

Einleitung

Im Sommer 1910 komponierte Richard Strauss die Schlusszene seiner Oper *Der Rosenkavalier*. Hugo von Hofmannsthal hatte Sorge, dass die »Figur der Marschallin zu kurz« käme, da das Publikum, insbesondere das weibliche, »das ganze bunte Abenteuer aus dem Gesichtswinkel der Marschallin sehen«¹ solle – sie sei immerhin der Charakter mit dem die Zuschauer »als Hauptfigur empfinden und mit der sie *gehen*«.² So sehr seine Sorge letztlich unbegründet blieb und die Marschallin, obwohl fast zwei Akte lang nicht am Geschehen beteiligt, insbesondere musikalisch die zentrale Identifikationsfigur der Oper geworden ist, zeigt die Passage aus dem Briefwechsel mit Strauss eine wichtige Denkfigur beider Künstler: Es ist das Bestreben, das Bühnengeschehen unterschiedlich zu perspektivieren und gewisse Figuren wechselnd zu Wahrnehmungsfiltren werden zu lassen. Durch diese Auffächerung auf verschiedene, teils in schroffem Kontrast stehende (Haupt-)Figuren und soziale Ebenen entsteht eine Öffnung der Gattung Oper, die einen ungekannten Pluralismus zur Folge hat: musikalische Faktionen, historische Stile, Tonalitätskonzepte, getrennte Handlungssphären und verschiedene Operntraditionen werden verfügbar gemacht und nebeneinander, übereinander und ineinander zu einem plurimedialen ästhetischen Ganzen verbunden.

Die Musik Strauss' und ihr spezifischer Umgang mit Handlungs- und Bewegungsabläufen, sowie psychischen Verfasstheiten, sollen dabei über ein Charakteristikum näher gefasst, erläutert und interpretiert werden, welches zwar ein Grundmoment von Oper im Allgemeinen seit Beginn an darstellt, bei Strauss aber eine nie gekannte Aufwertung erfährt: die Lenkung des Zuhörens und Zuschauens durch den Komponisten, die »einer Kamera gleich« das Geschehen auf der Bühne und in den Köpfen der Charaktere führt, auswählt, leitet und schildert. Um diese ganz besondere Lenkung der Aufmerksamkeitsökonomie zu beschreiben, wird hier der Begriff der *musikalischen Perspektivierung* gewählt. Auch wenn es Ziel dieser Untersuchung ist, einer solche Perspektivierung im Notentext mit musikanalytischen Methoden auf die Spur zu kommen, benötigt ein Ansatz wie der vorliegende solide Fundamente aus den Film- und Literaturwissenschaften, denen das Konzept der Perspektive wohlbekannt ist, sowie der Filmmusikforschung und nicht zuletzt

1 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80, Brief vom 12.07.1910 (Hervorhebungen im Original).

2 Ebd. S. 77, Brief vom 06.06.1910.

den Musikwissenschaften. Theoretische Überlegungen und Methoden aus den genannten Bereichen sowie der analytischen Vorgehensweise werden im Verlauf der Arbeit näher erläutert und im Zusammenhang mit dem jeweiligen Material erprobt.

Ein erstes Indiz, dass sich für ein solche Unterfangen insbesondere die Musik von Richard Strauss anbietet, sind die diversen Bemerkungen von Zeitgenossen, Kritikern oder Bewunderern, welche die Opern und Sinfonischen Dichtungen des Komponisten mit dem Film oder filmischen Elementen vergleichen, oder sie zumindest in die Nähe des Mediums Film rücken.

Eine der ersten diesbezüglichen Betrachtungen findet sich gleich zu Beginn des Jahrhunderts bei Claude Debussy:

Er stellt die entferntesten Tonarten völlig ungerührt übereinander und kümmert sich nicht darum, ob sie die Ohren ›beleidigen‹ könnten, sondern verlangt von ihnen Lebendigkeit und nichts als Lebendigkeit. Mag man sich auch für gewisse gedankliche Ausgangspunkte [...] nicht erwärmen, so ist man doch sehr bald von der wunderbaren orchestralen Vielfalt gefangen, dann aber auch von der rasenden Bewegung, die einen mitreißt, solange Strauss es will. Man hat nicht mehr die Kraft, seine Empfindung zu überprüfen, man merkt nicht einmal, daß diese Symphonische Dichtung das Maß an Geduld überschreitet, das man solchen Stücken üblicherweise entgegenbringt. Noch einmal, das ist ein Bilderbuch, das ist sogar Kino...³

Mit dem Begriff »cinématographie« meint Debussy im Jahr 1903 natürlich noch ein anderes Medium. Umfangreichere Stummfilme und Stücke mit geschlossenen Handlungsabläufen entstehen in diesem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gerade erst, der Tonfilm folgt in den späten 20er Jahren.⁴ Ihm geht es hier zunächst um eine Nähe der Musik zu Bilderfolgen, zu dargestellten kurzen Szenen (wie aufgenommene Straßenszenen, Fahrzeugen, einem Schwenk über Landschaften etc.), wie sie zu Beginn des frühen Films üblich sind. Doch sein Kommentar geht über die Konstatierung einer illustrativen Kraft der Musik, die viele Zeitgenossen bei Strauss, teils tadelnd, teils begeis-

3 Claude Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 1974, S. 141. Im Original: »[...] il superpose les tonalités les plus éperdument éloignées avec un sang-froid absolu qui ne soucie nullement de ce qu'elles peuvent avoir de «déchirant», mais seulement de ce qu'il leur demande de «vivant». [...]. On peut ne pas aimer certains départs d'idées [...], mais au bout d'un instant on est pris d'abord par sa prodigieuse variété orchestrale, puis par un mouvement frénétique qui vous emporte là et aussi longtemps qu'il le veut; on n'a plus la force de contrôler son émotion, on ne s'aperçoit même pas que ce poème symphonique dépasse la mesure d'une patience habituelle à ce genre d'exercice. Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie...« (Claude Debussy: *Monsieur Croche. Antidilettante*, Paris 1921, S. 94).

4 Siehe die angeführte Literatur im Kapitel 2.1 »Filmwissenschaften«.

tert betonen,⁵ hinaus. Die Steigerung von der Metapher des »Bilderbuchs« zur »cinématographie« meint mehr. Debussy betont damit die immersive Wirkung der Musik, eine Überwältigung des Hörers, der sich und seine Umwelt vergisst. Insbesondere spricht Debussy im Falle von *Ein Heldenleben* die subjektive Zeiterfahrung an, die einen sogar vergessen lasse, dass die Sinfonische Dichtung die üblichen Dimensionen, die Strauss in den ersten Werken der Gattung noch eingehalten hatte, sprengt. Für diese vereinnahmende und mitreißende Wirkung nennt er drei konkrete kompositionstechnische Aspekte: die extreme tonale Sprache, die »variété orchestrale« und ein »mouvement frénétique«. Dabei scheint ihm die Lenkung und das »Gefangensein« des Publikums einkomponiertes Prinzip zu sein, die Kontrolle des Komponisten wirke »aussi longtemps qu'il le veut«.⁶

Theodor W. Adorno argumentiert in seinem umfangreichen Aufsatz anlässlich des 100. Geburtstags von Strauss ähnlich, kommt dagegen aber zu einer negativen Bewertung:⁷

Im Überschwang technischer Souveränität zwingt Strauss die Regung zum Einstand, bis er sie mit der Kamera erjagt, anstatt ihr passiv zu gehorchen und von der ästhetischen Verfügungsgewalt wiederum einiges an die Sache, also ästhetisch zu opfern.⁸

Adornos Wortwahl ist hier überaus interessant und keineswegs zufällig: Die Musik würde einer Kamera gleich emotionale Zustände und Sinneseindrücke »erjagen« – wie ein Voyeur oder gar ein Paparazzo? Strauss hatte in der Tat keine Scheu, überdeutlich psychische Verfasstheiten musikalisch als »Eindeutigkeit des Seelischen«⁹ abzubilden, oder Assoziationen zu optischen

5 Paul Bekker thematisiert dies ebenfalls: ders.: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Stuttgart 1909. Richard Specht widmete sich in seiner Strauss-Monographie dem Thema eingehender und bleibt trotz glühender Bewunderung zwiegespalten (ders: *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig u.a. 1921). Vgl. ebenso zahlreiche Aufführungskritiken, gesammelt in: *Kritiken zu den Uraufführungen der Werke von Richard Strauss*, hg. von Franzpeter Messmer, Pfaffenhofen 1989.

6 Siehe Anm. 3.

7 Koppelt man Adornos analytische Befunde von ihrer Polemik und den (zumeist) negativen Werturteilen ab, benennen sie vielfach wesentliche Charakteristika seines Komponierens (Vgl. dazu näher Kapitel 3, S. 247 ff.).

Strauss' Musik scheint seit jeher, wie wenig andere Musik, Werturteile geradezu herauszufordern, vgl. Michael Lehner: »»Die schöne Musi! Da muß ma weinen.«Kitsch – Historismus – Richard Strauss?«, in: *Musik und Kitsch*, hg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, Hildesheim 2014, S. 77–104, hier S. 82–92.

8 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964«, in: ders., *Musikalische Schriften (III)*, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 565–606, S. 570.

9 Ebd. S. 590.

Eindrücken¹⁰ und verschiedenen Bewegungsmustern wachzurufen; dies wird möglich über eine maximal erweiterte Dur-Moll-Tonalität und eine klangfarb- und gestenreiche Orchesterbehandlung und der damit einhergehenden semantisierbaren Symbole und wiederkehrenden musikalischen ›Sprachwendungen‹, wie später noch zu zeigen sein wird. Nicht selten wurden dabei aufgrund dieser Form der musikalischen Charakterisierung schon von Zeitgenossen Vergleiche zur Psychologie gezogen. Strauss selbst war bekanntermaßen stolz, sowohl Naturzustände und Dinghaftes als auch psychische Verfasstheiten musikalisch nachzeichnen zu können – wie in dem bekannten Bonmot, er könne ein Glas Bier kompositorisch so darstellen, dass jeder Hörer unterscheiden könne, ob es sich um ein Pilsener oder Kulmbacher handle.¹¹ Dieses Vermögen einer ›Bildhaftigkeit‹ musikalischer Stationen – man denke an den Wasserfall der *Alpensinfonie* oder das Glitzern der silbernen Rose im zweiten Akt des *Rosenkavalier* wurde indes auch (vielleicht sogar insbesondere) zur Zielscheibe von Kritik.

Adorno geht dabei weiter, als Strauss lediglich »die Herstellung von Bildern durch die bilderlose Kunst«¹² vorzuwerfen. Die Nähe zum Kino drückt sich für ihn auch über die Vielfalt der musikalischen Faktoren und Klanglichkeiten dieser »Quasi-Bilder« (ein Terminus Schönbergs¹³) aus, die Strauss abwechselnd zu kontrastieren, teilweise auch zu ›überblenden‹ vermag:

Sein Stilprinzip und seine Technik sind die Überraschung. Geschlossene Komplexe werden jäh unterbrochen; zuweilen aus dem Handgelenk absichtsvoll demontiert in unverbundene Teilgestalten oder Klangwirkungen.¹⁴

Natürlich können Betrachtungen von Zeitgenossen oder Kritikern nur einen ersten Anhaltspunkt für die Beweisführung einer solchen Studie sein. Aber in Bemerkungen wie jener Adornos finden sich bereits Fährten angelegt, die es wert scheinen, sie auch analytisch weiterzuverfolgen. Beispielsweise wird sich

10 Auch olfaktorische Darstellungen können eine Rolle spielen, z.B. der »Aasgeruch« in *Elektra*: Z 12,4–5.

11 Constantin Floros: »Richard Strauss und die Programmmusik«, in: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag*, hg. von Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 143–150, S. 148. Ob dieses (bei Floros nicht nachgewiesene) Zitat letztgültig authentisch ist oder nicht, kann dabei getrost im Hintergrund stehen, da es hier vorrangig um die Rezeption des Komponisten als einem Darstellungskünstler geht, zu dem diese weit verbreitete Anekdote beigetragen haben wird.

12 Adorno: *Strauss*, S. 572.

13 Vgl. Katrin Eggers, »›Quasi-Bilder‹ – Arnold Schönbergs Erzählen als „Abstraktum der Wirklichkeit“, in: *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, hg. von Frederic Döhl und Daniel M. Feige, Bielefeld 2015, S. 135–161.

14 Adorno: *Strauss*, S. 581.

der hier erstmals auftauchende Begriff der »Teilgestalten« in dieser Untersuchung als fruchtbar erweisen, indem er auf Fragen von Orchesterbehandlung und stilistischen Ebenen angewandt wird, um so deren Verwendung im musikdramatischen Kontext als Möglichkeiten einer Perspektivbildung herauszuarbeiten.¹⁵ Strauss nutzt nämlich mittels der verschiedenen musikalischen Fakturen und der miteinander in Beziehung stehenden Partialgestalten eine ganze Palette an Möglichkeiten für die Erprobung, Vertiefung und Variation von Fokuspunkten. So ergreife etwa, wie Adorno es polemisch formuliert, in *Salome* »die Musik offen die Partei der hübschen Prinzessin, die sich mit dem abgehackten Asketenkopf ergötzt«,¹⁶ während Strauss kurz zuvor noch die Zuschauer zu Voyeuren macht, um sie in Salomes Schleiertanz gewissermaßen aus der Perspektive von Herodes wahrzunehmen zu lassen.¹⁷

Die Lenkung des, oder gar die Kontrolle über diesen Perzeptionsprozess funktioniert natürlich nur bis zu einem gewissen Grad. Sie ist insbesondere als Spiel des Aufbauens und der Brechung oder Erfüllung von Hörerwartungen Teil eines jeden kompositorischen Prozesses und gewinnt seit Joseph Haydn eminent an Bedeutung. Der klare Periodenbau, die Etablierung einer »Incisionslehre« (Heinrich Christoph Koch) und die ausdifferenzierten Formkonzepte der Wiener Klassik ermöglichten einen neuen Umgang mit der Bestätigung und Negation von Hörkonventionen, mit dem sich das angestrebte Hörerlebnis konzipieren ließ und gewünschte Wirkungen ausgelöst werden konnten. Im Fall des Musiktheaters von Strauss lässt sich nun aber beobachten, dass die bewusste Lenkung des Perzeptionsprozesses der Zuschauer von Seiten der Musik eine zentrale ästhetische Idee darstellt, die in einer mehrfachen Perspektivierung der äußeren und inneren Vorgänge evident wird. Dennoch bleibt, gerade bei der plurimedialen Verfasstheit der Kunstform Oper, immer eine gewisse Autorität oder Selbstbestimmtheit der Zuschauer erhalten: jede und jeder Einzelne wählt aus der Fülle der Sinneswahrnehmungen individuell und ist, wenn auch die Gesamtsituation vorgegeben ist, aktiv miterschaffender Teil derselben.¹⁸ Nicht immer muss sich dabei jedoch die von Autorensseite beabsichtigte Wirkung beim Publikum auch einstellen, wie der Fall des Jochanaan aus *Salome* beweist: Der überzeugte Nietzscheaner

15 Reinhard Gerlach verwendet in ähnlicher Form den Begriff der »Teiltonalitäten«, um in seiner analytischen Studie Strauss' spezifische Harmonik und Tonalität näher zu fassen. Ders.: *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zur Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss*, Bern 1966.

16 Adorno: *Strauss*, S. 578.

17 Vgl. Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, München 2013, S. 37.

18 Vgl. dazu: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt (M). 2004, S. 63 ff.

und Atheist Strauss beabsichtigte in der Figur die Karikatur eines religiösen Fanatiklers. Jochanaan wurde indes, wie die Uraufführungskritiken belegen, zwar sehr unterschiedlich (mal als erhaben, mal als würdevoll, mendelssohnisch oder altbacken) beschrieben, nie jedoch im Sinne der beabsichtigten Persiflage.¹⁹ Musikalische Perspektivierung wie sie hier verstanden wird, schließt also nicht ohne Weiteres deren Gelingen, die Wahrnehmung der Intention durch den Höher, mit ein. Umso deutlicher wird sich die Plausibilisierung solcher Erzählhaltungen an den Mitteln der Musik und die Diskussion der Grenzen einer solchen narrativen Fokalisierung im Musikalischen in repräsentativen Beispielen als roter Faden durch diese Studie ziehen.

Die suggestive Kraft und die Perzeptionssteuerung, welche Debussy, Adorno und andere ansprechen, kommen insbesondere im Musiktheater voll zum Tragen, die Tondichtungen kann man in dieser Hinsicht, wie Strauss selbst es tat, als »Vorbereitungen« für den Opernkomponisten verstehen.²⁰ Bereits in diesen Werken zeigt sich nämlich im Imaginär-szenischen, was die späteren Bühnenkompositionen bestimmt: abrupte Schnitte, kontrastierende Schichten und distinkte Fakturen in Teilgestalten. Allerdings sind der instrumentalen Gattung der Tondichtung gleichsam natürliche Grenzen für solche Öffnungen und Brechungen von Formverläufen und Klangkontinuitäten gesetzt, um den Nachvollzug des musikalischen Fortgangs für den Hörer nicht in Gefahr zu bringen. Für die Oper gelten solche Restriktionen dank der zusätzlichen Ebene der Bühnenhandlung und der Zusammenhang stiftenden Funktion des Textverlaufs dagegen in erheblich geringerem Maße.

Dadurch bietet sich dem Opernkomponisten Strauss ein breites Feld an Möglichkeiten, die Wahrnehmung des Bühnengeschehens selbst in einem Auswahl- und Lenkungs Vorgang durch die Musik auszukomponieren, wovon er denn auch reichlich Gebrauch macht. Nun ist zwar vorweg zu schicken, dass dieser Vorgang an sich so alt ist, wie die Oper selbst: Silke Leopold nennt ihn, bezogen auf die Barockoper, eine »Inszenierung durch Musik« und bezieht ihn insbesondere auf die musikalische Figurendarstellung. Musik habe dabei die »Rolle der Personenregie; sich macht deutlich wie sich der Komponist die Aktion der Bühne vorstellt.«²¹

19 Vgl. Richard Strauss/Stefan Zweig: *BW*, S. 128, Brief vom 05.05.1935; Messmer: *Kritiken*, S. 30–68.

20 »[U]nd meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome.« In: Richard Strauss/Willi Schuh: *BW*, S. 49, Brief vom 08.10.1943.

21 Silke Leopold: »Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 23 (1999), S. 9–49, hier S. 12.

Strauss scheint dieses besondere Möglichkeitsfeld der Opernbühne allerdings in erheblichem und ungewöhnlichem Ausmaß wahrgenommen zu haben, wie bereits zeitgenössische Meinungen bestätigen. Stellvertretend sei noch einmal Debussy aufgerufen, der am Ende seiner Kritik von einer »domination conquérante de cet homme« spricht, der man nicht widerstehen könne,²² und Adorno galt »[d]er Straussische Elan« geradezu als »Inbegriff der Regie, welche der Komponist [...] über das Schauspiel seiner Musik« ausübe.²³

Übernimmt die Musik Funktionen der Regie, wird das Verhältnis zwischen Libretto, dargestellter Bühnenhandlung und dem Erklingenden naturgemäß neu ausgelotet. Strauss' Musik ist nicht einfach »vertontes Libretto«, sondern enthält implizite Regie- und Inszenierungsanweisung in der musikalischen Faktur. Mehrfach störte sich Hofmannsthal an dieser musikalischen Dominanz und rief Strauss im Briefwechsel zur Zurückhaltung auf.²⁴ Selbst in dem Werk, in dem sich die ästhetischen Vorstellungen der beiden wohl am nächsten kommen und das Hofmannsthal mehrfach als das meistgeschätzte der langjährigen Kollaboration bezeichnete, in *Ariadne auf Naxos*, zeigt sich die Wirkungsmacht der komponierten Regie über den Text beispielsweise in der Figur der Zerbinetta. Hofmannsthal hatte sie in ihrer Diesseitigkeit und libertinären Promiskuität klar Ariadnes erlebtem »Wunder der Verwandlung« nachgeordnet,²⁵ wogegen sie Strauss durch seine Musik dramaturgisch auf eine Weise aufwertete, welche den Dichter völlig unerwartet traf.²⁶

Diese eigenmächtige Regieführung in der Komposition nutzte Strauss überaus abwechslungsreich und virtuos. Das liegt unter anderem wohl auch an der außergewöhnlichen Flexibilität seiner Musik. Was der Klangdramaturgie jedoch ungeahnte Freiheiten ermöglicht, kann gleichzeitig nur um den Preis der Öffnung, oder zumindest der Relativierung, etablierter formbildender Prinzipien erreicht werden – und damit um den Preis erwartbarer Kritik:

22 Debussy: *Sämtliche Schriften* S. 143 (frz.: *Monsieur Croche*, S. 96).

23 Adorno: *Strauss*, S. 592.

24 Am deutlichsten tut er dieses Strauss gegenüber in einem nicht abgeschickten Brief vom 11.06.1916, in dem er nachträglich harsche Kritik an mehreren Szenen des *Rosenkavalier* übt (BW, S. 291–293), noch schärfer ist er in der Kommunikation mit dritten, z.B. mit Harry Graf Kessler (Hofmannsthal/Kessler: BW, S. 215, 345, 242f., 246).

25 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: BW, S. 115f., Brief von Mittel Juli 1911, sowie S. 107, Brief vom 28.05.1911.

26 Ebd., S. 103: »Daß Sie Zerbinetta so ganz ins stärkste musikalische Licht stellen wollen, war mir zuerst überraschend, dann sehr einleuchtend.« Brief vom 25.5.1911.

Strauss war ein Komponist im Wortsinn, einer, der zusammensetzt; er gebietet über die Momentaufnahmen; der Bewegungsimpuls ist der seine, kaum je der der photographisch stillhaltenden Motive. Die Auffälligste an seiner Musik, ihre ins Idiosynkratische gesteigerte Bewegtheit, ist ihr zugleich äußerlich; als ästhetischer Verkehrsunternehmer transportiert er über die Bildchengrenzen hinweg. Seine Verfahrensart ähnelt dem Film; daß er diesem den Rosenkavalier preisgab, war folgerichtig. Je mehr die expressive Spannung nachläßt, desto unaufhaltsamer gehen die Opern in bloße Bebilderung über, in Filmmusiken; [...].²⁷

Neben den bildlichen und filmischen Aspekten, die hier einmal mehr aufgerufen werden, geht es Adorno insbesondere um die Art, wie »Momentaufnahmen« und »kaum [...] stillhaltende[] Motive« in einen »Bewegungsimpuls« geraten, der den Komponisten zu einer Art »ästhetische[m] Transportunternehmer[]« mache. Abzüglich der Polemik ist auch dies ein wichtiger Ausgangspunkt für die analytische Untersuchung: In der Tat ist die Art, wie Strauss Großszenen und einzelne Charaktere in Fakturwechseln ausgestaltet²⁸ und sie in dramatischen Konfrontationen gegenüberstellt, überaus bewegt und gemahnt gelegentlich (beabsichtigt) tatsächlich an die von Adorno konstatierte logistisch organisierte Präsentation von Momentaufnahmen. Dazu kommen die hochbeschleunigten Stilwechsel, welche unterschiedliche Operntraditionen des 18. und 19. Jahrhunderts aufrufen – sei es für die Ausstaffierung einer ganzen Szene oder einzelner Figuren, oder für die (scheinbar) unbekümmerte Kombination von leitmotivischer Semantisierung mit geschlossener Nummernbildung. Nimmt man die illustrative Plastizität und Gestik der Musik²⁹ (die an Wagners Vorstellung der »Orchestergebärde« anknüpft) und ihre »Wirklichkeitseffekte« (Roland Barthes) hinzu, bekommt man eine Ahnung der breiten Palette von Möglichkeiten einer »musikalischen Regie«, aus der sich Strauss bedient.

Diese Möglichkeitspalette muss zunächst einmal historisch eingekreist werden. Dafür werden in einem ersten Kapitel Selbstzeugnisse des Komponisten (Briefwechsel, Aufzeichnungen, etc.) sowie mit Fremdzeugnissen von Zeitgenossen der eine oder andere Seitenblick aufgerufen, um die Argumentation auf einer soliden Basis beginnen zu können. Dazu gehört selbstverständlich auch die Verortung und Sichtbarmachung der kompositorischen Ideen und Vorbilder, sowie der Stationen, die in Bezug auf die Ausgangsthese bei Strauss festzustellen sind.

27 Adorno: *Strauss*, S. 592.

28 Auch dies hat eine Vorgeschichte in der Oper des 19. Jahrhunderts, siehe dazu Kapitel 1.

29 Dazu Sonja Bayerlein: *Verkörpernte Musik – Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Hamburg 2006.

Nach der historischen Verortung gilt es dann, terminologisch auf sicheren Füßen zu stehen. Beispielsweise meint natürlich ›Regie‹ mehr als Perspektivierung, und Perspektive umfasst wiederum mehr als die Tätigkeiten der Regie. Auch wenn sich gewisse terminologische Interferenzen zwischen beiden Bereichen nicht immer auflösen lassen mögen, oder von einer Schnittmenge der Geltungsbereiche gesprochen werden kann, gilt es dennoch, das Feinbesteck seiner operativen Begrifflichkeiten nicht nur anzuwenden, sondern auch sauber auseinanderhalten zu können. Dazu bedarf es einer geordneten Betrachtung der einzelnen Instrumente in ihrer ursprünglichen disziplinären Umgebung. Diesem Unterfangen widmet sich das zweite Kapitel, indem es die für diese Untersuchung relevanten Aspekte der Literaturwissenschaften, Narratologie, Dramentheorie, Filmwissenschaften, der Filmmusikforschung und nicht zuletzt der Musikwissenschaften betrachtet. Das Kapitel ist indes nicht als buchhalterische Bilanzierung angelegt, sondern macht sich zur Aufgabe, das aufgefundene Instrumentarium möglichst unverzüglich an der straussischen Musik zu erproben.

In diesem Kapitel wird sich auch zeigen, dass der Begriff Perspektive sich schon aus einem verhältnismäßig basalen Grund gegenüber anderen Operanten aus den literaturbasierten Wissenschaften für eine musikanalytische Untersuchung anbietet: Es ist nämlich keinesfalls immer unstrittig, ob von einer Erzählhaltung oder musikalischen Erzählung insgesamt gesprochen werden kann (ein für allemal zu klären, ob die Rede von der musikalischen Narrativität Sinn ergibt oder nicht, ist ohnehin kein Ziel dieses Buches). Ohne Frage handelt es sich indes sowohl etwa bei einem erzählerischen ›point of view‹ als auch bei der musikalischen Inszenierung einer Figur um eine Frage von *Perspektivierung*, von der Etablierung von Blick-, bzw. Hörachsen und um Aufmerksamkeitslenkung. Der abschließende Teil dieses Kapitels wird dann den Versuch einer Begriffsbestimmung leisten, indem, ausgehend von den vorigen Überlegungen, ein spezifisch operntheoretisches Konzept von Perspektivierung vorgestellt werden soll.

Das dritte Kapitel bildet daraufhin das musiktheoretische Pendant zu den aus den anderen Fachbereichen gewonnenen Begrifflichkeiten. Vor den beiden analytischen Kapiteln werden hier die kompositionstechnischen Mittel näher erfasst, die Strauss in den Dienst der beabsichtigten theatralen Wirkung nimmt. Ist das Gesamtergebnis in der Perzeption des Opernpublicums eine untrennbare Zusammenführung aller musikalischer wie nicht-musikalischer Elemente und Ebenen, so hat es doch Sinn, für diese grundlegenden Betrachtungen die musikalischen Bereiche zunächst zu trennen. In Unterkapiteln zu Harmonik/Tonalität und Leitmotivik sollen die jeweiligen Charakteristika ge-

fasst werden, die nicht nur den Personalstil von Strauss ausmachen, sondern die Steigerung herkömmlicher, wie auch die Neuschöpfung ungekannter Perspektivwirkungen ermöglichen. Eine erschöpfende Behandlung der einzelnen kompositorischen Gestaltungsbereiche und -mittel kann und soll dabei nicht das Ziel sein – jedes der Unterkapitel könnte selbst Thema einer umfangreichen Studie sein. Vielmehr sollen jene Punkte benannt und definiert werden, die in den späteren Analysekapiteln relevante Untersuchungsaspekte im Sinne der Ausgangsfragestellung bilden.

Leitmotivisch werden dabei neben der psychologischen Ausleuchtung insbesondere unterschiedliche soziale Rollen und Funktionen zentral, welche die jeweiligen Personen auf der Bühne einnehmen und die musikalisch klar gekennzeichnet sind. Diese können überblendet werden, oder sogar, wie am Ende des *Rosenkavalier* miteinander in Konflikt geraten. Octavian ist beispielsweise auf der Opernbühne als »Quinquin«, Geliebter der Marschallin, als Graf Rofrano, Repräsentant der höchsten Wiener Gesellschaft und schließlich als verkleidetes Mariandl auf der Bühne jeweils anders – nicht selten doppelbödig – musikalisch gezeichnet. Die Abbildung gesellschaftlicher und sozialer Vielfältigkeit und das Spiel mit Rollen und Sichtweisen verleiht so seinem Musiktheater eine bis dato ungekannte Lebendigkeit.

Da Strauss bis auf den heutigen Tag deutlich weniger Gegenstand musikanalytischer Betrachtungen wurde als etwa die Zeitgenossen Mahler oder Debussy, scheint es umso mehr geboten, dabei auch Grundsätzlichkeiten zu benennen. In einem abschließenden Abschnitt werden dann diese Befunde zusammengetragen. Dazu gehören neben Polystilistik und dem »als-ob Charakter« (Adorno) bzw. einer Freude am Doppelbödigen, die Duplizität von Innovation und Anachronismus, Bildhaftigkeit und eine spezifisch musikalische Gestik, sowie das Neben- und Ineinanderstellen von »Parodie und Sentimentalität«. Strauss bezeichnet durch das letztere Begriffspaar jene »Empfindungen, auf die mein Talent am stärksten und fruchtbarsten reagiert.«³⁰.

Der letzte Teil der Studie soll dann nach diskursgeschichtlicher Verortung und theoretischer Grundlegung die unterschiedlichen Aspekte und Darstellungsmodi eingehender beschreiben und ordnen. Die vorgestellten Einzelanalysen konzentrieren sich dabei auf den Kernbereich der gemeinsamen Projekte mit Hugo von Hofmannsthal, von *Elektra* bis zu *Die Frau ohne Schatten*, da hier Strauss' musikalische Dramaturgie voll ausgebildet erscheint und sämtliche Darstellungsmodi entwickelt sind. Um die unterschiedlichen Her-

30 Brief vom 05.06.1916, in: Strauss/Hofmannsthal, *BW*, S. 344.

angehensweisen zu betrachten und aus der kompositorischen Entwicklung herleiten zu können, scheint es jedoch sinnvoll, an geeigneten Stellen auch Passagen aus den Tondichtungen und den früheren Opern *Guntram*, *Feuersnot* und *Salome* miteinzubeziehen. Die Einzelanalysen hegen dabei zwar nicht den Anspruch, in Vollständigkeit alle relevanten perspektivischen Passagen zu thematisierten, aber doch die unterschiedlichen Muster und deren kompositionstechnische Grundlagen zu erfassen, die in vergleichbaren Passagen, insbesondere späterer Opernprojekte, aufgegriffen und variiert werden. Zu diesem Zweck sind die folgenden zwei Kapitel nach unterschiedlichen Topoi gegliedert:

Kapitel vier stellt den umfangreichsten Teil dar, er behandelt die musikalische Figurencharakterisierung als eine ›psychologische Perspektivierung‹, die sich mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Terminologie auch als figurale Fokalisierungsstrategien beschreiben lassen. Sie ereignen sich jedoch bei Strauss (im Unterschied zu Wagners an Erzählakten reichem Musiktheater) weniger im narrativen Modus, sondern vielmehr als mimetische Darstellung, als Präsentation eines seelischen Innenlebens oder in der unmittelbaren Wahrnehmungsperspektive einer spezifischen Figur. Dabei ist auch der Aspekt der Zeitgestaltung relevant, sowohl der Zeitwahrnehmung einzelner Figuren als auch der Relation von ›Echtzeit‹ und dargestellter Zeit des Bühnengeschehens (analog zum nur bedingt auf die Oper übertragbaren Begriffspaar von Erzählzeit und erzählter Zeit in der Narratologie). Das betrifft unter anderem die Rückschau und Erinnerung einzelner Figuren, am prominentesten sicherlich im Falle der Marschallin in *Der Rosenkavalier*, die daher auch als Sonderfall von Fokalisierung umfassender betrachtet wird. Insbesondere die Dehnung oder Stauchung von Zeitabläufen wird dabei in der musikalischen Inszenierung zentral, etwa wenn im Moment der Rosenüberreichung ein realer Augenblick von nur wenigen Sekunden Dauer in ein Moment von Zeitvergessenheit oder ›aufgehobener Zeit‹ verwandelt wird. Als Sprechtheater wäre diese Art extremer Ausdehnung der Szene schwierig, in der musikalischen Ausgestaltung lässt sich die Begegnung zweier Menschen als Aufhebung allen Zeitempfindens, als Moment höchster Glückseligkeit fassen.

Kapitel fünf untersucht die seit jeher in der Oper relevante Kategorie des Raumes, die sich als unmittelbare klangliche Perspektivierung der Bühnenwelt verstehen lässt. Hier setzt Strauss neue Maßstäbe, sowohl mit der Darstellung von Klangbewegungen in Vorder- und Hintergrundschichten im innermusikalischen, gewissermaßen virtuellen Raum des Orchesters, als auch im realen Raum durch *lontano*- und *derrière la scène*-Effekte oder unterschiedliche Bühnenmusiken. In dieser Hinsicht stellt die von Strauss wie

Hofmannsthal als eigentliches Hauptwerk konzipierte Oper *Die Frau ohne Schatten* einen Höhepunkt dar.

Die orchestralen Zwischenspiele erhalten dabei im gesamten Œuvre eine besondere Bedeutung für die Herausbildung perspektivischer Wirkungen, da sie sowohl raum- wie zeitmodulierende Funktionen übernehmen. Die Einnahme des Raumes wird in der Opfer-Prozession der Klytämnestra (Z. 127 ff.), die sich bereits in den letzten Takten der Chrysothemis-Szene noch unsichtbar ankündigt, auf geradezu brutale Weise musikalisch ›ersichtlich‹, der »Erdenflug« (Ia, Z. 107 ff.) in *Die Frau ohne Schatten* vermittelt in ausgeklügelter Klangregie zwischen den unterschiedlichen Sphären und Orten der Oper.

In *Intermezzo* erhalten diese symphonischen Passagen dann zusätzliche Bedeutung, da sie als Gegengewicht zum fast durchweg vorherrschenden ›Konversationston‹ im Handlungsgeschehen primär fokalisierende Funktion erhalten und geradezu filmische Überblendungen von Szenen, Orten und voneinander getrennten Zeitpunkten der Handlung ermöglichen.

Mehrfach kamen Vergleiche zum Medium Film zur Sprache: einerseits liegen sie bei der Fragestellung auf der Hand, andererseits müssen sie – wie auch narratologische Analogien – mit Bedacht gewählt werden. Leichtfertig angewandt können sie zu Verflachungen oder auch zu Missverständnissen führen, insbesondere bei einer vorgreifenden anachronistischen Übertragung auf das Musiktheater des 17.–19. Jahrhunderts. Für das Musiktheater Strauss' sind filmische Begriffe schon allein rezeptionsgeschichtlich relevant, da sie, wie gezeigt, von Zeitgenossen verwendet wurden, um die Ungewöhnlichkeit seiner Musik zu fassen und zu beschreiben. Nicht zuletzt Strauss und Hofmannsthal selbst ziehen mehrfach solche Vergleiche, auch wenn sie beide eine kritische Distanz zur neuen Kunstform einnehmen.³¹

Als erhellende Metapher hat der Sprachgebrauch nur dann seinen Sinn, wenn perspektivische Techniken als spezifisch theatraler Modus verhandelt und musikanalytisch eingeholt werden können. Dies soll im Zentrum dieser Studie stehen.

31 Vgl. z.B. Strauss: *BE*, S. 90. Auch die Entscheidung für den *Rosenkavalier*-Film erfolgte nicht aus genuinem Interesse an der neuen Kunstform (Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 459–460).