten Versuch eines solchen Prestissimo-Dialoges gemacht, der mir besonders für die [...] ekstatischen Reden meiner Elektra vorbildlich war«.²⁶¹ Dieser Ausgangspunkt führte schließlich zum »Tempo des rezitierten Dramas« und zum Ziel der »Erzielung eines improvisierten Dialogs von absoluter Natürlichkeit«. Zwar nennt er Wagner als Ideengeber, führt aber an anderer Stelle aus, dass ihm schon während *Elektra* bewusst wurde, »wie grundlegend« sich dadurch sein »Gesangsstil selbst vom Wagnerschen unterscheidet«.²⁶² »Gesanglicher und rezitierender Vortrag« seien von Sängern und Kapellmeister dabei »genau auseinanderzuhalten«:

[D]er Zuhörer muß dem natürlich fließenden Gespräch ununterbrochen folgen können, und die im Stücke dargestellten Charaktere in ihren feinsten Regungen deutlich sich entwickeln sehen, soll nicht unerträgliche Langeweile die Wirkung einer Aufführung sein, in der einerseits durch ungenügendes Textverständnis die Handlung nicht in allen Details aufgefaßt werden kann, andererseits das musikalische Ohr in sinfonischen Orgien keinen genügenden Ersatz findet.²⁶³

Eine solche Anlage erhöht demnach die Aufmerksamkeitsspanne des Publikums, die Strauss stets im Blick behält: Durch die dramatisch sinnfällige Gruppierung und Gewichtung beider Modi vermag er es so, den jeweils innenwohnenden Gefahren zu begegnen. Dieses Ideal eines abwechslungsreichen Musiktheater-Erlebnisses lässt ihn sogar – die Einschränkungen machen deutlich, wie schwer es ihm fällt – eine klare Kritik an Wagners Dramenkonzzept formulieren. Bei diesem verbleibe »die Rezitation in eine[m] nie

258 Strauss: *BE*, S. 145.

259 Vgl. Anm. 182.

260 Siehe grundsätzlich Wolfgang Winterhager: *Zur Struktur des Operndialogs: Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss*, Frankfurt u.a. 1984.

261 Strauss: *BE*, S. 137.

262 Strauss: *BE*, S. 232, S. 139, S. 232.

263 Strauss: *BE*, S. 146.

allzu schroffen Wechsel von gehobenem Rezitativ und lyrischem Gesang [...], nicht ohne bei besonders langen Werken mit viel Dialog, z.B. im 2. und 3. Akt der «Meistersinger», ab und zu den Eindruck leichter Monotonie zu erwecken». Diesen von Wagner verwischten Unterschied hebt Strauss in neuer Ausgestaltung wieder hervor; dabei kennt die Trennung von unmittelbarem Erleben und Handlung zahlreiche Mischungen und Abschattierungen: Strauss selbst erwähnt das Zusammengehen von beiden bereits in Mozarts Aktfinali²⁶⁴ und betont, dass sich sein Konversationsstil durch eingestreute Orchesterminiaturen und gestische Figuren ebenfalls »vorübergehend zu lyrischen Ergüssen erheben« könne.²⁶⁵ Dennoch herrscht im Dialog eine Form von Distanzierung vor – nicht nur aus dem offensichtlichen Grund, dass Handlung und Aktion statt psychologischer Ausleuchtung überwiegen. Wir sehen insbesondere in den Hofmannsthal-Opern die einzelnen Charaktere in unterschiedlichen sozialen Rollen agieren, sich »verhalten« und dabei reale und imaginäre Masken bzw. Kostüme tragen, die zwischen dem Publikum und der Figur bzw. ihrer Befindlichkeit stehen können – oder, wie es Richard Specht formuliert: »Das Kostüm verbietet das Elementare.« Er konstatiert unterschiedliche Distanzgrade – »dreierlei Musik« würden bei Strauss neben-einanderstehen:

[...] eine, die aus den Menschen und Dingen der Komödie kommt, weil in ihnen Musik ist, eine „Funktion“, wie Atmen und Blutumlauf; eine, die um andre Menschen und Dinge der Komödie ist (und nicht in ihnen), die gleichsam der Schatten ist, den sie werfen; und eine, die nicht unmittelbar zu ihnen gehört, die ihnen erst aufgezwungen werden muß, mit der die „bekleidet“ werden – aber mit einem Gewand, das nicht von Anbeginn das ihre ist. Die eine ist Seelenlaut und Herzenslaut an sich; die andere ist gleichsam Musik zum Lebensmarsch, begleitet die Aktionen (von denen sie manchmal bedingt wird); die dritte ist Überwindung des Musikwiderlichen oder doch Musikleeren.²⁶⁶

Im weiteren Verlauf unterscheidet Specht – sowohl an Strauss' »Kardinalbeispielen« *Le nozze di Figaro* und *Die Meistersinger von Nürnberg* als auch an *Der Rosenkavalier* – zwischen »voller Musik sein« und »mit Tönen versehen sein«.²⁶⁷

264 Strauss: *BE*, S. 134, S. 136.

265 Strauss: *BE*, S. 147; ebenso *BE*, S. 145: Das »sinfonische Element« sei in *Intermezzo* in den Konversationspassagen »nur mehr auf Andeutungen reduziert«. Gefühlsdarstellung, der Begriff des Lyrischen und eine volle orchestrale Ausgestaltung (»sinfonisch«) gehen für Strauss so gut wie immer zusammen.

266 Richard Specht: *Richard Strauss und sein Werk*, 2 Bd., Leipzig 1921, Bd. 2, S. 231, 229.

267 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 230.

Dies führt direkt zum dritten Punkt: der Bedeutung der Parodie oder Ironisierung als Brechung bzw. Kontrastierung einer immersiven Unmittelbarkeit. Eine solche bedarf stets im Mittel der Überzeichnung einer Außensicht und kann bei Strauss dabei von feiner Ironie bis zur drastischen Karikatur reichen. Ein solcher Modus muss immer (zumindest teilweise) im Distanzier-ten²⁶⁸ verbleiben, er kann nicht eine Figur »voller Musik« im Sinne Spechts meinen. Diese wird durch einen musikalischen Filter oder Spiegel dargestellt, der zum übrigen Kontext eine auffällige Andersartigkeit bis hin zum scharfen Kontrast herstellt. Anders formuliert, stellt sich in solchen Fällen die Frage: Wer überzeichnet hier, von wem geht die Karikatur aus? Dabei ist es weniger entscheidend, beantworten zu können, wer diesen parodistischen Blick lanciert – dies ist in den meisten Fällen nicht zweifelsfrei möglich –, sondern der Umstand, dass die Frage Relevanz erhält.

In einigen Fällen kann dadurch klar eine intradiegetische Fokalisierung zum Ausdruck gebracht sein, etwa wenn Elektra in Aegisth keinen Hausherrn sieht, sondern – entgegen seiner realen Machposition – nur »die Memme« und den »tapfre[n] Meuchelmörder« (*Elektra*, Z. 69 ff.).²⁶⁹ Dadurch mischt sich mit dem distanzierenden Moment einer verzerrenden Überzeichnung gleichzeitig das Gegenteil, die Konzentration auf Elektras radikale, von der Realität abgekoppelte Wahrnehmung: Durch die karikaturhafte musikalische Darstellung hören und sehen die Zuschauer Aegisth so, wie ihn Elektra sieht: als armeligen Gegensatz zur überhöhten Vaterfigur. Insbesondere der wiederkehrende Anapäst, der stockend auf der Stelle tritt und mit dem Leerlauf der harmonischen Repetitionen korreliert, erzeugt durch seine Kleingliedrigkeit und die fehlende Richtung eine stockende, komische Wirkung bei gleichzeitiger diastematischer Verwandtschaft zum Agamemnon-Motiv. Diese verstärkt sich in den folgenden Takten zur Verhöhnung: Die Aegisth-Figur wandert triolisch in die tiefe Lage und erhält durch Bassklarinette, Bassethörner und Fagotte einen dumpfen, bei Strauss meist klar parodistisch konnotierten Klang. Sowohl darunter als auch darüber erklingen chromatisch verrückte Akkorde in den Streichern, die als Umkehrung auf das gerade erklingene Klytämnestra-Motiv (Z. 68) verweisen, genau während Elektras Worten: »er, der Heldenaten nur im Bett vollführt«. Bereits im Monolog der Hauptfigur

268 Stefan Kunze gebraucht auf Strauss bezogen das Begriffspaar »eigentlich« versus »uneigentlich«, vgl. Stefan Kunze: Von der Elektra bis zum Rosenkavalier. Fortschritt oder Umkehr?, in: ders.: *De musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S. 503–506.

269 Vgl. auch Kapitel 2, S. 154.

lässt Strauss ihre innere Vorstellung der kopulierenden Leiber des Mörderpaars musikalisch offenbar werden, wenn er die Motive auch hier bei entsprechender Textpassage kombiniert (Z. 39: »dein Weib und der mit ihr in einem Bette schläft, in deinem königlichen Bett«).²⁷⁰ Diese klare Semantisierung eines sexuellen Akts, dargestellt durch die sich wechselnde Überlagerung zweier Personenmotive, wird Strauss in der Einleitung zu *Der Rosenkavalier* plakativ und »durchaus parodistisch« aufgreifen (*Der Rosenkavalier*, 1, Z. 3) – dort jedoch deutlich positiver konnotiert und folglich ohne intervallische Verzerrung.²⁷¹

Notenbeispiel 4: Motiv des Aegisth (*Elektra*, Z. 69,2)

Häufiger sind jedoch die Fälle, in denen die Karikatur eine Außensicht außerhalb der Bühnenwelt bezeichnet, eine einer Erzählerperspektive ähnliche Warte, die meist jedoch nicht näher bestimmbar bleibt – in von Parodie und Karikatur geprägten reinen Orchesterwerken wie *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Don Quixote* umso weniger. Teilweise kann damit »ein persönliches, polemisches Bekenntnis des Autors«²⁷² gemeint sein, auf das Strauss bezüglich des satirischen Charakters von *Feuersnot* explizit verweist. Auch in *Salome* ist die Darstellung der Figur des Jochanaan von Strauss‘ eigener religionskritischer Haltung gefärbt, mit der Intention, ihr im Gegensatz zum Wildeschen Theaterstück eine klare Lesart mitzugeben, ganz gleich, ob diese erkannt wurde oder nicht.

270 Bereits Kurt Overhoff weist auf diesen Umstand hin, vgl. Overhoff: Die *Elektra-Partitur*, S. 162.

271 Strauss kommentiert nach Richard Specht selbstironisch seine bereits von Paul Bekker attestierte »erotische Ader«: Als ihm auffällt, dass er den Hofmannsthalischen Worten der Marschallin »Nicht mehr als ein Busserl kann ich Dir geben« durch die rhythmische Akzentuierung auf *Busserl* eine andere, unzweifelhaft weniger unschuldige Bedeutung verleiht, erwidert er laut Specht: »Da sieht man's mal wieder: der unsittliche Strauss! Haben die Leut' nicht recht?« (Specht: Strauss, Bd. 2, S. 238).

272 Strauss: *SpA*, S. 196.

Ich wollte in Salome den braven Jochanaan mehr oder minder als Hanswursten componieren: für mich hat so ein Prediger in der Wüste, der sich noch dazu von Heuschrecken nährt, etwas unbeschreiblich komisches. Und nur weil ich die 5 Juden schon persifliert und auch Vater Herodes reichlich karikiert habe, mußte ich mich nach den Geboten des Gegensatzes auf den 4 Hörner-Schulmeister-Philister-ton beschränken.²⁷³

Paul Bekker betont ebenfalls dieses Charakteristikum, kann ihm jedoch gerade wegen der entstehenden Distanz zum dargestellten Gegenstand nur wenig abgewinnen – ein Gedankengang, den Adorno in seinen beiden Strauss-Aufsätzen übernehmen und als Anstoß zu Kritik aufgreifen wird:

Bald kam der hinkende Bote: „Don Quixote“, die Karikatur. Da war wieder der objektive Schilderer, der einen innerlich fremden Gegenstand nach allen Seiten wendet, beleuchtet, kommentiert. Weiter schlingt sich diese Linie durch das „Heldenleben“, herrscht vor in der „Feuersnot“ und spukt noch im Judengezänk der „Salome“ nach.²⁷⁴

Doch auch diese musikalische Schilderung ›von außen‹, wie sie hier Bekker beschreibt, erscheint – anders als es Strauss‘ Generalisierung nahelegt – nie als alleiniger Modus, sondern wird stets mit dem oben beschriebenen Bestreben nach Unmittelbarkeit kontrastiert und ergänzt, was mal zu einem Nebeneinander, bisweilen sogar zur Juxtaposition oder gar Verflechtung der beiden Darstellungsweisen führen kann. Strauss‘ bereits zitierte Formel von ›Parodie und Sentimentalität‹ drückt eine solche Gegenüberstellung aus.²⁷⁵

Vorbild ist ihm auch hier Mozart, der in *Così fan tutte* eine

feine Unterscheidung [...] im Gefühlsausdruck der je nach Maßgabe ihres besonderen Charakters sich im Kampfe des Gewissens durchaus ernsthaft gebenden Damen und demjenigen der nur Komödie spielenden Herren so genial durchgeführt hat (Bei diesen hohlpathetischen Liebesschwüren sei nebenbei ganz besonders auf die höchst originelle und äußerst humoristische Verwendung der Trompeten aufmerksam gemacht).²⁷⁶

273 Strauss/Zweig: *BW*, S.128. Allerdings ist Jochanaan in dieser eindimensionalen Lesart nicht vollständig zu fassen. Neben dieser äußeren Zeichnung als religiöser Fanatiker ist die gänzlich andere (Klang-)Wirkung auf Salome in ihrer Großartigkeit, Unnahbarkeit und körperlichen Schönheit zu betonen; ebenso erhält er radikale Fokalisierungen seiner emotionalen Regungen, die den Herodes gewidmeten Passagen oder dem Judenquintett an dissonanzenreicher Schroffheit in nichts nachstehen.

274 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 38.

275 Vgl. Einleitung, Anm. 30.

276 Strauss: *BE*, S. 100.

Der von Mozart »mit feinster Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale Stil« finde sich im 19. Jahrhundert erst »wieder in den ‹Meistersingern›, im ‹Barbier von Bagdad› und in Verdis ‹Falstaff›«²⁷⁷ – als eigentlichen Erben sieht Strauss jedoch sich selbst. Eine solche Trennung einer ›eigentlichen‹ von der ›uneigentlichen‹ Gefühlsäußerung spielt in der Tat seit *Feuersnot* eine entscheidende Rolle in seinen Bühnenwerken; gegenüber Stefan Zweig verlangt er, einen solchen Unterschied in *Die schweigsame Frau* besser auszuschärfen. Die Figur der Aminta müsse klarer unterschieden werden zwischen »wirklich echte[r] von Sympathie [gegenüber Morosus] getragene[r] Schüchternheit« einerseits und »gespielte[r] Zaghäftigkeit andererseits«.²⁷⁸ Auch eine Simultanität von Distanziertheit und Direktheit scheint ihm nicht ausgeschlossen, wie eine von Oscar Bie erinnerte Aussage nahelegt: »[E]in Amerikaner nannte meine Musik kühle Wohllust [sic]; ich finde das gar nicht falsch.«²⁷⁹ Schließen sich die zwei Modi auf den ersten Blick als gegensätzlich aus, so kann gerade die Kunstform der Oper durch ihre plurimediale Verfasstheit ein solches Zusammengehen vermitteln. Strauss nennt zwar keine Beispiele, insbesondere für die Finali von *Feuersnot*, *Salome* und *Ariadne auf Naxos* könnte eine solche Denkfigur aber einen Interpretationsschlüssel bieten. In Strauss' und Wolzogens »Singgedicht« prallt Stadtöffentlichkeit auf intime Zuneigung. Adorno formuliert dies ungleich schärfer und spricht zugleich die moralische Fragwürdigkeit des lebensphilosophischen Bekenntnisses der Oper offen an: Dort werde »die Defloration der blutjungen Diemut stadtoffiziell zelebriert«,²⁸⁰ das Finale kombiniert im weiteren Verlauf eigenwillig (und durchaus fragwürdig) postkoitalen Liebesschwur mit satirischem Kinderreim. In *Salome* werden Voyeurismus und Gefühlsäußerung, Ekel und Ekstase amalgamiert. Strauss betont, es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Figur der Salome nicht ausschließlich Abscheu, sondern Anteilnahme in ihrem (zugegebenermaßen ungewöhnlichen) ersten Liebeserwachen erwe-

277 Strauss: *BE*, S. 103.

278 Strauss/Zweig: *BW*, S. 34.

279 Zitiert nach Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 204.

280 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 578. Einzig die Szenenanweisung (»Diemut [...] nimmt Kunrad bei der Hand und zieht ihn rasch in die Kammer hinein«, Z. 202,3) mildert den Schluss durch die Betonung der gegenseitigen Einvernehmlichkeit ab. So sehr Wolzogen und Strauss den Schluss als Abkehr von überkommenen bürgerlichen Moralvorstellungen empfunden haben mögen: Dass Kunrad den sexuellen Akt bedingungslos einfordert, dass die Stadtbevölkerung Diemut als die Schuldige sieht (»Deine gottverlassene Sprödigkeit«, Z. 207) und ihre Vergewaltigung in Kauf nimmt (Z. 208–209: »Soll'n wir verrecken hols die Pest! Weil sich ein Mädel nit lirumlarum lässt?«), ist klar formuliert.

cken müsse.²⁸¹ Im Finale fallen schließlich wertfreie Fokalisierung der Gefühlsüberwältigung und moralisches Urteil zusammen, symbolhaft verdichtet in der bifunktionalen Mischung der zwei kontrastierenden Akkordschichten (1, Z. 361) nach ihren letzten Worten.

Der Operndirigent: Aufführungspraxis und Perspektive

Besonders ergiebige Hinweise für den Aspekt des Perspektivischen bieten Strauss' Bemerkungen zur Aufführungspraxis fremder wie eigener Werke. Auf diesem Gebiet fühlt sich der seit Jahrzehnten international anerkannte Orchester- und Operndirigent deutlich mehr berufen, seine Meinungen und Haltungen schriftlich kundzutun. Vor allem die Frage angemessener Tempogestaltung ist Ausgangspunkt seiner Kritik an vielen zu seiner Zeit etablierten Interpretationsweisen. Eine solche ist für ihn, wie die folgenden Beispiele zeigen, auf dem Gebiet der Oper meist unmittelbar an Figurencharakterisierungen und dramatische Vorgänge geknüpft und für ihn gerade deshalb bei entstehenden Inkongruenzen Stein des Anstoßes.

So kritisiert Strauss an Aufführungen der dritten *Leonore*-Ouvertüre (op. 72b), »in der die Idee des *Fideliodrama* zur reinsten unsichtbaren Darstellung gelangt« und »nur dem geistigen Auge sichtbar«²⁸² sei, ein ausuferndes Ritardando vor dem Einsatz des berühmten Trompetensignals:

Ein grober Schnitzer ist es, in der Durchführung vor Eintritt der Trompete auf der Bühne den letzten Takt [Notenbeispiel] zu verbreitern. Im Gegenteil, diese ganze Stelle ist accelerando zu spielen: der auf Leonore eindringende Pizarro weiß doch nichts von dem B der Trompete.²⁸³

Die Fanfare erklingt in der Oper *derrière la scène* als Klang von draußen – außerhalb der Kerkermauern – und markiert die Ankunft Don Fernandos. Strauss denkt die Passage der Ouvertüre auch im konzertanten Kontext klar figurenperspektivisch und versteht demnach die Passage davor als die aggressive Aktion Pizarros: den Versuch des Doppelmordes an Leonore und Florestan. Aus diesem Grund muss das Signal für ihn unmittelbar und unvorhergesehen erfolgen, um Pizarros Überraschung auszudrücken.

281 Vgl. Anm. 186.

282 Strauss: *SpA*, S. 97.

283 Strauss: *BE*, S. 63; ebenso: *SpA*, S. 108.



Notenbeispiel 5: Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 (op. 72b), T. 270–272

Bezeichnenderweise spricht er nicht von den übrigen drei Charakteren, auf die die plötzlich hereinbrechende Änderung der Ereignisse ebenso zuträfe, ordnet also die Takte davor klar einer agierenden Figur zu. Aus rein musikalischer Perspektive wäre eine solche Verbreiterung im Zuge der Kadenzvorbereitung durchaus sinnvoll, aber das dramatische Moment gilt Strauss hier als ausschlaggebend.

»Sixtinische Objektivität«

Wie sehr Strauss in unterschiedlichen Darstellungsmodi und damit zugleich in klar differenzierten Distanzgraden denkt, zeigen insbesondere seine Ausführungen zum Vortrag Wagnerscher Opern. In *Parsifal* unterscheidet er zwischen »drei genau geschiedene[n] Vortragsgruppen [...], deren Stil und Inhalt für die Temponahme maßgebend sein muß«.²⁸⁴ Die distanzierteste betreffe die »Liturgie, d.i. die heilige Handlung im Gralstempel«. Insbesondere das ›Abendmahlmotiv‹ und das ›Gralsmotiv‹, das bekanntlich durch seine Verwandtschaft zum ›Dresdner Amen‹ eine direkte Beziehung zu liturgischer Musik aufweist und von Wagner bereits in *Tannhäuser* als sakrale Semantisierung eingesetzt wurde, müsse als »rein kirchliche[s] Element!« »ohne gefühlvolle Dehnungen mit sixtinischer ›Objektivität‹« dargeboten werden.

Durch »sentimentale[] Verbreiterungen« würde »dessen wundervolle, vorbildliche rhythmische Gestaltung geradezu zerstört«. In diesem Sinne repräsentiert die metronomische Genauigkeit, die Strauss explizit einfordert, eine distanzierte Überzeitlichkeit, die er selbst als »liturgische[] Gleichgültigkeit« bezeichnet.²⁸⁵ Die Musik ist als Ritus gegeben und nicht durch den Filter einer der handelnden Opernfiguren gelenkt oder gestaltet; sie ist in entscheidenden Momenten der Oper als intradiegetische Musik präsent. Strauss selbst wird in

284 Strauss: *BE*, S. 67; *SpA*, S. 167.

285 Strauss: *SpA*, S. 167.

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten

The image contains three musical examples labeled a), b), and c).
 a) A soprano vocal line in G clef, B-flat key signature, and common time. It consists of eighth and sixteenth note patterns.
 b) A piano accompaniment in G clef, B-flat key signature, and common time. It features sustained bass notes and harmonic chords.
 c) A soprano vocal line in G clef, B-flat key signature, and common time. It uses eighth and sixteenth notes with specific dynamic markings (e.g., accents, dots).

Notenbeispiel 6: *Parsifal*, a) ›Abendmahlmotiv‹ b) ›Gralsmotiv‹ c) ›Glaubensmotiv‹

seinen Werken mit solchen sakralen Momenten immer wieder operieren, dabei jedoch beträchtliche Veränderungen der Lesart bzw. weitere Kommentarebene miteinbeziehen. Dies betrifft sowohl die Darstellung von Religiösem im Besonderen als auch die Sphäre des Zeremoniellen im Allgemeinen.²⁸⁶ Am ehesten findet sich eine zur oberen Aussage vergleichbare Anwendung in seiner Gestaltung des ersten Aktfinales von *Die Frau ohne Schatten*. Der Gesang der Wächter ab Z. 128 gemahnt in Tempo (›sehr ruhig und feierlich‹), Instrumentation (Posaunen, Trompeten) und der Tonart As-Dur unmittelbar an die Gralssphäre aus *Parsifal*.

Deren schlichte Weise bildet – ebenfalls als intradiegetischer Gesang – die Kontrastfolie zur Hauptfigur Barak, die ihm nachhorcht (Vgl. Kapitel 5, Notenbeispiel 13). Wir, das Publikum, werden in dieselbe Wahrnehmungsperspektive wie Barak versetzt; auch dies, das Mithören mit einer Figur, ist ein typischer Fokalisierungseffekt, den vor Strauss bereits Meyerbeer und Wagner vielfach einsetzten.²⁸⁷ Dabei wechselt in dieser konkreten Szene die musikalische Perspektive zwischen dem ›Außen‹, dem Hören des Gesangs und der musikalischen Darstellung der emotionalen Befindlichkeit der Figur. Dabei gemahnt die fokalisierende Innenschau in Instrumentation, Motivbildung und stabiler Bassführung deutlich an das erste Aktfinale von *Der Rosenkavalier*; beide vertreten Strauss' Ideal der »poetisch ausklingenden Pianissimo-Schlüsse[]«.²⁸⁸ Barak – die einzige Figur der Oper, die (neben dem nicht erscheinenden Keikobad) einen Namen trägt – erhält insbesondere durch

286 Neben Rudolf Hartmann betont insbesondere Hans Mayer diesen Umstand. Vgl. Hans Mayer: *Der Widerruf*, Frankfurt (M.), S. 85.

287 Siehe Kapitel 2, S. 215 ff., dort insbesondere die Auseinandersetzung mit: Carolyn Abbate: *Unsung voices*, Princeton 1991.

288 Vgl. Anm. 275.

Strauss' Musik eine der Marschallin vergleichbare Funktion als Identifikationsfigur der Oper. Mehrfach gesteht Strauss im Briefwechsel mit Hofmannsthal, dass er mit dem Kaiserpaar oder der Färberin weniger anzufangen weiß, und stellt selbst eine Verbindung zwischen der Figur des Barak und der Marschallin her.²⁸⁹

Eine ebenfalls distanzierte Würde mit der Aura des Transzendenten erhält die Figur des Orest in *Elektra*. Strauss gibt ihm ein mediantisches Leitmotiv im Großerterabstand, ebenfalls »langsam und feierlich«, das in der Instrumentation mit Tubenquartett und Posaunen unmittelbar an die Walhall-Sphäre aus Wagners *Ring* gemahnt. Orest ist die erste Figur der Oper, die abermals »von außen« hinzutritt, durch die Klangbildung betont Strauss ein in Hofmannsthals Dichtung angelegtes transzendentelles Element: Orest handelt nicht aus freiem Willen, sondern ist in der unentwirrbaren Verstrickung von Recht und Unrecht des Atridenmythos ein bloßes Werkzeug der Götter: »Die diese Tat mir auferlegt, die Götter, werden da sein, mir zu helfen« (Z. 173a). Zum anderen erhält seine quasi-religiöse Aura eine offensichtliche dramaturgische Funktion: In seiner Ruhe und Erhabenheit stellt er den Gegenpol zu Elektras Rastlosigkeit dar, die gerade dabei ist, nach der von ihr versteckten Mordwaffe »eifrig zu graben, lautlos wie ein Tier« (Z. 110a).

Notenbeispiel 7: Orests Ruhe und Elektras Rastlosigkeit (Z. 124a–125a)

Beide Pole – homophone, ganztaktige Blockakkorde versus auffahrende Gestik und Tremolo-Effekte – bilden nun den Ausgangspunkt einer gegenseitigen Annäherung im beständig wechselnden Fokus auf die Figuren, werden ins Wanken gebracht und führen schließlich in die Lösung der Erkennungsszene.

289 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 304.

Nicht selten sind solche feierlichen Passagen bei Strauss jedoch in sich selbst doppelbödig angelegt: Ochs' bemühter Versuch um religiöse Würde, wenn er sich in eine Reihe ehrwürdiger Ahnen und »Klosterstifter« einreihet, ist als parodistische Brechung konzipiert (I, Z. 207), ebenso Strauss' bereits erwähnter Versuch, Jochanaan als religiösen Eiferer zu überzeichnen.

Notenbeispiel 8: *Der Rosenkavalier*, I, Z. 207

Passagen wie diese, in denen eine zusätzliche Kommentarebene hinzutritt und die Figur in ein (in diesem Falle pejoratives) Licht rückt, sind hier sicherlich auch Strauss' kritischem Blick auf die christliche Religion generell geschuldet: Aus seiner atheistischen Haltung machte der begeisterte Nietzsche-Leser nie einen Hehl. Die religiöse, distanzierte Sphäre dient hier eben nicht dazu, etwas Gegebenes in »liturgischer Gleichgültigkeit« zu präsentieren, sondern über die Unangemessenheit des Aufeinanderprallens zweier kontrastierender oder sich widersprechender Ebenen – in diesem Falle Jochanaans Fanatismus und Ochs' moralische Verkommenheit – Komik zu erzeugen.²⁹⁰ Ein anderes Beispiel findet sich ebenfalls in *Der Rosenkavalier*: Die Marschallin rettet sich in die distanzierte Würde des beabsichtigten Kirchgangs, um durch die gespielte Kühle den Abschied von Octavian zu erleichtern (I, Z. 312: »Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters«; I, Z. 325: »und Gott, und Gott erbarmt sich ihrer nicht«).

²⁹⁰ In der philosophischen Literatur hat sich für dieses Erklärungsmodell von Humor der Begriff der Inkongruenztheorie etabliert. Vgl. z. B.: *The philosophy of laughter and humor*, hg. von John Morreall, Albany, NY 1987.

Notenbeispiel 9: *Der Rosenkavalier*, I, Z. 325

Die Vergeblichkeit der Vortäuschung wird dem Publikum jedoch mehrfach bewusst gemacht: Zum Einen erklingt durch die ganze Szene das seit Aktbeginn mit der Sphäre der Melancholie assoziierte Motiv mit der charakteristisch fallenden großen Septime;²⁹¹ zum Anderen bedauert die Marschallin ihre abweisende Haltung umgehend, wird sich der Unangemessenheit eines von ihr bereits geahnten endgültigen Abschieds bewusst (»Ich hab' ihn nicht einmal geküßt«) und versucht Octavian zurückzurufen. Zunächst endet die immer ruhiger werdende E-Dur Passage (I, Z. 327: »schon ziemlich ruhig«; I, Z. 329: »immer ruhiger«) in einer Kadenz bei ihren Worten: »und folg' Er mir« (I, Z. 332). Strauss führt anschließend den Klang zu den letzten Wörtern Octavians („Wie sie befiehlt, Bichette“) auf synkopische Tonrepetitionen zurück. In harmonischer Lessart lässt sich die Passage als Reduktion einer finalen Kadenz über die ›Abschiedsseptime‹²⁹² begreifen, die jedoch nicht ins Ziel führt. Der subdominante Liegeklang cis-e bleibt stattdessen vier Takte lang synkopierend ›hängen‹. Die Unabgeschlossenheit dieses Abschieds wird offenbar durch den vergeblichen, zweimaligen Versuch der tiefen Streicher in Form einer authentischen Kadenz zu schließen, was eine auffällige

291 Schattmann nennt das Motiv im ersten Werkführer »Resignierende Liebe I«. Vgl. Schattmann: *Der Rosenkavalier. Ein Führer durch das Werk*, Berlin 1911, S. 2.

292 Die etwas pathetische, aber im *Rosenkavalier* durchaus passende Bezeichnung meint eine letztmalige Dominantisierung der erreichten Tonika über die kleine Septime, die als Zwischendominante in die Subdominante innerhalb einer finalen Kadenz strebt. Die Benennung geht vermutlich auf die musiktheoretische Lehrpraxis im Umfeld von Heinrich Poos zurück. Wie häufig bei musiktheoretischer Begriffsbildung, entstammt sie zunächst mündlichen Lehrtraditionen und erfährt erst relativ spät eine Verschriftlichung. Vgl. dazu Hans Aerts: »Modell« und »Topos« in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, in: *ZGMTH* 4/1 (2007), S. 143–158. Vgl. ebenso Laura Krämer: »Die »Abschiedsseptime« und ihre Transformation bei Schubert und Brahms«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 56 (Oktober 2010), S. 60–71.

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten

Funktionsüberlagerung aller drei Grundfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante erzeugt.²⁹³

Notenbeispiel 10: *Der Rosenkavalier*, I, Z. 332, 2 ff.

Der plötzliche Sinneswandel der Hauptfigur wird fokalisierend durch den Fakturwechsel überdeutlich gemacht: Plötzlich fährt bei Z. 333 »heftig bewegt« eine aus dem beschleunigten Resignations-Motiv herausstürmende Geste auf, um das Herausfallen aus der gespielten Ruhe und Würde, der scheinbaren Abgeklärtheit darzustellen. Die ruhige Passage mit ihren religiösen Färbungen und ihre anschließende Kontrastierung dienen hier der Darstellung eines psychischen Vorgangs und der musikalischen Offenlegung eines aufgesetzten Sozialverhaltens. Sie stellt ein äußeres Handeln gegen die innere, emotionale Verfasstheit perspektivisch dar, ein Umstand, den die Zuschauer durch die Musik unmittelbar wahrnehmen – nicht aber Octavian: Ihre Abgeklärtheit und Distanzierung bleibt ihm unverständlich und führt zur ungestümen Wut des Davonreitens.

293 Vgl. zur Passage: Reinhold Schlotterer: »Komödie als musikalische Struktur«, in: ders (Hg.): *Musik und Theater im »Rosenkavalier«*, Wien 1984, S. 20, 21. Schlotterer deutet den kadenzierenden Bass unmittelbar szenisch als »das Weggehen Octavians, das cis-e [als] das Bleiben der Marschallin.«

»Das erzählende Moment«

Den nächsten Modus benennt Strauss als

[d]as erzählende Moment: in Gurnemanz verkörpert, der, eine Art «Evangelist», durchwegs in objektiv referierender Weise zu halten ist. In seiner Partie finden sich die bei Wagner sonst ganz ungewöhnlichen Bezeichnungen «nicht schleppen». Hier den ruhigen Fluß nicht zu hindern, erfordert von der Seite des Dirigenten viel Takt und dramatisches Feingefühl.²⁹⁴

Auch hier fällt die Bezeichnung »objektiv«, die auf den ersten Blick verwundern mag, denkt man an die Passagen, in denen Gurnemanz »mit großer Ergriffenheit« und »in Erinnerung sich verlierend« (I, T. 506, 511) vom Verlust des Speeres oder des Bruchs mit Klingsor berichtet (»Oh, wunden-wundervoller heiliger Speer!«). Strauss wählt den Begriff wohl, um die Distanz zum aktuellen Geschehen der Handlung zu bezeichnen, die musikalisch durch die immer wieder erfolgende Zurücknahme in eine quasi-rezitativische Schlichtheit verdeutlicht wird. Die Darstellung und Vermittlung vergangener Ereignisse ist dabei an den Erzähl->Filter< einer berichtenden Figur geknüpft und damit bühnenwirksam subjektiviert. Dieser narrative Modus ist bei Wagner spätestens seit *Das Rheingold* leitmotivisch voll ausgebildet und lebt dort häufig von einer ausgeprägten rezitativischen Deklamation und einer (zumindest anfänglichen) orchestralen Zurücknahme, am ausgeprägtesten in Wotans Erzählung im zweiten Akt der *Walküre* (»Als junger Liebe Lust mir verblich«, II, 2, T. 693 ff.). In diesem Sinne ist dieser Modus für erzähltheoretische Perspektivkonzepte besonders relevant, da in diesen Fällen die mimetische Kunstform Oper teilweise mit narratologischen Beschreibungskategorien einholbar wird: Einzelne Figuren werden dezidiert zu intradiegetischen Erzählern, was im zweiten Kapitel ausführlicher behandelt werden wird. Allerdings bleibt es bei Wagner selten bei der von Strauss hier angesprochenen Distanziertheit des Erzählers; diese bildet zumeist nur die Ausgangssituation. Wagners Theater ist bereits vor der *Ring*-Tetralogie durchdrungen von Erzählpassagen, die gerade als fokalisierende Knotenpunkte der Handlung relevant sind – wobei ihre referierende Funktion zunehmend vom Gegenteil der radikalen Subjektivierung der Wahrnehmungs- und Gefühlswelt der Erzählenden überlagert wird. In *Der fliegende Holländer* steht Sentas Ballade im Zentrum, in der sie die Legende des Holländers sowie ihre eigene Geschichte zugleich erzählt und dabei aus der distanzierten Haltung »im Großvaterstuhl« schließlich zur ak-

294 Strauss: BE, S. 67.

tiv miterlebenden Person der intradiegetischen Handlung wird. Sie wechselt selbst aus dem Rahmen gewissermaßen in den Bildinhalt und vergisst ihre Rolle als Sängerin und Erzählerin.²⁹⁵ Ebenso wären Eriks Traumerzählung anzuführen, die sich direkt an die Ballade anschließt, oder Tannhäusers Bericht seiner Pilgerfahrt in der Romerzählung (*Tannhäuser*, III, Szene 3, T. 101 ff.), der aus der anfänglichen Erzählhaltung heraus in ein erneutes Durchleben der Ereignisse gerät. Auch im Falle des Gurnemanz-Beispiels findet sich Vergleichbares, nicht nur, indem er selbst von seinen Erzählungen immer wieder ergriffen wird und sie nochmals durchlebt – was Wagner nicht nur in gesteigerter Instrumentation, sondern auch häufig durch Tempowechsel und Vortragsbezeichnungen deutlich macht. Der erzählende Modus wird von Gurnemanz im ersten Akt selbst mehrfach verlassen, wenn er sich z. B. unmittelbar vorwurfsvoll an Kundry wendet, die er gerade noch in seinem Bericht wegen ihrer Unterstützung des Ordens verteidigt hat (I, T. 481: »He! Du! Hör' mich und sage: wo schweifest Du damals umher, als unser Herr den Speer verlor?«).

Strauss erläutert am Beispiel des Gurnemanz wohl eher den Umstand, dass er trotz allem immer wieder in den quasi-rezitativischen Modus zurückkehrt, den Wagner in seinem Spätwerk zudem in teilweise auffälliger Sparsamkeit gestaltet. Beispiele für diese stete Rückkehr in einfache Deklamation sind zahlreich, etwa nach der religiösen Steigerung und Verklärung in der Erzählung über Titurels Bau des Heiligtums (I, T. 623: »Drum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt«). Sie bilden immer wieder Eck- und Knotenpunkte, die Wagners rekapitulierende Erzählungen untergliedern.

Strauss' Musiktheater ist weniger reich an Erzählungen, stattdessen – wie Hartmann betont²⁹⁶ – vom mimetisch-präsentischen, sich ereignenden Moment bestimmt. Die Kontrastebene zum »lyrische[n] Element«²⁹⁷ bilden, wie oben bereits ausgeführt, eher die Dialogszenen. Gerade in der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal treten zwar immer wieder meist kürzere narrative Passagen auf, sie sind dann jedoch häufig als Abkehr von Wagners Konzept zu verstehen. Die Mägdeszene zu Beginn von *Elektra* ist ein solches Beispiel: Sie leitet als gemeinschaftliche Erzählung mehrerer Protagonistinnen die Oper ein und ist damit auf den ersten Blick formal und funktional der Nornenszene der *Götterdämmerung* vergleichbar. Berichtet wird jedoch nicht von den bedeutenden Ereignissen der Vergangenheit, sondern von den alltäglichen

295 Vgl. dazu eingehender: Kapitel 2, S. 208 ff.

296 Vgl. Anm. 256.

297 Vgl. Anm. 242.

Konflikten mit der Königstochter. Die Dichtung weist den Figuren keine längeren Erzählanteile zu, sondern bindet die kurzen Erinnerungsschnipsel von vergangenen Wortgefechten mit Elektra in den steten Wechsel eines geschwätzigen Austauschs, der weniger der Mitteilung als vielmehr der Selbstvergewisserung einer längt gefassten Sichtweise auf die Hauptfigur dient. Das Publikum lernt dadurch eine Facette der Hauptperson, ihre tierhafte Außenwirkung kennen. Die Musik reagiert auf die Struktur der Dichtung: Der Wandel und Wechsel zwischen verschiedenen, idiomatisch musikalisierten Figuren ist hochgradig beschleunigt und durch zusätzliche Kommentarebenen bereichert. Adorno erkennt – die Bewunderung ist unüberhörbar – in diesen »musikalische[n] Teilgestalten« einen generellen Straussischen Wesenzug, den er exemplarisch an dieser Szene festmacht:

Was auseinander strebt, sammelt Strauss wieder ein. Er nimmt seine Motive bei der Hand, anstelle der motivisch-thematischen Entwicklung von einst. Das vermochte er desto überzeugender, je reiner er dem zentrifugalen Prinzip sich überantwortete, ohne vom Gebot des Auskomponierens sich beirren zu lassen; seine Idee von Einheit realisierte sich im Zerfall.²⁹⁸

Eine generelle Besonderheit ist, dass die musikalischen Erzählungen nur in geringem Maße dem Verständnis der aktuellen Handlung geschuldet sind; stattdessen dienen sie, wie im genannten Fall, entweder der Darstellung von Außensichten, oder sie sind radikale Zuschnitte auf die Wahrnehmung oder psychische Verfasstheit einer Figur. Ein extremes Beispiel ist Elektras monologische Erzählung über den Tod ihres Vaters als fiktiver Dialog (»Du-Erzählung«²⁹⁹) – aus ihrer Sicht werden die Zuschauer auch das ganze spätere Drama miterleben.

»Das unmittelbare Erlebnis«

Die letzte »Vortragsgruppe« nennt Strauss das »unmittelbare Erlebnis« und ordnet sie in Parsifal den Figuren Amfortas, Kundry und Parsifal zu: »Hier ist, natürlich immer bei höchster rhythmischer Genauigkeit in der Deklamation, dem rein gefühlsmäßigen Vortrag zu unmittelbarster Wirkung freier Spielraum gegeben.«³⁰⁰ Dieser Darstellungsmodus ist der eigentlich figurenperspektivische, der den musikalischen »Seelenschilderungen« freien Raum

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

299 Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt 2010, S. 169 f.

300 Strauss: *BE*, S. 68.

lässt. Besonders die Übergänge vom einen in den anderen Darstellungsmodus machen den Wechsel von Nähe zu Distanz oder umgekehrt sowohl als plötzlichen als auch als vermittelten Perspektivwechsel deutlich, wobei Raumwirkung und Fokalisierungen im Sinne figurenspezifischer Wahrnehmungs- oder Emotionsfilter hier Hand in Hand gehen können. Die Auftritte von Hauptfiguren sind hier sowohl bei Wagner als auch bei Strauss stets herausragende Ereignisse, in denen die Musik die Wahrnehmung der Bühnenszene für die Zuschauer lenkt und gestaltet; der Eintritt der drei Hauptfiguren im ersten Akt als musikalisierte Mauerschau³⁰¹ (Kundry, Parsifal) bzw. als Kondukt mit dem siechen Amfortas, in der Sänfte getragen (I, T. 239), sind dafür eindrückliche Beispiele.

Ganz so einfach, wie es Strauss darstellt, ist es freilich nicht: Die drei Modi, die er für *Parsifal* beschreibt, sind nicht immer strikt geschieden, sondern können sich mischen, etwa wenn Gurnemanz im ersten Akt von Titurels Gewinnung der heiligen Reliquien berichtet und sich das »Liturgische« und »das erzählende Moment« vermengen.³⁰² Wagner schreibt bei den sich anschließenden Wiederholungen des ›Abendmahl‹-Motivs in Bassklarinette, Englischhorn, Streichern und Horn wiederholt die Vortragsbezeichnung »ausdrucksvoll«; Strauss' Lesart der »sixtinischen Objektivität« ist hier kaum zu halten. Entscheidender als die Trifigkeit des Befunds zum *Parsifal* ist vielmehr, dass Strauss in diesen Kategorien als Komponist und Dirigent denkt.

Tempo und Fokalisierung

Mehrfach knüpft Strauss solche Wechsel und Unterschiede von Distanzgraden an unterschiedliche Temporelationen, sowohl beim Komponieren als auch in seinen schriftlichen Ausführungen zur dirigentischen Interpretation. So deutet er Tempounterschiede in Wagners Werken wieder im Sinne des geäußerten Unterschiedes eines erzählenden, aus der Erinnerung berichtenden Modus und des »unmittelbaren« Erlebens, diesmal am Beispiel des *Tannhäuser*. Besonderes Augenmerk legt er auf

301 Kundry: »Seht dort, die wilde Reiterin!« (I, T. 196); Parsifal: »Vom See her vernimmt man Geschrei und das Rufen der Ritter und Knappen« (I, T. 742).

302 Siehe Partitur I, T. 565 ff.: Das Motiv Titurels ist selbst bereits aus der Sequenz des Glaubenthemas abgeleitet und erscheint zunächst im punktierten, ›ritterlichen‹ Duktus (›der fromme Held‹), geht dann in Orchestration und Melodieführung in die Glaubensphäre über.

das bedeutend langsamere Tempo des Vorspieles zum III. Akt (Laut Metronom Viertel =50) gegenüber dem Tempo der Erzählung Tannhäusers (Viertel =60). Dies erklärt sich aber aus dem epischen Charakter des letzteren gegenüber dem wirklich erlebten Vorgang, den das Vorspiel, von dem Meister selbst: «Tannhäusers Pilgerfahrt» überschrieben, darstellen soll.³⁰³

Abermals ist es das zügigere Tempo, schon im Falle Gurnemanz' machte Strauss es an Wagners Forderung »nicht schleppen« fest, das er mit dem gerafften Erinnern des Berichtens assoziiert, im Gegensatz zum unmittelbaren Erlebnis, das mehr im Moment, ausgestalteter und breiter erfolgen darf.³⁰⁴ Strauss' Tempobeobachtung ließe sich im Tannhäuser-Finale durchaus weiterdenken. Tannhäusers Erzählung beginnt nach der klaren rezitativischen Markierung als erzählende Episode („Hör an, Wolfram, Hör an!“, III, 2, T. 99) – im von Strauss genannten Tempo *Andante* (Viertel = 60) im Gegensatz zum vorherigen *Lento*. Nach zusätzlicher Steigerung erfolgt die Wiedergabe der Worte des Papstes in wörtlicher Rede wieder in Tempo 50 der Einleitung, der Fortgang der Erzählung geht anschließend wieder über in ein *meno lento*. Wagner setzt die Rede deutlich ab. Strauss' Denkfigur folgend, könnte man sie als ein erneutes Durchleben Tannhäusers begreifen, indem dieser die Rolle des Papstes als »reenactment« einnimmt und nach Beendigung der Worte einer langen Pause bedarf.

In *Die Meistersinger von Nürnberg* ordnet Strauss die unterschiedlichen Tempi wiederum unterschiedlichen Ausdrucksbereichen zu, die

hauptsächlichste Tempobestimmung gerade der »Meistersinger«: sehr mäßig – mäßig, mäßig schnell – charakterisiert genau den Grundton Behaglichkeit und Behäbigkeit, an dessen Spitze der geistig überlegene Sachs – Überlegenheit bedingt maßvolle Zurückhaltung!³⁰⁵

Unterbrochen werde dieser nur von den »leidenschaftlichen Kundgebungen des Liebespaars«, also von einem Bereich unmittelbarer Gefühlsdarstellung und den »gehässigen Ausbrüchen Beckmessers«, die als Bereich der musikalischen Karikatur und der Persiflage wieder eine distanzierte Warte beinhalten. Auch hier findet sich Strauss' Denkfigur von Parodie und Sentimentalität, die er hier nicht auf sein eigenes Komponieren, sondern zur Bestimmung grund-

303 Strauss: *BE*, S. 84.

304 Strauss erwähnt hier nicht, dass es auch die gegenteilige Relation geben kann, wie oben bei Gurnemanz angesprochen. Sein Herausfallen aus der Rolle als abgeklärter Erzähler wird bei Wagner meist mit »etwas belebter« oder »belebt« markiert.

305 Strauss: *BE*, S. 64; *SpA*, S. 37.

sätzlicher Ausdrucksbereiche für die musikalische Interpretation anwendet.³⁰⁶ Zur Figur des Hans Sachs wird er genauer: Seine Ausführungen zeigen abermals, dass er erklingende Musik klar fokalisierend der Wahrnehmung oder den Denkprozessen einer Figur zuordnet. Dessen Fliedermonolog (II, T. xy)

dürfe keinerlei Adagiostimmung enthalten und keine unnötigen Dehnungen von



das doch ein stürmisches Motiv vom Anfang ist und dem beunruhigten, grübelnden Sachs im Kopf spukt.³⁰⁸

Mit dem Anfang bezieht sich Strauss auf den ersten Akt, genauer auf eine Passage aus Walther's Probegesang (Akt I, Szene 3, T. 1269 ff.: »Es schwillt und schallt, es tönt der Wald«), an die sich Hans Sachs erinnert – eine Melodie, die ihn ohrwurmartig nicht loslässt.

Strauss rekurriert hier auf ein besonderes Charakteristikum von Künstleropern, das auch in *Ariadne auf Naxos* und fast zeitgleich in Pfitzners *Palestrina* oder Schrekers *Der ferne Klang* zum Tragen kommt: Das Orchester stellt Gefühlszustände nicht (nur) über konventionalisierte Zuschreibungen musikalischer Mittel dar, sondern kann die Gedankengänge als erinnerte Musik selbst erklingen lassen, was ein anderes Maß an Unmittelbarkeit ermöglicht. Generell erwartet Strauss von einer guten Interpretation in puncto Temporelationen, dass sie nicht nur »nach der musikalischen Phrase«, sondern »nach deren dramatischem Gefühlsinhalt«³⁰⁹ erfasst und umgesetzt werde. An anderer Stelle spricht er abermals von der »Erfassung des psychologischen Gehalts«³¹⁰ und verweist in seinen Werken auf die Erkennungsszene der *Elektra*, die ebenfalls nur dann überzeugend aufgeführt und interpretiert werden könne.

306 Die drei Bereiche ordnet er auch dem Vorspiel zu, vgl. Strauss: *BE*, S. 64.

307 Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, II, 3, T. 274. Strauss verschweigt allerdings die Tempoangabe »sehr mäßig« und die zusätzliche Vortragsanweisung: »gedehnt«.

308 Strauss: *BE*, S. 66; *SpA*, S. 38. Vgl. dazu auch Hans Sachs' Sinnieren zu Beginn des 3. Aktes, insbesondere III, 1, T. 301 ff.

309 Strauss: *BE*, S. 66; *SpA*, S. 38.

310 Strauss: *BE*, S. 61.

1.2 Zeitgenossen

Schier unerschöpflich scheinen die zeitgenössischen Bemerkungen über Strauss und seine Musik. Spätestens nach 1900 ist er einer der meistrezipierten und thematisierten Komponisten überhaupt. Die französischsprachigen Quellen zeigen etwa, dass er als musikalischer Hauptrepräsentant des wilhelminischen Deutschland empfunden wird.

Viele direkt mit Strauss in Beziehung stehende Künstler und Musikgelehrte wurden bereits in den vorigen Teilkapiteln ergänzend angeführt. Im Folgenden sollen die Ausführungen Romain Rollands, Claude Debussys und Hans Pfitzners näher thematisiert werden, weil sie sich dezidiert zu Fragen von musikalischer Unmittelbarkeit, der Lenkung der Zuschauer, psychischen Innenschauen und Raumwirkungen äußern und diese Gedanken teilweise ausführlich formulieren.

Die ersten beiden beziehen sich dabei zumeist direkt auf Strauss' Musik, während Pfitzner seine Gedanken in erster Linie an eigenen und an Wagners Werken ausführt. Die Beziehung der drei zu Strauss ist dabei höchst unterschiedlich: Mit Rolland besteht zeitweise ein enger, freundschaftlicher Kontakt, der sich dann jedoch wieder verliert. Claude Debussy ist bewundernder und gleichzeitig kritischer, ferner Beobachter, der jedoch nie in engerer Beziehung zu Strauss steht. Das Verhältnis zwischen Pfitzner und Strauss ist von Konkurrenz und gegenseitiger Antipathie geprägt – nicht nur, weil ihre Musik und Ästhetik so verschieden ist;³¹¹ sie sind wohl auch durch Gemeinsamkeiten getrennt.

Romain Rolland

Romain Rolland ist der engste Kontakt, den Strauss zur französischen Musikwelt besitzt. Mehrere Male begegnen sich der Literat und Musikgelehrte und der Komponist, meist bei Strauss' Konzerten in Paris; vornehmlich tauschen sie sich jedoch brieflich aus. Ihr Briefwechsel spannt sich von 1901 bis 1926, wobei die intensivste Phase das Jahr 1905 ist, in dem Rolland Strauss ausführlich bei der Einrichtung der *Salomé*-Partitur für das französische Original der Dichtung Oscar Wildes berät – eine Arbeit, die Strauss für die Pariser Aufführung von 1907 mit großer Akribie – trotz seiner eingeschränkten Fran-

311 Vgl. Günter Brosche: »Nicht ausgeführte Opernpläne von Richard Strauss und das Feindbild Hans Pfitzner«, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch*, 2016, S. 115–130.

zösischkenntnisse – selbst unternimmt. Dank des Briefwechsels, mehrerer Essays, der Autobiographie und der Tagebuch-Notizen lässt sich ein relativ detailliertes Bild Rollands von Strauss zeichnen, das in erster Linie von Bewunderung und Faszination gezeichnet ist, aber auch nicht mit Kritik,³¹² – auch ihm direkt gegenüber geäußert – nicht hinter dem Berg hält. Über den Abgleich mit den privaten Aufzeichnungen lassen sich darüber hinaus Briefpassagen aufzeigen, die eher den brieflichen Gepflogenheiten der Konzilianz zuzuschreiben sind und sich bisweilen nicht vollständig mit seiner tatsächlichen Meinung decken. Bei Rolland finden sich mehrere Charakterisierungen von Strauss' Musik, die für das Thema dieser Studie von Interesse sind: Mehrfach thematisiert er Strauss' Interesse an psychologischer Deutung durch musikalische Mittel sowie an der Subjektivität menschlicher Wahrnehmung, die »Stürme[] der Seele und der Sinne« würden auf Strauss »einen seltsamen Reiz ausüben«.³¹³ Dabei kommt er bereits in einem Essay von 1899, seiner ersten ausführlicheren Beschreibung seiner Musik, zu dem Urteil, die »Strauss'sche Kompositionskunst« sei »eine der literarischsten und beschreibendsten, die es gibt«.

Till Eulenspiegels lustige Streiche zeige »[d]ie Neigung des Komponisten Strauss, in kurzen musikalischen Bildern einen Charakter, einen Dialog, eine Situation oder eine Landschaft zu schildern«.³¹⁴ Am Beispiel des *Don Quixote* führt Rolland dabei aus, wie Strauss Gedankengänge und Vorstellungen des Protagonisten für das Publikum erfahrbar mache. Wie später gezeigt werden soll, ist ihm dieses Verfahren, das die Musik – vor allem in der Oper – »im Namen« der Charaktere spreche, durchaus suspekt:

In der Einleitung erscheint uns *Don Quixote* ganz in die Lektüre von Ritterromanen versunken, und wie auf den alten kleinen, flämischen oder holländischen Bildern müssen wir die Wesenszüge des *Don Quixote* nicht nur aus der Musik entnehmen, sondern auch die Bücher lesen, die er liest. Hier – der Roman eines Ritters, der mit einem Riesen kämpft. Dort die Abenteuer eines Paladins, der sich den Diensten einer Dame widmet;³¹⁵

312 So bemängelt Rolland (ähnlich wie Humperdinck) eine »Mittelmäßigkeit seines melodischen Gefühls«, Rolland: *Aus meinem Leben*, S. 298. Ebenso attestiert er Strauss 1924 eine »mangelnde Fähigkeit, große Gedankenthemen zu gestalten«. Rolland: »Tagebuchaufzeichnungen«, in: Strauss/Rolland: *BW*, S. 194.

313 Romain Rolland: *Aus meinem Leben*, Zürich 1949, S. 301.

314 Rolland: »Richard Strauss«, abgedruckt in: Rolland/Strauss: *BW*, S. 213, 208.

315 Ebd., S. 210.

Rolland fasst die Musik klar als Fokalisierung des Lesevorgangs von Don Quixote, dessen Einbildungskraft die Zuhörer miterleben: »[S]ein Verstand verwirrt sich – wie der unsere – inmitten dieser Lektüre.«³¹⁶

In seiner Autobiographie berichtet Rolland ausführlich von seinem Erstkontakt mit Strauss' Musik im Januar 1899 in Paris sowie bei einem Kölner Konzert des Gürzenich-Orchesters unter der Leitung von Franz Wüllner im April desselben Jahres, in dem *Tod und Verklärung* sowie *Ein Heldenleben* aufgeführt werden.³¹⁷ Als ein wesentliches Element benennt auch er die das Publikum in den Bann ziehende Wirkung, stellt in seiner Beschreibung ihre Zugkraft, Beweglichkeit und Schnelligkeit in den Vordergrund. Neben ihrer Bildhaftigkeit beschreibt er insbesondere die unmittelbar physische Reaktion, die sie auf ihn als Zuhörer ausübe – nicht unähnlich dem bekannten Auspruch von Strauss' Vater, die Musik zu *Salome* fühle sich an, als »wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbeln«.³¹⁸

Wenn diese Musik heute noch glüht, so kann man sich vorstellen, wie sie siedete, als sie gerade aus dem Rachen des Ofens kam! Die Zunge schälte sich, der Atem brannte... Es war einem zumute wie dem heiligen Laurentius, den man auf seinem Rost mit weißglühenden Spießen umdrehte... Man bäumte sich, schnappte nach Luft... Die markdurchdringenden Trompetenstöße schürten die Feuersbrunst. Das Wehen des Geistes entfesselte Gegenstürme, Orkane; Städte wurden auf Leitern erstürmt, ein Völkertumult, den ein eiserner Wille lenkte; finstre Abgründe taten sich auf, in die der musikalische Gedanke hineinzustürzen drohte; aber immer wieder sprang er mit unglaublicher Elastizität empor. Man schritt auf des Schwertes Schneide... Das artige, aus der Fassung gebrachte Publikum hätte gerne gepfiffen. Aus Rücksicht auf den alten Wüllner zollte es Beifall, doch ging ein beunruhigtes Kopfschütteln durch den Saal. Ein Teil der Orchestermitglieder bog sich vor Lachen. Ich lachte nicht, ich biß die Zähne zusammen, ich zitterte am ganzen Körper.³¹⁹

Beschreibungen dieser Art lassen sich auf Strauss bezogen immer wieder finden. Paul Bekker z. B. spricht bezogen auf Elektra von einer Musik, »die unser Blut hastiger zirkulieren lässt, unsere Sinne erregt«.³²⁰ Bei einer weiteren Aufführung von *Ein Heldenleben* beim Düsseldorfer Musikfest, im Mai 1899, beschreibt er abermals unmittelbare körperliche Reaktionen, diesmal des gesamten Publikums: »Ich sehe Leute erschauern, beinahe hochspringen an

316 Ebd., S. 210.

317 Strauss dirigierte in Paris Beethovens 7. Sinfonie, A-Dur, op. 92 und *Also sprach Zarathustra*. Rolland lernte ihn dann noch im selben Jahr bei seinem Aufenthalt im Frühling 1899 in Berlin persönlich kennen, vgl.: *Aus meinem Leben*, S. 301ff.

318 Strauss: *BE*, 226.

319 Rolland: *Aus meinem Leben*, S. 298.

320 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 53.

bestimmten Stellen.«³²¹ Eine Kritik an der Plastizität der Musik wird jedoch in dieser frühen Tagebuchnotiz auch geäußert. Die beschreibende Funktion der Musik drohe in ihrer Vielheit die zusammenbindende Gesamtwirkung zu zerstören: »Das wäre ein kolossales Werk, wenn nicht eine falsche literarische Vorlage die einzelnen Teile auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Wirkung auseinandergerissen hätte, um andere Szenen zu beschreiben.«³²² Der früheren Komposition *Tod und Verklärung* attestiert Rolland noch ein gelungenes Verhältnis zwischen der Gesamtform und den einzelnen bildhaften Momenten: »Die realistischen Elemente der Tondichtung: die Halluzinationen des Sterbenden, die Fieberschauer, das Pochen des Blutes in den Adern, der verzweifelte Todeskampf werden durch die Vollkommenheit der Form verklärt.«³²³ Er stört sich folglich an der Vielheit und Überfülle unterschiedlicher musikalischer Passagen und an den damit einhergehenden, teils abrupten Fakturwechseln, die er dem zugrundeliegenden Programm anlastet – wohl wissend, dass diese Heterogenität Teil des ästhetischen Konzepts ist. Zwar gelinge es Strauss in seinen Werken, dass »eine starke Einheit die ungeordneten, oft sehr gegensätzlichen Elemente« zusammenhalte, diese Einheit sei jedoch eine der Willenskraft, für die ein Preis zu zahlen sei: »[O]ft mangelt es ihr an Originalität«.³²⁴ In einem der ersten Briefe an Strauss schildert Rolland ihm seine Eindrücke von *Till Eulenspielgels lustige Streiche*, das er in einem Pariser Konzert (geleitet von Arthur Nikisch) gehört hat. Er betont auch hier insbesondere die »szenischen Wirkungen« seiner Musik und bedauert bei einer solch theatralen und komischen Begabung, dass er keine musikalischen Komödien schreibe – nicht wissend, dass Strauss zu diesem Zeitpunkt bereits *Feuersnot* vollendet hat.³²⁵ Hinsichtlich der *Symphonica Domestica* führt er dies genauer aus und scheidet Strauss' Vermögen zu plastischen, bildhaften Darstellungen in zwei kategorial getrennte Verfahren: eine äußere Beschreibung von Gestalten und innere »Seelenschilderungen«. Den ersten Fall kennzeichnet er dabei dezidiert als »objektiv«:

321 Strauss/Rolland: *BW*, S. 153, 154.

322 Ebd., S. 154. Rolland geht fälschlicherweise von der Existenz einer ausführlichen literarischen Vorlage aus. Eine solche hat Strauss nie verfasst (vgl. Rainer Bayreuther: »Der Held des Heldenleben«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 62, Heft 4 (2005), S. 286–302, 286 f.). Allerdings gibt er Rolland bei späteren Begegnungen teilweise präzise Beschreibungen des musikalischen Verlaufs in Erzählform, etwa über den Formteil »Des Helden Gefährtin«, vgl. Rolland/Strauss: *BW*, S. 166.

323 Ebd., S. 203.

324 Rolland: »Richard Strauss«, S. 214.

325 Strauss/Rolland: *BW*, S. 32.

[G]lauben Sie nicht, daß die *Introduktion* Ihrer *Domestica* mehr beschreibende Elemente enthält, auf jeden Fall objektivere? Sie wollen hier drei Gestalten vorstellen, drei Charaktere: hier kann ich weder Seelenschilderungen noch absolute Musik erkennen. [...] Während im *Heldenleben* Ihr Ausgangspunkt von glühendem Überschwang und heroischer Freude geprägt ist (welche Gestalt auch immer die Leidenschaft empfindet), scheint mir in der *Domestica* der Ausgangspunkt weniger subjektiv und lyrisch als objektiv und beschreibend.³²⁶

Nicht unähnlich zu Strauss' bereits diskutierten eigenen Ausführungen benennt er damit unterschiedliche Distanzgrade in der kompositorischen Darstellung und überträgt ein literarisches Verfahren (den Einsatz unterschiedlicher Erzählerpositionen) auf Musik.³²⁷

Dabei wird sehr deutlich, dass Rolland aus diesen Gründen die *Symphonia Domestica* weniger schätzt als *Ein Heldenleben*, in dem er das subjektive Prinzip voll ausgebildet sieht.³²⁸

Diese Denkfigur unterschiedlicher musikalischer Haltungen (bzw. eines unterschiedlichen Verhältnisses der Musik zu den jeweiligen musikalischen Charakteren oder Figuren) führt Rolland anhand von *Salome* in einem ausführlichen Brief an Strauss nach dem Besuch der dritten Aufführung in Paris im Mai 1907 genauer aus. Auch hier wird deutlich, wie er voller Faszination und Bewunderung ist angesichts des neuen „*Meteor[s]*“:

Sie sind zum Meister des Musikdramas geworden, Sie kennen die Mittel, mit denen Sie das Publikum in Ihren Bann schlagen. Sie haben sich die besonderen Kenntnisse der Bühnenkunst angeeignet, diesen Sinn für dramatische Wirkungen, der oft genug selbst den größten Musikern versagt bleibt.³²⁹

326 Strauss/Rolland: *BW*, S. 49.

327 Strauss geht darauf jedoch nicht ein (obwohl er Jahrzehnte später eine ähnliche Unterscheidung vornehmen wird) und weist bereits in einem früheren Brief die illustrativ-beschreibende Funktion der Musik zurück: Musik enthalte »keine musikalische[n] Beschreibungen«, sondern sei nur »Anlaß zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen« (Strauss/Rolland: *BW*, S. 44). Es handelt sich dabei um eine gängige Argumentation, wohl auch, um dem Vorwurf eines fehlenden innermusikalischen Zusammenhaltes programmatischer Musik zu begegnen. Vgl. dazu: Katrin Eggers: Narration que-me veux tu? Über Untiefen und Chancen einer Theorie musicalischen Erzählens, in: *Musiktheorie* 27/1 (2012), S. 69–79.

328 In seinen Tagebuchnotizen zu einer Aufführung der *Symphonia Domestica* beim ersten Elsaß-Lothringer Musikfest 1905 schreibt Rolland: »Die erste Exposition der Themen macht einen zu gewollten Eindruck, sie wirkt konventionell, schematisch. Die Themen haben übrigens nicht viel eigenen Charakter. Das des Kindes ist besonders uninteressant und abstrakt. (Bemerkenswert der Stimmungswechsel bei Strauss, wenn er vom Kinde spricht. Seine Ironie verliert sich sofort. Ein großer Ernst, eine religiöse Inbrunst dringt in die Gestaltung ein – aber auch etwas weniger Aufrichtiges.)« Rolland/Strauss: *BW*, S. 169.

329 Strauss/Rolland: *BW*, S. 118.

Andererseits ist sein Brief von deutlicher Abneigung geleitet, nicht nur der Wildeschen Dichtung gegenüber,³³⁰ sondern auch bezüglich der musikalischen Umsetzung. Hier kommt er konkret auf das Verhältnis der Musik zu den Opernfiguren zu sprechen, wobei er nicht nur das Analogon eines Erzählers als musikalischem Schilderer, sondern direkt die Haltung des dahinterstehenden Autors Strauss anspricht:

Der Eindruck, den ich von Ihnen habe (vielleicht irre ich mich hierin), ist der eines ausgesprochen lyrischen Komponisten. Sie *erfühlen* auf geniale Weise nur Ihre eigene Persönlichkeit (und alles, was ihr mehr oder weniger ähnlich ist). Da Sie – abgesehen von Ihrem Genie – eine außerordentliche Intelligenz und Willenskraft besitzen, gelingt es Ihnen, die Leidenschaften und Charaktere anderer Personen zu begreifen und sie darzustellen – aber mit einem gewissen Abstand, ohne sie bis ins Innerste aufnehmen und nachfühlen zu können.³³¹

Rolland spricht also zu einem gewissen Teil Strauss die Fähigkeit ab, andere, seinem Wesen fremde Figuren glaubhaft musikalisch darstellen zu lassen. Wie hart seine Meinung tatsächlich ist, offenbaren erst seine persönlichen Tagebuchaufzeichnungen:

Ich glaube, daß er trotz seines unbestrittenen Sieges auf der Theaterbühne und seiner meisterhaften Beherrschung der Opernszene mehr verliert als gewinnt, wenn er für die Bühne schreibt; denn er ist eine wesensmäßig lyrische Begabung. [...] so kann er die äußere Welt, für die er übrigens wenig Sympathie aufbringt, nur über den Intellekt und eine große Willenskraft darstellen.³³²

Es bedürfe stets einer Kraft der Sympathie, und die Tondichtungen seien voll dieser »wohltuenden Kräfte«, »die sich verströmen und Liebe erzeugen«. In *Salome* fehle dies, allenfalls bleibe das Mitleid, »das Sie immer wieder für Ihre traurige Helden aufzubringen versuchen, um es auf die Zuhörer zu übertragen«.³³³

Zu *Elektra* hat Rolland ein deutlich positiveres Verhältnis. Die Dichtung sei »viel schöner als diejenige der Salome«. Zwar sei der Schluss des früheren Einakters außerordentlicher, aber Elektra besitze mehr »Größe«. Dies macht er auch an der Figurendarstellung fest:

Der Mythos der Atriden hat etwas Unerschöpfliches, Ergreifendes; von ihm geht ein tragisches Mitleid und Entsetzen aus, das einen von Anfang an erfaßt und

330 In seinen Tagebuchnotizen ist er direkter: »Ich bedaure, daß er eine so ungesunde und abstoßende Dichtung verwendet hat wie die von Wilde.« Strauss/Rolland: *BW*, S. 177.

331 Strauss/Rolland: *BW*, S. 118.

332 Strauss/Rolland: *BW*, S. 177.

333 Ebd., S. 117, 118.

bis zum Schluß nicht mehr losläßt. Strauss wurde selbst davon ergriffen (trotz seiner Bayerischen Nonchalance und Spottlust, die ich, da ich ihn kenne, überall wiederfinde, in den altväterlichen Phrasen und den ewigen Tanzrhythmen, die er immer mit sich herumschleppt, selbst bei Agamemnon: es mutet einem seltsam an, wie diese deutschen Walzerrhythmen sich unter seinen Händen verändern und nach und nach mit frenetischer Leidenschaft die Gefühlsaufwallungen Elektras oder Klytämnestras widerspiegeln.³³⁴

So sehr sich Rolland eine Spalte gegen Strauss' Walzertonfall – selbst im mykenischen Griechenland – nicht verkneifen kann, attestiert er ihm hier eine persönliche Beteiligung, eine Anteilnahme und Empathie, die ihm, wie oben ausgeführt, stets künstlerische Grundvoraussetzung bleibt.

Hierin dürfte der Grund liegen, dass Rolland den *Rosenkavalier* über die Maßen schätzte, trotz seiner Stefan Zweig vergleichbaren Vorbehalte gegenüber Hofmannsthals Fähigkeit als Opernlibrettist. Er hört die Oper zum ersten Mal in Genf im Jahr 1927 und sieht seine Zuneigung bestätigt, die er seit Jahren für das Werk beim bloßen Spielen und Studieren der Noten hegt. Strauss habe »sein Bestes hineingelegt – als Mensch und als Musiker«. In diesem Werk spürt er die Sympathie und die Anteilnahme des Komponisten am Schicksal seiner Figuren, was ihm eine Grundbedingung einer glaubhaften musikalischen Darstellung ist. Hofmannsthals Text ermöglichte diese musikalische Empathie. In seiner Tagebuchnotiz spricht Rolland mehrfach von der »Poesie der Dichtung«, betont die »Zärtlichkeit«, die »Feinheit des Ausdrucks«, die »Anmut des Textes«. Auf Grund dieses lyrisch-poetischen Charakters scheint ihm Hofmannsthals Dichtung so gelungen, denn als Dramatiker und Librettist stellt er ihm generell ein schlechtes Zeugnis aus und sieht die gemeinsame Zusammenarbeit nach *Der Rosenkavalier* durchweg kritisch: »Ich bedaure nur, daß es dem großen Schriftsteller, der Ihnen so brillante Dichtungen bietet, zu oft an einem gewissen Sinn für szenische Wirkungen fehlt. Seine Themen, wie in der *Frau ohne Schatten*, treten etwas zu oft auf der Stelle oder sind von dunkler Gedankenfülle belastet.«

Noch direkter wird Rolland in seinen privaten Aufzeichnungen: »Und die Dichtung von Hofmannsthal [*Die Frau ohne Schatten*] bestätigt die dramatische Unfähigkeit dieses Schriftstellers. Seine dunkle Gedankenwelt wirft einen eisigen Schatten. Er lastet auf der Leidenschaft. Strauss leidet unter dieser Zusammenarbeit.«³³⁵ Obwohl Strauss und Rolland zu diesem Zeitpunkt nicht mehr miteinander korrespondieren, finden sich hier parallele Sichtweisen zu

334 Strauss/Rolland: *BW*, S. 189.

335 Strauss/Rolland: *BW*, S. 197, 136 f, 195.

Strauss' kritischen Anmerkungen im Briefwechsel mit Hofmannsthal. Strauss' vergleichbare Kritik am Libretto der *Frau ohne Schatten* wurde bereits angeführt;³³⁶ er erwähnt dort mehrfach die aus seiner Sicht besonders glückte Arbeit an *Der Rosenkavalier*³³⁷ und begründet dies ebenfalls mit der Tatsache, dass er für die Hauptfiguren von Anfang an besondere Sympathie aufbringen konnte – möglicherweise hat Rollands Brief zu Salome doch einen nachhaltigeren Eindruck bei ihm hinterlassen als ihm bewusst war. Ebenso wird dieses Sympathie-Empfinden bei späteren Arbeiten ein wichtiger Sensor für seinen seismographischen »Theaterinstinkt«. Ob ihn das von Hofmannsthal verfasste Szenarium überzeugt oder nicht, ob er es kompositorisch umsetzt oder größere Umarbeiten und Änderungen verlangen wird: Er begründet dies, wie oben gezeigt, häufig mit einer unmittelbaren emotionalen Reaktion bzw. mit einem Ausbleiben derselben.

Eine Figur steht aus demselben Grund im Zentrum von Rollands *Salome*-Kritik von 1907, er hadert insbesondere mit der Figur des Jochanaan:

Hier tritt meines Erachtens die Tatsache klar hervor, daß Sie in keinem Augenblick der Handlung ein Gefühl für den Glauben dieses menschenscheuen Wegbereiters des Christentums empfunden haben. Aber es gelang Ihnen, ihm trotzdem echte und kraftvolle Züge zu verleihen, – aber etwas abstrakt, ohne wirklich persönlichen Ausdruck. Diese Geisteshaltung verleitet Sie manchmal sogar dazu, einige fragwürdige Melodien einzuflechten, welche zwar die dramatische *Wirkung* hervorrufen, die Sie beabsichtigen, die aber sicher nicht den Ausdruck echter Leidenschaften wiedergeben könnte, der Ihnen vorschwebt. Wahrscheinlich, weil Sie diese niemals empfunden haben.³³⁸

Hier stimmt Rolland mit der unabhängig geäußerten Kritik Paul Bekkers überein, der zu diesem Zeitpunkt durchaus noch ein Fürsprecher und Bewunderer Strauss' ist:³³⁹ »Empfindlicher als je zuvor tritt hier bei Strauss die objektive Stellung zu seinem Stoff zutage. Die Kunst des beobachtenden Schilderers erlahmte und verflachte vor der inneren Herrlichkeit des Täufers.«³⁴⁰ Strauss

336 Vgl. S. 48.

337 Dies widerspricht Hofmannsthals Sicht, der vielmehr *Ariadne auf Naxos* mehrfach als wirklich gelungene Zusammenarbeit nennt.

338 Strauss/Rolland: *BW*, S. 118.

339 In den 1910er Jahren wird Rolland sich zunehmend von Strauss abwenden und immer kritischer mit dessen neuen Werken ins Gericht gehen. Vgl. Bekker: *Kritische Zeitbilder*, Stuttgart 1921, S. 91–145. In dieser Umkehr eines einst glühenden Verehrers ist er nicht allein: Gleichtes gilt z. B. auch für Arthur Seidl, dem Widmungsträger von *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, ders.: *Straußiana. Aufsätze zur Richard Strauss-Frage aus drei Jahrzehnten*, Regensburg 1913.

340 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 44.

gibt gegenüber Rolland, Jean Marnold³⁴¹ und anderen³⁴² unumwunden zu, dass er der Figur nicht viel abgewinnen konnte: »Im übrigen wollte ich ihn nicht zu ernst nehmen. Wissen Sie, Joikanaan ist ein Schwachkopf. Ich kann diesem Menschenschlag keine Sympathie entgegenbringen. Ich habe ihn zuerst etwas grotesk darstellen wollen.«³⁴³

Dieser Dissens röhrt durchaus an eine zentrale Wesensart des Straussischen Musiktheaters – ganz gleich, ob man seine Darstellung der Figur als gelungen bezeichnen möchte oder nicht. Seine Opern sind meist von unterschiedlichen Darstellungsmodi der jeweiligen Figuren bestimmt, die er selbst bereits, wie oben gezeigt, bei Wagner ausmachte und in den extremen Polen von »Sentimentalität« (Marschallin, Ariadne, Barak etc.) und »Parodie« (Don Quixote, Jochanaan, Aegisth, Ochs etc.) fasst, dazwischen jedoch weitere Spielarten kennt. Ein und dieselbe Figur kann in ihren unterschiedlichen sozialen Rollen, von der zeremoniellen Förmlichkeit, der parodistischen Überzeichnung oder der Kostümierung her aufgefächert erscheinen. Zu diesem Spiel mit unterschiedlichen Polen von Nähe und Distanz, von individuellem Ausdruck einer Figur einerseits und beobachtender oder karikierender Außensicht andererseits, von ›Eigentlichkeit‹ und ›Uneigentlichkeit‹ scheint Rolland nur begrenzten Zugang zu besitzen bzw. ein solches Konzept auf Grund seiner Forderung nach ›authentischem‹ Empfinden (»echte und kraftvolle Züge«), der Fähigkeit des »Nachfühlers« und »wirklich persönlichem Ausdruck«³⁴⁴ abzulehnen.

Rolland, der Strauss' in den 1920er Jahren eine fehlende Kenntnisnahme zeitgenössischer Tendenzen³⁴⁵ und damit einen kreativen Stillstand vorwirft, kann oder will eine spezifische Modernität oder Neuartigkeit seines Theaters nicht sehen – nämlich das genau von ihm kritisierte Nebeneinander unterschiedlicher Figurendarstellungen, Haltungen und Fokalisierungen – eine

341 Auch er teilte dessen Kritik an der Musik zu Jochanaan und empfand sie als „wenig originell“ (vgl. Strauss/Rolland: *BW*, S. 186)

342 Bspw. Stefan Zweig: *BW*, S. 128.

343 Strauss/Rolland: *BW*, S. 186.

344 Strauss/Rolland: *BW*, S. 118.

345 »Ich habe das Gefühl, daß es bei Strauss einen künstlerischen Stillstand gibt, wie auch in der ganzen deutschen Musik. Daß keiner der bedeutendsten Wiener Kunstrexperten diese bemerkt, ist ein Beweis für die Richtigkeit meines Eindrucks. Wien: die große, alte Provinzstadt. Sie ahnt nichts von den neuen Strömungen, dem beschleunigten Rhythmus, dem Beitrag Strawinskys, Honeggers u. a., nichts von dieser Frenesie, ohne die wir in der Musik nicht mehr auskommen können, vor allem im Bereich der Oper« (Strauss/Rolland: *BW*, S. 193).

Haltung, die sich bereits in seiner *Salome*-Kritik äußert und die er beibehalten wird.

Rolland sieht die Gefahr, dass Strauss sein »starkes lyrisches Innenleben der objektiven Darstellung einer äußeren Welt unterordnen« würde; er unterscheidet dabei »aus sich selbst heraus sprechen« und »im Namen des Herodes oder des Heiligen Johannes sprechen«.

Wie er scharfsinnig erkennt, ist das Letztere (die musikalische Darstellung aus der Sicht einer Figur) dabei eine wesentliche Besonderheit seines Musiktheaters, wenngleich Rolland dies als problematisch erachtet. So berichtet er etwas verwundert von Marnolds und Ravels Begeisterung für eine Passage aus *Salome*, die ihm absolut nebensächlich erscheint, aber genau dies tut. Ravel, der ebenfalls *Salomes* fesselnde Wirkung hervorhebt, die »uns mit sich reißt wie der Wind ein Blatt, vom Anfang bis zum Ende des Werkes«,³⁴⁶ ist laut Rolland insbesondere angetan von der Darstellung der »bebenden Halluzination des Windes, der die Gestalt des Herodes umweht«. Es handelt sich um eine Passage, in der Strauss für das Publikum radikal perspektivisch die Wahrnehmung einer Figur in ihrer Paranoia und Nervosität hörbar werden lässt, die aber für alle anderen Figuren auf der Bühne nicht existiert. Ein vergleichbares Beispiel in *Salome* (allerdings auf mehrere Figuren aufgefächert) ist die Wahrnehmung des Mondes. Er wird von Anfang an (»Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht«, Z. 1) von verschiedenen Figuren durch das Stück hindurch betrachtet und unterschiedlich beschrieben; das Orchester stellt diese Sichtweisen illustrativ dar.

Rolland zieht Strauss' »kühle[m] Kopf«, wie bereits erwähnt, Glucks »innere Erschütterung«³⁴⁷ während des Kompositionssprozesses vor; diese erscheint ihm notwendig, um eine ebensolche Anteilnahme beim Publikum zu erreichen. Dabei simplifiziert er jedoch Strauss' eigene Überlegungen zum Schaffensprozess. Nur selten erreiche Strauss wegen dieser deskriptiven Haltung dieses Ziel, jedoch sei er niemals »tiefer in die Schilderung der Seele, des Schmerzes eingedrungen« als bei *Elektra*, in der »Wiedererkennungsszene zwischen Orest und Elektra reicht er an die erhabensten und tiefsten Gefühle des menschlichen Herzens«.³⁴⁸

346 Strauss/Rolland: *BW*, S. 180. In seiner Autobiographie schreibt Rolland: »Und der junge Ravel, kristallklar, aufrichtig, objektiv und uneigennützig, gestand, daß die elementare Gewalt dieses Genies und der brennend-heiße Wind der *Salome*, der die Seelen umherwirbelt wie trockene Blätter, ihn geradezu umgeworfen hätte« (*Aus meinem Leben*, S. 312).

347 Rolland: *Aus meinem Leben*, S. 301.

348 Strauss/Rolland: *BW*, S. 189.

Diese Forderung einer solchen Gefühlsdarstellung der Charaktere schließt für ihn dabei den ironischen Tonfall nicht generell aus, wie seine Beobachtungen zu *Ariadne auf Naxos* zeigen. Zwar ist er von dem Werk wenig angetan, er empfindet es als »kalt und hybrid« und erblickt »keine klare Linie in der Konzeption, der dramatischen Handlung«. Doch stört er sich weniger an der Selbstdreferenzialität einer Oper in der Oper oder an den ironischen Brechungen, sondern eher am Verhältnis der gegensätzlichen Elemente zueinander und an den feinsinnig erkannten Unstimmigkeiten zwischen Textautor und Komponist: »Ernst oder ironisch? Vor lauter Überlegungen wußten die Autoren es schließlich selbst nicht mehr.«³⁴⁹ Mit dieser Kritik verkennt Rolland jedoch eine für Strauss eigentümliche und mehrfach angestrebte Ambiguität der Lesarten bzw. Hörweisen, die – zumindest sukzessiv – beides zulässt und bis in die Tondichtungen zurückreicht. Die Musik der ›Hinterweltler‹ in *Also sprach Zarathustra* lebt von dieser Doppelbödigkeit genauso wie die Arie des italienischen Tenors in *Der Rosenkavalier*; beide Passagen sind ernst und ironisch zugleich bzw. können einem Vexierbild gleich ihre Bedeutungen wechseln.

Insbesondere kritisiert Rolland in *Ariadne auf Naxos* die Finalgestaltung: Eine konsequente Lösung wäre für ihn entweder ein stärkerer dionysischer Schluss oder eine Vereinigung beider Elemente gewesen; die jetzt gewählte Variante der zweiten Fassung befriedige nicht, da die Brechung durch das *Buffo*-Element zu schwach ausfalle:

Ich bedaure auch, daß in der endgültigen Fassung der *Ariadne* die *Buffo*-Gruppe aus dem Finale entfernt worden ist. Eines von beidem: entweder hätte man mit dem dionysischen Taumel eines Bacchus-Reigens schließen (Chor und großes Orchester) oder – die Ironie der Harlekingruppe beibehaltend – die pompöse Tragödie zum Schluß mit der *Buffo*-Komödie vereinen müssen, in einem Septett der fünf *Buffos* mit Bacchus und *Ariadne*: das wäre das non plus ultra gewesen.

Ich habe das Gefühl, daß Hofmannsthal jedes seiner „pastiches“ aus vergangenen Zeiten mit einem ironischen Gedanken beginnt, den seine bewundernswerte Virtuosität so überzeugend gestaltet, daß er ihn schließlich selber ernst nimmt. Und das ist schade: ein Pastiche-Thema wie *Ariadne* verdankt seine Bedeutung gerade dieser Ironie; und diese Ironie muß sich bis zum Schluß steigern und entfalten können.³⁵⁰

Interessanterweise hat auch Strauss eine Betonung des ironischen Elementes geplant, allerdings nicht als Vereinigung, sondern als typisch Straußsche Idee einer plötzlichen finalen Brechung, eine Lösung, die aber von Hofmannsthal

349 Ebd., S. 192.

350 Strauss/Rolland: *BW*, S. 137.

entschieden abgelehnt worden ist. Strauss selbst scheint mit der definitiven Fassung ebenfalls wenig zufrieden, in diesem Punkt ist er Rolland – ohne es zu wissen – sehr viel näher als seinem Librettisten. Strauss schlägt vor, am Ende in die Rahmenhandlung des Vorspiels zurückzukehren, indem der Komponist nochmals einen letzten Auftritt hätte, um sein zerstückeltes und zerstörtes Werk zu beklagen.³⁵¹ Der Schluss des *Rosenkavaliers* steht ihm dabei Pate, wenn das Duett der beiden Liebenden in den letzten Takten durch die heitere und durchaus parodistische Pantomime des kleinen Dieners aufgebrochen wird. Hier wäre der Effekt noch stärker, in Strauss Worten ›drastischer gewesen, da das Schlussduett des *Rosenkavaliers* bereits selbst eine kompositorische Distanz zur ersten Begegnung der beiden Jugendlichen aufweist.³⁵² Somit wäre ein abrupter und harter Schnitt von der »fast mystische[n] Höhe« des neuen Paars Ariadne und Bacchus zur extradiegetischen Ebene der Rahmenhandlung zugleich aber ein Bogen zurück zum Anfang, eine Rahmung gewesen. Hofmannsthal hat sich durchgesetzt: Es bleibt bei einer feinsinnigeren Andeutung, wobei Zerbinettas Perspektive ungleich schwächer ausfällt.³⁵³ Während der Proben scheint auch Hofmannsthal ein Gefühl des Unbehagens auf Grund des fast vollständigen Wegfalls des bisher eng verflochtenen Buffo-Elements zu beschleichen. Er schreibt an Strauss: »[D]ie heiteren Figuren sind zum Schluß nicht zu ihrem Recht gekommen, weder in der Musik noch in der Erscheinung – *sie sind fallen gelassen* – und daraus resultiert ein Gefühl von Inkomplettheit, leider,«³⁵⁴ An eine Änderung ist nun aber nicht mehr zu denken, allenfalls an eine szenische Berichtigung, die freilich kosmetischer Natur bleiben muss. Rolland selbst hätte sich eine Korrektur gewünscht und hält eine dritte Fassung für nötig.³⁵⁵

Claude Debussy

Debussys Haltung zu Strauss wurde bereits in der Einleitung angesprochen, mehrfach zeigt er sich in seinen Musikkritiken fasziniert von Strauss' Musik. Im Gegensatz zu den meisten Vertretern austro-germanischer Musik wird er

351 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 280, 281. Hofmannsthal reagiert auf den Vorschlag entsetzt und weist ihn entschieden zurück.

352 Vgl. Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 272 ff.

353 Hofmannsthals und Strauss' Sichtweisen auf die Figur sind sehr verschieden, durch die Komposition erhält sie eine deutliche Aufwertung.

354 Strauss/Hofmannsthal: *Ariadne*, S. 305.

355 Strauss/Rolland: *BW*, S. 192.

geradezu konziliant behandelt, wenngleich er aus einer kritischen Distanz heraus stets auch ein gewisses Unverständnis und Befremdnis ausdrückt. Er spricht allerdings in seinen veröffentlichten Kritiken und Texten zur Musik fast ausschließlich von Strauss' Tondichtungen. Die Pariser *Salome*-Aufführung von 1907 – die einzige vollständige Opernaufführung, die Debussy kennen konnte – bleibt unerwähnt, was auch daher röhrt, dass er zwischen 1904 und 1909 nur wenige Texte und Kritiken veröffentlicht.

Debussy kommt immer wieder auf die bildhafte Wirkung der Tondichtungen zurück, sieht »merkwürdige Beziehungen zwischen der Kunst Böcklins und der von Richard Strauss« in derselben »Neigung, die Form direkt in der Farbe zu suchen und aus dieser Farbe dramatisch-illustrierende Wirkungen zu ziehen«.³⁵⁶ An anderer Stelle schreibt er, Strauss denke »gewissermaßen in farbigen Bildern und scheint die Linienzüge seiner Ideen mit dem Orchester nachzuzeichnen«.³⁵⁷ In einer Kritik zur Pariser Aufführung von *Tod und Verklärung* nennt Debussy ihn einen »außerordentlichen Zauberkünstler, der es mit den durchtrainiertesten Fakiren aufnehmen könnte«, und beschreibt die Wirkungen der Musik unmittelbar plastisch, auf alle Sinne übergreifend: »Zu Beginn weht uns dumpfe Grabeluft entgegen, in der sich unruhige »Schatten« zu bewegen scheinen; die Seele liegt in harten Kämpfen und strebt mit allen Kräften, sich von diesem Leib zu befreien.«³⁵⁸ Später würde sich die Verklärung »vor den Augen des Publikums, ohne sichtbare Kunstknife, nur in mächtigen C-Dur Akkorden« vollziehen. Insbesondere betont er – Rolland und anderen vergleichbar – den unmittelbaren Mitvollzug, die bannende Wirkung des ›Dabeiseins‹, der man sich im Publikum nicht entziehen könne. Kritisiert er *Till Eulenspiegels lustige Streiche* zwar zunächst durchaus scharf,³⁵⁹ so stellt er anschließend auch hier diese Eigenschaft der Musik fest: »Das alles sagt nichts dagegen, daß das Stück geniale Züge besitzt, vor allem eine außerordentliche Sicherheit in der Orchesterbehandlung und eine unbändige Bewegung, die uns von Anfang bis Ende mitreißt und zwingt, alle Streiche des Helden mitzuerleben.«³⁶⁰

Allerdings trennt Debussy klar zwischen dem Symphoniker und dem Dramatiker Strauss, den er nur einmal in seinen Schriften erwähnt; hier fällt

356 Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 2009, S. 221.

357 Ebd., S. 141.

358 Ebd., S. 222.

359 »Dieses Stück gleicht »einer Stunde neuer Musik bei den Verrückten; man hat gute Lust lauthals rauszulachen oder todtraurig loszuheulen [...]« (S. 47).

360 Ebd., S. 48.

sein Urteil anders aus. Dies wird am Verhältnis zu Wagner deutlich: 1912 bezeichnet er Strauss noch als »eines der eigenständigen Genies unserer Zeit«, 1903 spricht er ihn sogar von jeglichem Einfluss Wagners frei, nennt ihn »einen Sonderfall in der musikalischen Geistesaltung Deutschlands« und zieht vielmehr die Linie Berlioz – Liszt – Strauss.³⁶¹ Mit der Betonung des aktiven Miterlebens des Publikums und der bildhaften Wirkung nennt er zwei Faktoren, die insbesondere für die Perzeptionsperspektive des Publikums und für musikalische Raumwirkungen zentral sind; er thematisiert dies jedoch ausschließlich an nicht-szenischer Musik. Die musikalischen Figurendarstellungen des Musikdramas sieht er ungleich kritischer.

Dies scheint ein wesentlicher Grund zu sein, warum Debussy 1910 plötzlich eine gegensätzliche, der oben zitierten Meinung direkt widersprechende Einschätzung kundtut, denn an dieser Stelle spricht er von der Oper: »Wagner hat aus der Oper alles herausgeholt, was sie zu geben vermochte. Jetzt muss etwas anderes gefunden werden. Richard Strauss ist nur ein gesteigerter Wagner, ein Künstler und zugleich ein bewundernswerter Taschenspieler, wenn er seine eigenen Werke dirigiert.«³⁶² Details zu Strauss als Musikdramatiker bleibt er schuldig, doch aus zahlreichen Kritiken zum Wagnerschen und insbesondere zum post-Wagnerschen Musiktheater³⁶³ wird deutlich, was ihn daran stört. Anlässlich der Aufführung der Oper *L'Ouragan* von Alfred Bruneau und Émile Zola kritisiert Debussy deren zu große Abhängigkeit von der Idee des Musikdramas Wagners, insbesondere vom Einsatz personaler Leitmotive, die er an anderer Stelle als einen den Figuren zugehörigen »»Prospekt«, ihre Photographie« bezeichnet.³⁶⁴ In der Kritik an Bruneaus Musik wird deutlich, dass er eine zu sehr die Figuren thematisierende und emotional ausleuchtende Musik als problematisch erachtet. So sehr Leitmotivik den Kompositionsprozess erleichtere, liege darin das grundsätzliche Problem, dass eine »geradezu sklavische Abhängigkeit der Opernmusik von den Personen« entstehe. Das Darstellen oder Nachzeichnen von Gefühlsregungen, also die musikalische Innenschau der Charaktere, ihre musikalische Fokalisierung, ist ihm generell suspekt – wohl, weil er die Gefahr einer zu platten Standardisierung und unangemessenen Konfektionierung sieht: »Zu behaupten, daß diese Akkordfolge dieses Gefühl, jene Phrase jene Person ausdrücke, heißt

361 Ebd., S. 83; ebenso: S. 140.

362 Ebd., S. 289.

363 Oder vielmehr: zu Komponisten, die er der Wagnerfolge zuordnet.

364 Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 276.

ein ziemlich unerwartetes anthropometrisches Spiel treiben.«³⁶⁵ Er begründet die Unangemessenheit mit der Inkongruenz des musikalischen Rhythmus, »dessen geheime Kraft die Entwicklung lenkt« und den Regungen der Seele, die einem »anderen, instinktiveren Rhythmus, der von vielfältigen Ereignissen abhängt«, folge: »Entweder jagt die Musik hinter einer Person her und kommt dabei außer Atem, oder die Person setzt sich auf einer Note zur Ruhe und ermöglicht so der Musik, sie wieder einzuholen.« Die wenigen Momente, wo beide Rhythmen zusammenkämen – was er Wagners Dramen durchaus zugesteht –, seien jedoch dem Zufall geschuldet. Bezuglich seiner Ausführungen über das ästhetische Konzept von *Pelléas et Mélisande* in *Le Figaro* von 1902 ist dieser Gedanke weiter ausgeführt: Der Ausdruck der Figur auf der Bühne und jener der Musik würden fast immer nebeneinander herlaufen:

Der Opernhörer ist es gewohnt, zwei sehr unterschiedliche Ausdruckswelten zu empfinden, den musikalischen Ausdruck auf der einen, den der Personen auf der anderen Seite; im allgemeinen erlebt er sie nacheinander[...]. Die Melodie ist, wenn ich das sagen darf, fast antilyrisch. Sie ist unfähig, das Auf und Ab der Seelen und des Lebens wiederzugeben. Ihre eigentliche Domäne ist das Lied, das ein fixiertes Gefühl bekräftigt.³⁶⁶

Die Bedenken sind demnach grundsätzlicher und gehen weiter. Debussy wendet sich nicht nur mehrfach gegen eingängige Melodiösität, die er als zu starr und wenig anschmiegsam empfindet – auch die Rolle des Orchesters als »Seelenschilderer« ist ihm suspekt, wie aus einem redigierten Interview mit Louis Schneider hervorgeht:

Er [Debussy] schließt also aus seiner Konzeption die »überflüssige« Musik aus, auch die 135 Takte, die geschrieben wurden, um einen Seelenzustand verständlich zu machen, der danach auch nicht klarer geworden sei als vorher. Nur die Person selbst hat ihre Seelenlage auszudrücken und darf ihre Zuflucht nicht zu einer symphonischen Ausschweifung nehmen. [...] Der Ausdruck des Schmerzes oder der Freude teilt sich auf der dichterischen und der musikalischen Ebene gleichzeitig mit; er vollzieht sich also ohne den Einschub von soundsovielen Takten, welche anderwärts die Wirkung herbeiführen müssen.³⁶⁷

Und an anderer Stelle:

Ich würde es nie zulassen, daß meine Musik wegen technischer Erfordernisse den Lauf der Gefühle und Leidenschaften übereilte oder hemmte. Sie tritt bescheiden

365 Ebd., S. 44, 45.

366 Ebd., S. 275.

367 »Am Vorabend der Uraufführung von »Pelléas et Mélisande«, in: Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 272–273.

zurück, sobald es geraten scheint, den Gesten, den Ausrufen, der Freude oder dem Schmerz dieser Personen volle Freiheit zu lassen.³⁶⁸

Die ästhetischen Vorstellungen zum Musiktheater von Debussy und Strauss können geradezu als diametral beschrieben werden, vergleicht man Strauss' Ausführungen zu den Orchesterzwischenspielen in *Intermezzo* als »Darstellung der seelischen Erlebnisse«³⁶⁹.

mit Debussys Kritik an solchen »symphonischen Ausschweifungen«. Bereits Rolland sieht die Konzepte antithetisch: Strauss habe durchaus begriffen, dass es sich bei Debussys *Pelléas et Mélisande* »um eine Reaktion handelt«, allerdings nicht nur gegen die französischen Opernkomponisten, wie jener vermutet: »Nicht nur gegen Massenet und Gounoud. Auch gegen Wagner – auch gegen Strauss. Und ich kann ihm dies nicht sagen.«³⁷⁰ Debussy kritisiert bei einer Opernaufführung des Wagnerianers Georges Hüe, dass sie »zuviel Musik« enthalte.³⁷¹ Strauss hingegen äußert mehrfach Unverständnis gegenüber der Musik von *Pelléas von Mélisande*, um sie genau gegenteilig zu kritisieren, am detailliertesten von Rolland geschildert, anlässlich eines gemeinsamen Besuches der Oper im Mai 1907 zusammen mit Maurice Ravel und Jean Marnold. Konstatierte er bereits zuvor beim bloßen Lesen des Klavierauszuges musikalische Monotonie, so festigt sich beim ersten Hören des Werkes sein Eindruck, dass es »nicht genug Musik« enthalte:

Es gibt nichts... Keine Musik... Da geht nichts weiter... da hängt nichts zusammen... Keine musikalischen Phrasen. Keine Entwicklung. [...] Wo es Musik gibt, muss sie über allem stehen, sie darf nicht nach der Dichtung kommen.³⁷²

Debussy ist der häufig erhobene Vorwurf einer »montone[n] Deklamation« in seiner Oper – der auch in der französischen Kritik erhoben wird – nicht unbekannt, er vertritt jedoch die Überzeugung, dass sich »die Gefühle einer Person nicht unausgesetzt auf melodische Art ausdrücken« lassen. »Die Leute, die im Theater Musik hören wollen, lassen sich mit jenen vergleichen, die um Straßensänger herumstehen! Hier kann man sich für zwei Sous melodische Gemütsbewegungen verschaffen [...].«³⁷³ Stattdessen verlangt er eine »Knappheit des Ausdrucks« und sieht in »zu viel Musik« die Gefahr

368 Ebd., S. 276.

369 Siehe Anm. 242.

370 Rolland: Tagebuchnotizen, in: Strauss/Rolland: *BW*, S. 183, 184.

371 Vgl. Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 43. Die gleich formulierte Kritik findet sich hinsichtlich einer Aufführung von *L'Étranger* von Vincent d'Indy ebenfalls (ebd., S. 73, 75).

372 Strauss/Rolland: *BW*, S. 182.

373 Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 67.

der Einebnung in der Darstellung komplexer Gefühlslagen: »Wenn man Liebesschwüre wechselt, so geschieht das unterm Zuspruch der Posaunen: Logischerweise müssen die zarten Schwankungen eines Gefühls unter so viel unvermeidlichem Lärm verlorengehen.«³⁷⁴ Folglich attestiert er auch Strauss um 1907 laut Rolland »die Krankheit des Klangrausches«.³⁷⁵ So sehr sich auch Strauss von Wagners Konzeption zunehmend entfernen, »einen Umweg« um den »ungeheure[n] Gipfel«³⁷⁶ suchen und finden wird, bleiben bei aller Umgestaltung unverrückbare Prämissen bestehen, insbesondere eine komplexe Leitmotivik als semantische Netzstruktur, ein Festhalten an der Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts und der Fokus auf die Darstellung der inneren Verfasstheit der Figuren über orchestrale Mittel. Inwieweit Debussy genauere Kenntnis von Strauss' Opern besitzt, insbesondere nach *Salome*, geht aus seinen schriftlichen Äußerungen nicht hervor. Neue kompositorische Wege gerade im Vorspiel zu *Ariadne auf Naxos* – das ebenfalls von Reduktion und Knappheit der musikalischen Zeichnung gekennzeichnet ist – hätte Debussy noch zumindest in Notenform kennenlernen können. Allerdings kommt die Offenheit eines gegenseitigen Austausches in den deutsch-französischen Musikbeziehungen, wie sie die (distanzierte) Freundschaft Rollands zu Strauss dokumentiert, mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs ohnehin fast zum Erliegen.

Hans Pfitzner

Abschließend sollen Ausführungen Hans Pfitzners zur Sprache kommen, die durchaus Parallelen zu Strauss' Überlegungen aufweisen. Beide zeigen, dass im frühen 20. Jahrhundert – zeitgleich zu neuen Wegen im Theater und im Roman – Fragen zu Figuren- und Raumperspektiven auf der Opernbühne reflektiert werden. Die Beziehung der beiden Komponisten ist trotz zeitweiliger räumlicher Nähe distanziert, bisweilen antipodisch. In Strauss' Briefen und Aufzeichnungen finden sich fast durchweg negative Kommentare zu Pfitzners Person und Werk;³⁷⁷ dennoch zeigt sich eine gewisse Achtung und Wertschätzung des Kollegen, wenn er gegenüber Hofmannsthal erwähnt, dass eine

374 Ebd., S. 65.

375 Strauss/Rolland: *BW*, S. 187.

376 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 410.

377 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 585, 351.

Anfrage Pfitzners nach einem Operntext »hundert schlechte Rezensionen«³⁷⁸ aufwiege.

Bei allen kompositorischen und ästhetischen Unterschieden – etwa Pfitzners Bekenntnis zu einer Autonomie der Instrumentalmusik, die eine Ablehnung jeglicher »ideenmäßige[r] Bindung [...] als musikfremd«³⁷⁹ zur Folge hat – finden sich klare Übereinstimmungen. Auch Pfitzner plädiert im dritten Band seiner gesammelten Schriften *Werk und Wiedergabe* für das Konzept einer Werktreue, die für die Oper nicht nur die musikalische Realisierung, sondern auch die Gültigkeit der Szenenanweisungen zu Bühnenbild und -aktion umfasst. Auch er führt diese Überzeugung (wie Strauss) in erster Linie an Wagner aus, übernimmt dessen Ansatz aus den Zürcher Kunstschriften, wenn er vom Orchester als »mächtige[m] Bundesgenosse[n]« spricht, das das Spiel des Sängers bzw. Schauspielers »auslegt und mit klingender Deutung unterstützt«. Im Folgenden betont er die Zusammengehörigkeit von Rolle und Musik und geht auf die entstehende Illusion ein, dass diese Musik diejenige der dargestellten Figur wird: »Er [der Sänger] kehrt jetzt den Spieß um, macht die Gebundenheit zur Macht, und sein Ausdruck, seine Geste, Bewegung, Mimik wird in jedem Augenblick von einer gehorsamen, entsprechenden Musik begleitet, die es niemals anders machen kann; [...] Sie gehört dann zu ihm, wie sein Schatten.«³⁸⁰ Dabei kommt er aber mehrfach auch auf seine eigenen Werke zu sprechen. Bezogen auf *Palestrina* führt er aus:

Ich sprach von einer Musik, die den Sänger „angeht“, von seiner Musik. Und dann, daß sie richtig ausgedeutet wird. Zum ersten: Es ist der Musik natürlich nicht immer möglich, die Empfindungen und Bewegungen mehrerer auf der Bühne befindlicher Personen gleichzeitig auszudrücken; sie wird sich meist auf eine beziehen und dann im Ausdruck auf eine andere übergehen, so daß sich ihre Stimmungswerte angrenzen oder höchstens in einem Moment zusammenfallen. Wenn im ersten Akt meines *Palestrina* [...] nach den Worten „setzt auf der Töne Wunderhorn“ das Orchester stark und überschwänglich einsetzt, so gehört diese Musik dem Borromeo. Er steht begeistert, mit erhobenen Armen, zu *Palestrina* gewendet, und scheint ihn zur ebenfalls begeisterten Einstimmung aufzufordern. Da dieser sich nicht röhrt, tritt bei Borromeo Ernüchterung ein in dem Dünnerwerden des Orchesterklangs, mit dem zugleich die Musik den *Palestrina* anzugehen beginnt, die dann völlig zu der seinigen wird [...].³⁸¹

378 Ebd., S. 510.

379 Hans Rectanus: Art. *Pfitzner, Hans, Würdigung, Ästhetisches*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/392604>.

380 Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929 (Gesammelte Schriften, Bd. 3), S. 84.

381 Ebd., S. 84–85.

Pfitzner schildert hier den Übergang eines musikalischen Perspektivwechsels, allerdings ist sein kompositionstechnischer Ansatz traditioneller. Die Möglichkeit der gleichzeitigen Schilderung der »Empfindungen und Bewegungen« ist bei ihm nur eine Ausnahme (»nicht zwei Ausdrücke in einer Musik«³⁸²), bei Strauss hingegen ein typisches Mittel, um das Bühnengeschehen musikalisch darzustellen, ob sukzessiv im steten Wechsel zwischen den Figuren oder simultan. Für Letzteres ist die zweite Strophe der Sängerepisode aus *Der Rosenkavalier* ein bezeichnendes Beispiel, wenn der musikalische Vortrag des Sängers (als intradiegetische Ebene) mit den Vertragsverhandlungen zwischen Ochs und dem Notar (beide Charaktere klar in der musikalischen Faktur voneinander abgegrenzt) zusammenfallen. Zum anderen zeigt das Zitat, dass Pfitzner von einer fließenden Vermittlung der beiden ›Musiken‹ der Charaktere ausgeht, im Sinne der Wagnerschen ›Kunst des Übergangs‹. Bei Strauss gibt es diese Technik durchaus, genauso tritt jedoch der Schnitt als Abgrenzung und abrupter Wechsel auf – am Beispiel der ebengenannten Sängerepisode drastisch am Ende, wenn Ochs' Wutausbruch die Szene vor der Kadenz buchstäblich abbrechen lässt und der Rückzug der Lakaien gestisch-illustrativ dargestellt wird (I, Z. 249). Ein weiterer Unterschied ist, dass Pfitzner zwar Überlegungen einer solchen psychologischen Fokalisierung vorstellt, sich jedoch nur ein synchrones Verhältnis von Musik zum Schauspiel vorstellen kann: »Wie wirkungslos und tot aber wird alles , wenn dieser leidenschaftlichen Stelle unten [im Orchestergraben] nichts oben [auf der Bühne] entspricht.«³⁸³ Dass Gebärde bzw. Mimik und Klang bewusst nicht zusammenfallen sollen, spielt in Pfitzners Vorstellung keine Rolle, die Zwischenüberschrift der Passage lautet denn auch »Oben und unten eins«. Bei Strauss tritt dies mehrfach auf, er fordert es bezogen auf die schauspielerische Darstellung des Herodes explizit ein: »Toben *auf* und *vor* der Bühne zugleich – ist zuviel!«³⁸⁴ Ebenso sei auf das Beispiel Rudolf Hartmanns in *Die Frau ohne Schatten* verwiesen, wenn er einen »darstellerische[n] Kontrapunkt« zur Musik verlangt.³⁸⁵ Gerade die Diskrepanz zwischen Bewegungslosigkeit auf der Bühne durch innere Unruhe in Form einer psychologisierenden Musik kann im Straußschen Musiktheater das Wesentliche ausdrücken; im ersten

382 Ebd., S. 90.

383 Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 86. Er bezieht sich hierbei auf eine Wagnersche Regieanweisung aus *Lohengrin* (»Friedrich macht eine Gebärde der schmerzlichsten Wut«) während eines kurzen fünftaktigen Anschwellens des Orchesters (II, 5, T. 2028 ff.).

384 Vgl. Anm. 156.

385 Vgl. Anm. 133.

Aktschluss von *Der Rosenkavalier* fordert die Regieanweisung dezidiert: »Die Marschallin stützt den Kopf in die Hand und bleibt so, inträumerischer Haltung, bis zum Schluss« (I, Z. 340). Die Erkennungsszene in *Elektra* kommt ohne jegliche Anweisung aus und ist in vollständiger Bewegungslosigkeit, in schockhafter Paralyse der überwältigten Protagonistin denkbar. Eine weitere Beziehung zwischen Bühne und Musik bleibt bei Pfitzner unerwähnt – wohl auch, weil er nie eine musikalische Komödie verfasste: dass Musik und szenische Aktion nur scheinbar zusammenfallen, durch Ironisierung oder Parodie jedoch in ihrer Inkongruenz gekennzeichnet sind. Dies ist z. B. der Fall, wenn eine Bühnenfigur nicht die Wahrheit spricht, die Musik dies aber kundtut, so dass eine bewusste Diskrepanz zwischen ›oben‹ und ›unten‹ entsteht.³⁸⁶ Strauss war bekanntlich ein Bewunderer von Mozarts *Così fan tutte*, einer Oper, die – wie er selber ausführt – genau mit solcher Doppelbödigkeit operiert, etwa im Zusammensehen von ›falscher‹ und ›echter‹ Abschiedstrauer.³⁸⁷ Für seine eigenen Werke voller ironischer, parodistischer und mehrdeutiger Bedeutungs- oder Sinnebenen ist Diskrepanz bis hin zur Inkongruenz freilich bedeutsamer als für Pfitzners Musiktheater – und das nicht nur in den humoristischen Opern. Der Schlussgesang *Salomes*, der die Zuschauer beides (ihr Liebeserwachen und die Brutalität der Szene) gleichermaßen wahrnehmen lässt, wäre in Pfitzners Dramenästhetik undenkbar – vom Sujet der Oper ganz abgesehen.

Pfitzner spricht in seinen Ausführungen immerhin als Ausnahmefall auch die Vermischung zweier musikalischer Ebenen an, so dass zwei Figurenperspektiven artikuliert werden: am Beispiel der Fürbitte Elisabeths im zweiten Akt des *Tannhäuser* kommt er auf den Umstand zu sprechen, dass zwar die Musik klar Elisabeth zugeordnet ist, aber die auffällige rhythmische Figur der Bratschen dort nicht hineinpasse,

rein musikalisch ganz unverständlich, und zum Charakter dieses Musikstücks in scharfem Gegensatz. [...] Es ist die Reaktion Tannhäusers auf Elisabeths Worte, die allmähliche Erkenntnis dessen, was er ihr angetan hat.³⁸⁸

386 Vgl. das Unterkapitel: Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne, S. 36 ff.

387 Vgl. Kapitel 1, S. 95.

388 Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, S. 89.

Kapitel 1 – Ausgangspunkte

Notenbeispiel 11: Wagner: *Tannhäuser*, Akt II, T. 875 ff.

Tannhäusers allmähliche Verwandlung vom Bekenntnis zu Venus hin zu der Einsicht, dass er Elisabeth eine nicht mehr wiedergutzumachende Verletzung zugefügt hat, führt hier zu einem Phänomen der Gleichzeitigkeit, das Pfitzner als Ausnahmefall gelten lässt, allerdings klar hierarchisiert: Ein kontrastierendes, einzelnes Element wird in die dominierende musikalische Faktur eingebunden und bereitet in einer allmählichen Steigerung den Fokalisationswechsel auf Tannhäuser vor.

Der Komponist Wagner hatte es aber schwer, den Schauspieler Tannhäuser hier zu unterstützen; denn die Musik gehört jetzt Elisabeth, und, wie vorhin gesagt, kann die Musik nicht gut zu gleicher Zeit die Empfindungen mehrerer Personen ausdrücken.³⁸⁹

So werde bei Wagner ein allmählicher »Übergang des Gefühls« von einer Person auf die andere auskomponiert: Die Bratschen »gehören Tannhäuser, sind seine Musik; und dieses [das übrige Orchester] Elisabeth, ist die ihrige.« Zwar fordert Pfitzner hier – Strauss würde wohl zustimmen – ein reduziertes Spiel auf der Bühne, aber doch bleibt für ihn eine erkennbare mimische oder gestische Darstellung des Vorgangs Pflicht, sei es ein »Blick auf Elisabeth, ein Zucken, ein Schritt«. Die Einheit von »musikalischem Ausdruck« und »szeni-

389 Ebd., S. 90.

scher Geste«³⁹⁰ ist ihm selbstverständlich. Er selbst verlangt eine musikalische wie szenische Umsetzung, die das Publikum von einer Figur zur anderen lenkt:

Das Interesse muß jetzt allgemein auf Elisabeth hingelenkt sein, bis zu ihrer zusammenhängenden Rede „der Unglücksel'ge, den gefangen“ etc.; mit der Bratschenfigur beginnt dann sozusagen sein Wiedereintritt in die Aufmerksamkeit der Zuschauenden.³⁹¹

Im folgenden Beispiel aus Meyerbeers *Les Huguenots* wendet sich Pfitzner von der Darstellung der seelischen Regungen der Wahrnehmung zu. Raoul erklärte sich gegen Ende des ersten Aktes bereit, mit verbundenen Augen zu einem geheimen Rendezvous geführt zu werden, und folgt dem Pagen der Königin in die Kutsche, der ihn in die königlichen Gärten fährt. So tritt er im zweiten Akt dort auf, um auf Geheiß Marguerites die Binde abzunehmen. Nach Stunden der Dunkelheit blendet ihn die taghelle Pracht der Gärten, nach einem fünftaktigen Orchester-Forte ruft er aus: »O ciel! où suis-je? de mes yeux éblouis n'est-ce pas un prodige?«³⁹² Pfitzner beschreibt genau den harmonischen Verlauf der angestrebten Des-Dur-Kadenz, die in plötzlichem Forte in das trugschlüssige A-Dur (bzw. Heses-Dur) übergeht, und weist auf den angestrebten Lichteffekt hin, der einerseits durch die tonartliche Entfernung, andererseits durch den Übergang vom schlichten Rezitativ in den vollen Orchestersatz musikalisch genau zur Szenenanweisung realisiert wird: »Raoul arrachant le voile et regardant autour de lui«.³⁹³

Insbesondere auf die Länge des Akkordes weist Pfitzner hin:

[...] vier Takte lang nur helles, starkes A-Dur. [...] – er sieht die schöne Königin, die Pracht der Gärten. Das Bild in sich aufzunehmen, sich zu erstaunen, um sich zu schauen – dazu muß er etwas Zeit haben; nur ein Komponist, der nichts vom Theater versteht, ließe ihm diese Zeit nicht. Und Meyerbeer gibt ihm vier deutliche Takte, während er das ganze Erblicken, Erstaunen und Entzücken spielen kann.³⁹⁴

390 Ebd., S. 90 f., 92.

391 Ebd., S. 91.

392 Wie auch bei italienischsprachigen Werken zeitgemäß, zitiert Pfitzner die übersetzte Fassung: »O Gott! wo bin ich? dem geblendetem Aug' scheint dies Alles ein Wunder« (Giacomo Meyerbeer, *Die Hugenotten. Große Oper in fünf Aufzügen*, Vollständiger Klavierauszug, Dichtung von Eugen Scribe, deutsch bearbeitet von I. F. Castelli. Neue revidierte Ausgabe von Gustav F. Kogel, Leipzig, Breitkopf & Härtel (V.A. 321) [o.J.], S. 163).

393 »Raoul sich die Binde abreißend und um sich blickend.«

394 Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 93.

Kapitel 1 – Ausgangspunkte

Notenbeispiel 12: Meyerbeer: *Les Huguenots*, Akt 2, No. 10

Was Pfitzner an der Passage im Besonderen interessiert, ist die Sensibilität, mit der Meyerbeer – den er anders als Strauss sehr schätzt³⁹⁵ – die menschliche Wahrnehmung, das Geblendetsein nach langer Dunkelheit in Szene und Musik darstellt, weshalb ihn die fehlende Umsetzung im Schauspiel geradezu ärgert. Fokalisierungseffekte dieser Art als Konzentration auf einzelne, herausgehobene Figuren werden insbesondere bei Wagner zu komplexeren Lösungen führen: Sprechendes Beispiel ist Isoldes Horchen nach dem Hörner-schall zu Beginn des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*, wenn ihre von Sehnsucht und Brangänes von Sorge geleitete Wahrnehmung auseinanderklaffen.³⁹⁶ Inwieweit Strauss einen solchen Fokus auf Perzeptionsweisen aufgreift, wird Gegenstand des vierten Kapitels sein.

395 Vgl. die kurzen Kommentare Pfitzners auf S. 93 und 95. Strauss hingegen erwähnt Meyerbeer zumeist in pejorativem Kontext, vgl. *SpA*, S. 341.

396 Wagner: *Tristan und Isolde*, II, 1, T. 105 ff. Vgl. dazu Kapitel 2, S. 218-219.