

Kapitel 5 – Raumperspektiven

Musikalische Raumwirkungen spielen in der Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine zunehmend wichtige Rolle. Im ersten Kapitel wurden Strauss' bühnenpraktische Hinweise zu Wagners Raumeffekten, insbesondere in *Lothringen*, um eine kurze Betrachtung der Peripetie in *Friedenstag* ergänzt (vgl. S. 45), Anselm Gerhards Blick auf spatiale Gestaltung in der Tradition des Grand Opéra wurde im zweiten Kapitel verhandelt, ebenso die Ausführungen Manfred Hermann Schmids zum *Freischütz* (vgl. S. 195).

Strauss greift diese Effekte auf und baut sie weiter aus: Bereits *Guntram* erhält mehrere Szenen, in denen die Bühne als Aktions- und Klangraum kompositorische Gestaltung erfährt, am deutlichsten zu Beginn des dritten Akts: Guntram sitzt im Verlies des herzoglichen Schlosses, aus der (nicht sichtbaren) Kapelle über ihm dringt der lateinische Gesang der Totenmesse, Mönche wachen am Leichnam des von Guntram in Notwehr getöteten Roberts. Die Linie ist als metrisch getrennte Schicht laut Partituranweisung »unbekümmert um das Orchester« (III, Z. 2) aufzuführen und in abweichen der Setzung der Taktstriche gestaltet, um Synchronität von vornherein zu vermeiden.¹ Ähnlich wie später in mehreren Partituren Charles Ives', ist nur eine ungefähre Koordination der räumlich getrennten Schichten das Ziel, die erst ab Z. 3 zusammengeführt werden. Die Requiem-Fetzen, die zudem »ziemlich undeutlich« zu vernehmen sein sollen, repräsentieren im Weiteren die Gewissenskonflikte in Guntrams monologischer Reflexion, die immer wieder seinen Gedankenfluss interpolieren und subtil ins Orchester eingewoben werden.² Das Verfahren ist eine Vorwegnahme späterer Realisierungen: Eine ähnliche Darstellung von äußeren Klangraumeffekten und deren Übergang zu »inneren Stimmen« findet sich an gleicher Stelle, zu Beginn des dritten Aktes, in *Die Frau ohne Schatten* in Form der Motivschicht der ungeborenen Kinder. Klangwerdung und Motiventwicklung stehen insbesondere bei Figurenauftritten im Dienst einer räumlichen Lenkung, Jochanaans und

-
- 1 Eine Aufnahme der Passage liegt bis auf den heutigen Tag nicht vor. Die wenigen Einspielungen kürzen die Passage radikal und springen nach dem Beginn des monastischen Gesangs sogleich zu III, Z. 7,5.
 - 2 Dass die Straußsche Textführung in ihrem erstaunlich zügig erfolgenden Dreischritt von Schuld über die Betonung »verzweifelter Notwehr« bis zur Gewissheit der gerechten und gewünschten Tat unglaublich (und unfreiwillig komisch) wirken mag, steht auf einem anderen Blatt.

Salomes Erscheinen als vorbereiteter Eintritt in den Bühnenraum sind dafür sprechende Beispiele. Sie wären um Kunrads Verlassen seines Hexerhauses in *Feuersnot*, Klytämnestras Opferzug, Orests dunkles Erscheinen »in der Hoftür« bei Sonnenuntergang, um Ochs' aufdringliches Hereinplatzen in die Privatsphäre der Marschallin (sowie dessen lärmende Vorankündigung durch lontano-Effekte) und weitere Fälle zu ergänzen.

Grundsätzlich lassen sich zwei Arten von Effekten unterscheiden: realräumliche Effekte durch verschiedene Klangquellen hinter, neben oder auf der Bühne: Signale, ferne Stimmen, Instrumente und Ensemble im intradiegetischen Bühnenraum³ und das Operieren mit einem musikimmanenten Raum im Orchester,⁴ der auf kulturell und historisch etablierten Raumassoziationen musikalischer Phänomene basiert, die letztlich wieder metaphorischen Zuweisungen entstammen.

Helga de la Motte greift für Letztere in ihrer Betrachtung musikalischer Raumkompositionen von Varèse bis Ligeti Hugo Riemanns grundsätzliche Betrachtungen über musikalische Raumwirkungen auf.⁵ Dieser beschreibt in seinen *Grundlinien der Musik-Ästhetik* basale Bedingungen des Hörens und postuliert dabei drei Dimensionen: Höhe und Tiefe als Vertikale, lineare Bewegung und Gegenbewegung als »quer laufende Horizontale« und eine »geradeaus laufende Vertikale« dynamischer Zu- und Abnahmen mit dem Klangeindruck eines Vordringens und Zurückweichens⁶ – gewissermaßen eine Dreidimensionalität erzeugende Koordinate. Riemann ist insbesondere an der »Verbreiterung und Verengung der [...] Horizontalen« interessiert, die durch die Disposition der Stimmen, durch kompakte, weite, ›durchsichtige‹ usw. Satzstrukturen hergestellt werden kann. Die dritte Koordinate der Dynamik lässt eine Ferne und Nähe des Klanggeschehens suggerieren und interagiert mit dem bei Riemann im Vordergrund stehenden Aspekt der im Zeitverlauf befindlichen Abszisse. Gerade in Strauss' und Mahlers Musik sorgt eine differenzierte Dynamik in den unterschiedlichen Linien und Schichten für eine reliefartige Gestaltung der Ebenen, die individuell zu- und abnehmen, in

3 Vgl. zum Sonderfall drameninhärenter und intradiegetischer Klangquellen: Alicyn Warren: *Levels of Reality in Dramatic Music*, Princeton (Univ. Diss) 1992.

4 Gianmario Borio: »Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik«, in: *Musik und Raum*, hg. von Annette Landau und Claudia Emmenberger, Zürich 2005, S. 113–134, S. 113, 114.

5 Helga de la Motte: »Musikalische Räume«, in: *Musik und Raum*, S. 135–144, S. 135.

6 Hugo Riemann: *Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik*, Berlin³1911, S. 51.

den Vordergrund drängen oder im Gesamtklang aufgehen könne.⁷ Was de la Motte erst für Musik ab der Mitte des 20. Jahrhunderts postuliert, gilt bereits hier: Die Raumwirkung geht über ein rein metaphorisches Verständnis hinaus, das zunächst in musikalischen Bezeichnungen wie Tonhöhe liegt, indem Simulationen von Raumwirkungen möglich werden.⁸ Anthropologische Bedingungen des Hörens wie Echowirkungen, die geringere Reichweite hoher Frequenzen und vieles mehr können so ausgenutzt werden. Ein Beispiel dafür wäre der auskomponierte Hallraum zu Beginn der *Alpensinfonie*, ebenso die musikalische Darstellung der Felsenhöhle in Keikobads Reich in *Die Frau ohne Schatten*, über die noch zu sprechen sein wird.

Beide Arten – reale Raumeffekte wie orchestrale Simulationen – vermögen so unterschiedliche Extensionsgrade herzustellen, die über den gerade dargestellten Bühnenraum hinausgehen, »das Jenseitige des [Bühnen]bildes« wahrnehmen lassen, diesen aber auch komprimieren und verengen können.⁹ So werden im Gegensatz zum Schauspiel Verlängerungen und Verkürzungen von Hör- und (suggerierten) Sichtachsen möglich, das Verhältnis zwischen Bereichen auf und hinter der Bühne kann differenziert gestaltet, in der Richtung genau bestimmt und semantisiert werden, die Darstellung unterschiedlicher Entfernunggrade wird möglich. Eine weitere dramatische Verwendung musikalischer Räumlichkeit gilt der Darstellung des Jenseitigen, von Zauberkräften (oder, sehr viel diesseitiger, von Wahnvorstellungen und subjektiven Wahrnehmungsweisen) durch ein zwar hörbares, aber nicht sichtbares Ereignis. Begriffe wie Transzendenz, Metaphysik und Jenseits sind bekanntermaßen selbst raum-metaphorische Begriffe, die eine der menschlichen Wahrnehmung nicht erfahrbare Ferne oder ein ›Dahinter‹ artikulieren; durch die Realisierung nur über den Gehörsinn wird etwas Nicht-Greifbares theaterwirksam darstellbar. Zahlreiche Beschwörungs-, Geister- und Unterweltszenen geben davon Zeugnis.

Audio-visuelle Kongruenzen sind ein weiterer maßgeblicher Faktor für die Herstellung von Raumwirkungen, sie werden in gesteigertem Masse – weil exakt und gleichbleibend synchronisierbar, für Musik im Film relevant. Psycho-aperzeptive Phänomene, die auf intersensorischer Raumanschauung beru-

7 Dazu die Ausführungen Florian Kraemers in Kapitel 2, S. 193 f., Anm. 181. Strauss betont im Vorwort zu *Intermezzo* die Bedeutung dieser differenzierten »Orchestedynamik«. Deren Einhaltung sei »die Grundbedingung, daß meine Partituren auch wirklich so erklingen, wie sie von mir gedacht sind« (BE, S. 143.)

8 De la Motte: »Musikalische Räume«, S. 136.

9 Chion: *Audio-Vision*, S. 104, 76.

hen,¹⁰ können so musikalisch nutzbar gemacht werden: Über die dargestellte Aktion wird der Klang auf Orte der Bühne übertragen, obwohl er stets vom gleichen Ort des Orchestergrabens herrührt. Chion nennt dieses Phänomen bezogen auf filmmusikalische Techniken die »räumliche Magnetisierung des Tons durch das Bild«.¹¹ In der Vorwegnahme akusmatischer Effekte wird Klang räumlich an anderer Stelle als der eigentlich gleichbleibenden Klangquelle verortet. Ein sprechendes Beispiel dafür ist im zweiten Akt der *Frau ohne Schatten* die Abkoppelung der Stimme des Jünglings von dessen Körper, der laut Regieanweisung »am besten durch einen Tänzer oder eine Tänzerin darzustellen« sei (II, Z. 113). Der Sänger ist hingegen unsichtbar »im Souffleurkasten zu postieren, sodaß sein Gesang den Eindruck des Geisterhaften, durchaus Unwirklichen macht«. Das Publikum wird dessen Stimme zwar dem lippensynchron agierenden Schauspieler zuordnen, aber unweigerlich stellt sich eine Verwirrung in der Perzeption durch die inkongruente Zuordnung von Klang und Quelle ein. Ob dieser Effekt eine solche angestrebte berückende Wirkung hervorruft, wie sie Strauss und Hofmannsthal beabsichtigten (siehe 5.2, S. 344), hängt selbstredend von der Qualität und Feinsinnigkeit der jeweiligen Inszenierung ab. Dass sich eine solche Wirkung bei unzureichender Koordination der Ebenen selbst feiner Nuancen nicht einstellen kann, war beiden wohl bewusst, wie das Insistieren auf einem verbindlich geltenden Regiebuch bzw. einer Skizze für die Oper zeigt: »[O]hne die absolute Übereinstimmung der Gebärde und des Schritts mit der Musik ist ja das Regiebuch eine zwecklose, dilettantische Sache.«¹²

Ein anderes, konventionelleres Mittel solcher intersensorischer Assoziationen ist die Simulation von Bewegungsabläufen oder der zunehmenden Nähe oder Entfernung von Figuren oder Ereignissen. In Klytämnestras Opferzug generiert der unerbittlich vorantreibende Rhythmus einen Bewegungsimpuls, der gekoppelt mit dem Bühnengeschehen das Nähern und Vorbeiziehen des grausigen Rituals als Raumsimulation hören lässt. Die Bühnenanweisungen schreiben das Geschehen fest: Der »Lärm von vielen Kommenden, allmählich näher« hinter der Szene korreliert mit dem sich zunehmend dynamisch, klangfarblich und in der Besetzungsgröße steigernden Orchester. Im nächsten Schritt sind im »Gang links von der Tür« Fackeln und Gestalten zu erahnen (Z. 124), Chrysothemis beschreibt den ihr wohl bekannten Vorgang (»sie kommen schon«). Schließlich sieht man den Zug im Bühnenhintergrund

10 De la Motte: »Musikalische Räume, S. 138.

11 Chion: *Audio-Vision*, S. 64.

12 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 360.

durch die nun »grell erleuchteten Fenster«, wie er hastig getrieben vorbeitau- melt (Z. 128), dann erst erscheint Klytämnestra.

Durch die Korrelation der Lichtregie, der Bühnenaktion, der sprachlich mitgeteilten Information und des einerseits hoch dissonanten, andererseits repetitiv-archaisch anmutenden Orchesterklangs entsteht der intersensorisch hervorgerufene Eindruck einer geradezu brutalen Raumeinnahme. Das Bühnenbild verräumlicht die Klangwahrnehmung, wie auch umgekehrt die Musik das Bühnenbild räumlich akzentuieren kann. So ist Klytämnestras erstmaliges Erscheinen im Fenster auffällig durch ihr Motiv in Fis-Dur markiert, das allerdings in den vorantreibenden, beständig sich steigernden Orchestersatz integriert ist.¹³

Die Herstellung einer solchen »topologische[n] und räumliche[n] Perspek- tive«¹⁴ durch die Musik dient so verschiedenen dramaturgischen Zwecken. Zum einen können der Aktionsraum der Bühnenfiguren, die Beschränkung und Weitung ihres Radius ausdrückt werden, bis hin zur Bewegungslosigkeit und absoluten Verengung – ein extremes Beispiel ist der im eigenen Körper gefangene Kaiser in *Frau ohne Schatten*. Das Akustische kann so die visuelle Wahrnehmung zusätzlich be- oder entschleunigen. Zum anderen kann der figurale Hörraum der einzelnen Figuren fokalisiert werden, die intradiegeti- schen Sichtachsen und die Raumwahrnehmung der Figuren selbst können kompositorisch dargestellt werden. Drittens können innere, ›irreale‹, seelische oder gedankliche Räume insofern dargestellt werden, als sie eine real-räum- liche Konkretion erfahren, z. B. als erklingende unsichtbare Stimme oder als musikalisierte und auf der Bühne dargestellte Phantasmagorie – auf die Traumsequenz der Kaiserin wird im letzten Unterkapitel noch einzugehen sein. Ebenso kann gerade Gehörtes von außen im Inneren der Figuren Resonanz finden, so am Ende des ersten Aktes von *Frau ohne Schatten*: Barak lauscht den Wächtern, deren Gesang allerdings geendigt hat: In seinem inneren Nachklingen werden Elemente daraus mit weiteren, der Figur zuge- ordneten Motiven verbunden und zu ›seiner‹ Musik des Aktausklangs (vgl. S. 506 ff).

13 Chion rechnet zur Filmmusik auch »Ambient Sound« (*Audio-Vision*, S. 68), der in der Oper freilich deutlich eingeschränktere Mittel kennt. Stilisierte ›Klangkulissen‹ sind üblicher als naturalistische Repräsentation. Allenfalls onomatopoetische Nachbildungen, etwa die Vogelstimmen in der ersten Szene des *Rosenkavalier* (zugleich auch einer der vielen zeitlichen Verweise) wären in diesem Sinne als das erste Hereinklingen von draußen, als erste Störung des intimen Innenraums zu begreifen. Auch *Frau ohne Schatten* enthält eine vergleichbare Passage (I, Z. 46,4).

14 Chion: *Audio-Vision*, S. 68.

So kann die Rezeptionsperspektive des Publikums mit den Sicht- und ›Hörachsen‹ einzelner Figuren überlappen oder auch über deren Köpfe hinweg den Raum erweitern oder gar ›auktorial‹ fassen, wenn etwa die getrennten Räume (dargestellt durch die vertikal geteilte Bühne) der Färbersfrau und von Barak vom Publikum zusammen wahrgenommen werden, die Musik buchstäblich durch Wände geht und beide in ihrem Getrennt-Sein miteinander verbindet. Schrekers Beispiel der Simulation eines Hör- und Blickstandpunktes des Publikums »mitten im Geschehen« wurde bereits im ersten Kapitel aufgegriffen (vgl. S. 21).

Die zwei folgenden Unterkapitel sollen dies im Detail aufzeigen. Eine Analyse der ersten Szene des zweiten Aktes von *Der Rosenkavalier* lässt deutlich werden, wie realräumliche und innermusikalische Raumwirkungen im Orchester in unterschiedlichen Satzstrukturen ineinander greifen. Das simple Handlungselement der Begegnung zweier Menschen – der eine sich von Ferne allmählich nähernd und beide sich schließlich treffend – wird so durch die leitmotivische sowie die klangdramaturgische Anlage und die tonale Konzeption zu einem raummusikalischen Ereignis. Das zweite und letzte Kapitel widmet sich nicht einer Szene, sondern in mehreren Teilespekten dem Werk, das wie kein anderes von Strauss (davor wie danach) Raumwirkungen verhandelt: *Die Frau ohne Schatten* lässt sich in diesem Sinne als Gipelpunkt in Strauss‘ Oeuvre begreifen, der alle raum-perspektivischen Wirkungen und Mittel der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts zusammenfasst und überbietet. Bereits die Anlage dreier unterschiedlicher Welten und getrennter Räume, die sich schließlich begegnen, legt eine kompositorische Konzentration auf eine spatiole Ausgestaltung nahe. Der äußere Klangraum ist dabei mehrfach symbolische Repräsentation seelischer Prozesse, innere und äußere Stimmen sowie Wahrnehmungen der Figuren überlagern sich dabei. Dass sich so die unterschiedlichen Perspektivarten und -achsen vermengen und in Wechselwirkung treten, ist evident. In diesem Sinne bietet das Kapitel eine Zusammenfassung sämtlicher raumgenerierender Kompositionstechniken.

5.1 Geweiteter Raum – verdichteter Raum: Die Begegnung zwischen Octavian und Sophie

Der Beginn des zweiten Aktes von *Der Rosenkavalier* setzt einen Schlüsselmoment der Oper in Szene. Strauss spielt mit der Verflechtung vielfältiger dramatischer Raumparameter in einer Weise, die sämtliche der bisherigen Verfahren in vergleichbaren Beispielen (*Guntram*, *Salome* oder *Elektra*) übersteigt und ein Novum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts darstellt.

Strauss konstruiert dafür ein mehrere Minuten anhaltendes ›dramatisches Crescendo‹, das nicht nur die Lautstärke betrifft, sondern eine theatrale Spannungsklimax der überbordenden Fülle musikalischer Ereignisse erzeugt, um im Moment der Begegnung plötzlich in sein Gegenteil umzuschlagen: den Klang angehaltener Zeit. Diese Idee eines auskomponierten ›In-Erscheinung-Tretens‹ (prominente Vorläufer bei Wagner wurden im ersten Kapitel bereits erwähnt) und die daraus gewonnene musikdramatische Spannung kann man abermals als eines jener Mittel der Oper zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstehen, das sich in späteren filmischen Techniken wiederfindet – dort freilich als visuell komponierte Annäherung etwa mittels Kameraschnitt, Wechsel von Totale und Close-up, als Kamerafahrt oder Zoom.

Strauss gestaltet die räumliche Annäherung des *Rosenkavaliers* parallel auf gleich fünf Ebenen, die anschließend an eine dem Überblick dienende Einleitung einzeln besprochen werden:

- (1) ganz unmittelbar in der realen Annäherung des Raumklangs durch *lontano*-Effekte;
- (2) in der tonalen Disposition und harmonischen Anlage durch die Nähe und Entfernung von Tonarten und Akkordrelationen;
- (3) im Orchesterklang, der als innermusikalischer Klangraum unterschiedliche Grade von Plastizität oder Anwesenheit darstellbar macht;
- (4) in seiner (typischen) Erweiterung der Leitmotiv-Technik, weg von fixierten Figuren und hin zu Motiven, die, sich aus Einzelementen bildend, erst schrittweise in Erscheinung treten;
- (5) als Aufteilung der musikalischen Fakturen in Vorder- und Hintergrundschichten, die sich schließlich auflösen und zu einer ›musikalischen Totale‹ finden.¹⁵

Die ganze Entwicklung beginnt nach der Einleitung¹⁶ bei II, Z. 9 (›In dieser feierlichen Stunde der Prüfung‹). Anwesend sind auf der Bühne (neben den

15 Vgl. dazu Schlötterer: ›Komödie als musikalische Struktur‹, S. 15.

16 Die sinfonische Einleitung endet zwar schon bei II, Z.3, jedoch kann man den kurzen Auftritt Faninals und des Haushofmeisters (sowie zwei kurze Einwürfe der Duenna) musikalisch immer noch der Introduktion zurechnen. Dies lässt sich sowohl über die Form begründen, da die beiden Themenbereiche der instrumentalen Eröffnung (Beginn und Z. 2) nach Faninals kurzem Auftritt wieder aufgegriffen werden (Z. 5 und Z. 6) und dadurch eine geschlossene AB-C-AB Form entsteht, sowie durch die klare Funktion der Passage als Vorstellung der wesentlichen Themen und Motive für die folgenden Szenen. Strauss amalgamiert als Kunstgriff des In-die-Handlung-Springens die sinfonische Einleitung mit der ersten Szene. Bernard Banoun spricht generell bei Strauss von ›une manière de jeter le spectateur in medias res‹, ders.: *L'Opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris

Sophie

Die Mut - ter ist tot und ich bin ganz al - lein.

① ⑦ 3-2 ⑥ 6 ⑤ 4 7-6 4 7 4-3

Notenbeispiel 1: Sophies Klagegesang als musikalisches Requisit (II, Z.13)

stummen Lakaien) nur noch die betende Sophie sowie ihre Duenna Marianne Leitmetzerin. Das Geschehen lässt sich gut entlang des Textes von Sophie nachvollziehen, der in Abbildung 1 ohne Unterbrechungen und Einschübe der Duenna und »Lauffer« (angegeben durch Auslassungspunkte) wiedergegeben ist. Eigentlich liegt hier zunächst eine klassische *Preghiera*-Szene vor, die sich aber bereits im Text als Ironisierung vergleichbarer Gebete der Opernliteratur kenntlich macht (etwa der an dramatisch zentralen Momenten stehenden Szenen in Verdis *Otello* oder in Wagners *Tannhäuser*). Denn Sophie betet nicht etwa in Verzweiflung oder vor drohendem Unheil, sondern, wie es sich eben für ein anständiges Mädchen gehört, vor der anstehenden Hochzeit, der sie mit Aufregung, aber auch mit der Vorfreude auf den baldigen Adelsstand entgegenblickt. In dem Gebet steckt denn auch keine berührende individuelle Aussage, es besteht vielmehr aus einer Mischung eingelernter katechetischer Phrasen und naiver eigener Gedanken, die auf wenig tiefgründiges Verständnis schließen lassen (»Die Demut in mir zu wecken, muss ich mich demütigen«).¹⁷ Es handelt sich hierbei um ein typisches Beispiel eines Hofmannsthalschen »Sprachkostüms«, bei dem jede Person eine eigene, ihrem Alter und Sozialstatus gemäße Sprechweise zeigt.¹⁸ In Sophies Fall liegt die Betonung auf angelernten Phrasen und übernommenen Sprachidiomen, die sie als wenig eigenständige oder interessante Persönlichkeit charakterisieren (was eingedenk ihrer 14 Jahre nicht generell abwertend verstanden werden muss). Strauss

2000, S. 163 f.; Adorno nennt Strauss aufgrund solcher Momente den „Meister der ersten zweihunderfünzig Takte“, Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 591.

17 Vgl. zur Figur Sophies und der leitmotivischen Semantisierung Kapitel 3, S. 278.

18 Vgl. BW, S. 176. Hofmannsthal spricht zwar erst bezüglich *Ariadne auf Naxos* explizit davon, Sprache wie Musik »teilweise zu kostümieren«, das Verfahren lässt sich aber durchaus schon für die vorigen Projekte aufzeigen.

greift diese ›Kostümierungen‹ als noch wenig individuell charakterlich ausgeprägte Figur in Motivik und Klanggestalt dankbar auf.

Sophies kurzen Klageeinschub (II, Z. 13, «Die Mutter ist tot und ich bin ganz allein») versieht Strauss beispielsweise mit absteigendem ›Lamentobass‹ in h-Moll sowie stereotypem neapolitanischem Sextakkord und präsentiert sie damit geradezu als Opernklischee (Notenbeispiel 1).

(vorgehend, allein)

*In dieser feierlichen Stunde der Prüfung,
da du mich, o mein Schöpfer, über mein Verdienst erhöhen
und in den heiligen Ehestand führen willst, –*

[...]

(hat große Mühe, gesammelt zu bleiben)

– opf'r ich dir in Demut mein Herz – in Demut auf.

[...]

Die Demut in mir zu erwecken,

muß ich mich demütigen.

[...]

(sammelt sich mühsam)

*Demütigen und recht bedenken: Die Sünde, die Schuld, die Niedrigkeit,
die Verlassenheit, die Anfechtung!*

[...]

Die Mutter ist tot und ich bin ganz allein.

Für mich selber steh' ich ein.

Aber die Ehe ist ein heiliger Stand.

[...]

(ziemlich fassungslos)

*Ich will mich niemals meines neuen Standes überheben,
mich überheben...*

[...]

(hält es nicht aus)

Was rufen denn die?

[...]

*Werden sie mein' Bräutigam Namen auch so ausrufen,
wenn er angefahren kommt?*

[...]

Herrgott im Himmel!

Ich weiß, der Stolz ist eine schwere Sünd'.

Aber jetzt kann ich mich nicht demütigen.

*Jetzt geht's halt nicht.
Denn das ist ja so schön, so schön!*¹⁹

Abbildung 1: Sophies Selbstreflexion zu Beginn des zweiten Aktes (Z. 9–23)

Sieht man sich Sophies gesamte Textpassage in dieser Szene an, so wird die Sprunghaftigkeit ihrer Gedanken sichtbar. Auch das dieser kurzen Klage innenwohnende Potenzial tragischer Selbstreflexion kommt gar nicht erst zur Entfaltung, da es bereits nach sechs Takten der Vorfreude auf die Eheschließung weicht. Der ganze Text ist gleichsam zentralperspektivisch auf das erwartete Ereignis der Rosenüberreichung gerichtet, alle anderen Handlungen geraten zur nervösen Garnitur standesgemäßen Verhaltens: Nach der Anrufung Gottes geht Sophie über zur kurzen Selbstreflexion, dann wendet sie sich der künftigen Ehe zu, um schließlich von den äußeren Ereignissen vollends mitgerissen zu werden und dabei die ihr anerzogene Selbstbeherrschung gänzlich aufzugeben (die Regieanweisungen steigern sich bis zu II, Z. 17,2: »Sie hält es nicht aus«).

Strauss gestaltet den musikalischen Klangraum an der Textentwicklung entlang: Die äußere Ebene in Gestalt der dreistimmigen Rufe der Lauffer (»Rofrano!«) wird immer dominanter und bringt Sophie zunehmend aus der Fassung. Die Rufe sind laut Partitur-Anweisung beliebig zu verdoppeln, um die jeweils gewünschte Klangstärke und -steigerung zu erhalten. Bei ihrem ersten Erklingen (in II, Z. 14,4) sind sie mit den Anmerkungen »unten auf der Straße« sowie »noch von ferne« versehen. Bei II, Z. 15,5 ist die Situation unverändert, die nächsten beiden Einwürfe sollen dann bereits »etwas näher« erklingen; sie erscheinen nun auch nicht mehr je zweimal, sondern sind ab II, Z. 17,4 als vierfacher Ruf zu hören. Bei ihrem letzten Auftreten »dicht unter dem Fenster« (II, Z. 20,2) erklingen sie abermals vierfach und obendrein zu zweitaktigen Ausrufen verbreitert anstelle der bisherigen taktweisen Wiederholung. Die bisherigen Zwei- bzw. Viertakter werden dadurch zu einer siebentaktigen Phrase verlängert, deren Grad an räumlicher Nähe mit der Plastizität der immer länger werdenden Taktgebilde korreliert. Zusätzlich wird der fanfarenartige Ruf selbst erweitert, indem die bisherige rhythmische Folge von zwei Halben mit Auftakt (in II, Z. 20,2) zur Folge Ganze-Halbe augmentiert wird.

19 Zitiert nach der finalen Textfassung der Partitur, abgedruckt in: Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss: *Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt (M.) 1972, S. 68–70.

5.1 Geweiteter Raum

Notenbeispiel 2: Die »Rofrano«-Rufe der Lauffer (II, Z. 17,4)

Harmonik und Tonalität

Nicht nur die Rufmotive, sondern der ganze Satz verfolgt die musikalische Idee der Annährung. Der Zuwachs an Plastizität dieses Raumeffektes wird durch die harmonische Disposition unterstützt: sind die ersten Rufe noch aus Halbtonverbindungen (B-Dur → H-Dur: II, Z. 14,5) oder mediantischen Relationen (C-Dur → E-Dur: II, Z. 15,4) gebildet (also Akkorden, die kein direktes Verwandtschaftsverhältnis aufweisen), so sind die »Rofrano«-Akkorde (in II, Z. 17,4) beim ersten Erklingen in eine diatonische Kadenz (H⁷ → E), beim letzten Erklingen vollständig in den Kadenzprozess des übrigen Orchesters integriert. Sie geben folglich nach und nach ihre harmonische Eigenständigkeit, ihr ›Danebenstehen‹ auf und werden Teil des harmonischen Satzes.

Die Haupttonart des Aktbeginns ist klares G-Dur, die sinfonische Einleitung eröffnet mit einem *molto Allegro*-Satz, der in seinem diatonisch-einfachen Hauptthema und der klaren Periodik einen Strauss-typischen Schlag ins ›Volkstümliche‹ aufweist. Die Atmosphäre ist jener vom Beginn von *Feuersnot* nicht unähnlich, deren D-Dur-Thema (T. 12 ff.) – ebenfalls mit der Anweisung »sehr lebhaft« versehen – eine vergleichbare, etwas weniger hektische Stimmung aufweist, um das bunte Treiben in den Gassen Münchens am sommerlichen Juniabend zu schildern.²⁰ Die Idee des musikalischen ›Galopps‹ könnte

²⁰ Auch im harmonischen Verlauf sind die beiden Themen vergleichbar. Bei beiden erfolgt eine Modulation in die fünften Stufe erst durch eine spät gesetzte II-V-I-Kadenz in die Oberquinte (beim Galopp-Thema in *Der Rosenkavalier* im 13. von 15 Takten, in *Feuersnot* im neunten von elf Takten).

hier für Strauss direkt Pate gestanden haben,²¹ spricht der Text doch sogar mehrfach von Pferden und Kutschen: Der Bräutigamsvater muss »ausgefahren sein«,²² »Der Josef fahrt vor, mit der neuen Karoß«, »vier Apfelschimmel sind dran«, dann nähern sich der Rosenkavalier und dessen Livrée in einem prächtigen Zug mit mehrspännigen Kutschen.

Notenbeispiel 3: Thema des Aktbeginns (a) im Vergleich zur Eröffnungsszene in *Feuersnot*, T. 12 ff. (b)

G-Dur ist die Tonart des Hauses Faninal, die im ersten Akt kaum eine Rolle spielte und hier die Heiterkeit und Einfachheit²³ der profanen bürgerlichen Welt, später insbesondere die Naivität Sophies verkörpert.²⁴ Auch Sophies

21 Die Motivik ist einigen Klaviertänzen Franz Schuberts im 2/4-Takt vergleichbar, etwa dem *Galopp* D 735 (*Galopp und 8 Ecossaisen*, op. 49) oder der ersten *Ecossaise* im gleichen Opus. Dies ist vielmehr auf den generischen Tanztypus denn auf einen direkten Bezug zurückzuführen.

22 Nicht etwa die Schicklichkeit, wie Strauss fälschlicherweise verstand, notierte und komponierte. Es heißt in seiner komponierten Textversion: »Der hochadelige Bräutigamsvater sagt: Die Schicklichkeit muß ausgefahren sein, bevor der silberne Rosenkavalier vorfahrt.« Durch die einkomponierte Pause und die metrische Position ist Strauss' Missverständnis des hinzugefügten Doppelpunktes offenkundig, was Karl Kraus die Gelegenheit bot, zynische Spalten gegen Strauss und Hofmannsthal zu verfassen: »[U]nd dann hängt es erst vom Bräutigamsvater ab, ob die Schicklichkeit ausgefahren sein muß. Der Verstand ist es längst und der Humor spielt sich mehr hinter den Kulissen ab« (vgl. Karl Kraus, *Die Fackel* Nr. 668–675, S.138). Mehrfach komponiert Strauss über Satzzeichen hinweg oder komponiert versehentlich Regieanweisungen als zu singenden Text.

23 Durch die eingebauten Kanonstrukturen wird freilich das einfache Muster durchbrochen, um die Aufregung und das hektische Treiben im Hause musikalisch zu versinnbildlichen – ein typisches Straußsches Mittel der Verunklarung des Klangbildes und der Brechung einfacher Satzverhältnisse.

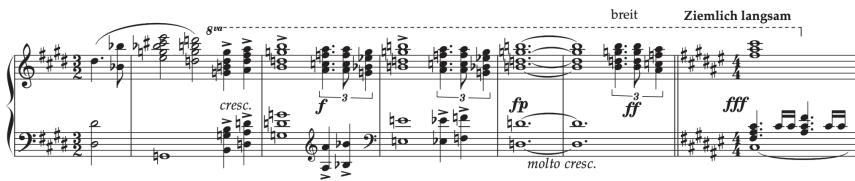
24 Zur Rolle der Tonart im Finale des *Rosenkavalier* siehe Kapitel 4, S. 398 ff.

Einsatz ist dementsprechend ganz von dieser tonalen Welt bestimmt. Ihre erste Phrase beginnt in e-Moll (der Paralleltonart von G), um bei Z. 10 im D-Dur-Halbschluss der Haupttonart zu schließen. Im Folgenden moduliert die Musik zu Sophies Gesang in verschiedene Nebenstufen von G (e-Moll, h-Moll) sowie in die Varianttonart g-Moll. Viele leiterfremde Partialtonalitäten in ihren Phrasen (z. B. As-Dur in II, Z. 9) sowie die Einwürfe der Duenna verunklaren die tonale Situation und lassen sie labil erscheinen. Schließlich findet eine zweifache, sich überkreuzende Entwicklung statt: Sophies tonale Ordnung festigt sich erst in der Tonart Octavians, in E-Dur (der Durvariante ihrer Ausgangstonart), zum ersten Mal ab II, Z. 17, klarer ab Z. 20 und final ab Z. 22 ff. Dabei büßt die Musik ihre tonalen Teilgestalten ein und wird abgesessen von klar gerichteter Vorhaltschromatik rein diatonisch. Auch die Phrasen der Duenna werden davon eingenommen und geben ihre Kontrastfunktion zunehmend auf, so dass schließlich das ganze Haus Faninal von der Tonart Rofrano in Besitz genommen wird.

Die zweite tonale Entwicklung bewegt sich aus der Gegenrichtung auf diesen Zustand zu: Die »Rofrano«-Rufe und die damit korrespondierenden Instrumentalfanfaren stehen anfangs in hohen Kreuztonarten in H-Dur und E-Dur. Sie werden, wie eben dargestellt, so übermächtig, dass sie die gesamte harmonische Entwicklung nach E wenden. Im Moment ihres deutlichsten Erklingens (im Orchestertutti imff bei II, Z. 23,4) wenden sie sich jedoch in einem dreifachen harmonischen Prozess nach G-Dur, indem sich die nun von der Motivik Octavians dominierte Musik bereits seit vier Takten befindet. Während sich Sophie also in die tonale Sphäre Octavians bewegt und alles im Raum davon ergriffen wird, wendet sich die Fanfare im letzten Moment der Szene nach G-Dur, der Tonart Sophies – die tonale Überkreuzbewegung bildet ab, wie sich die zwei Personen auf der Bühne einander annähern.

Am Ende hat keine der beiden Tonarten Bestand: Mit der letzten Klangverbindung ereignet sich eine Rückung in den Fis-Dur-Quartsextakkord der ›Rosenverzauberung‹, mit dem beide Figuren (bzw. Klangräume) in eine völlig neue tonale Sphäre gehoben werden. Der Orchesterklang ist dabei nicht nur irisierend gestaltet – die harmonische Bewegung kommt im Moment höchster innerer Aufgeregtheit für mehrere Takte zum Stehen.²⁵

25 Vgl. zu dieser Dialektik von Stillstand einerseits und größter Anspannung bzw. Bewegtheit andererseits auch Strauss' Darstellung des »Ritts durch die Luft« in der siebten Variation von *Don Quixote*, op. 35 (T. 515 ff.), sowie den illusionistischen Zauber in *Die Frau ohne Schatten* (Ib, Z. 89 ff.), wenn die Färbersfrau den fürstlichen Pavillon betritt. Die beiden



Notenbeispiel 4: Übergang zur Rosenüberreichung, II, Z. 23,4–24,2

Um nachvollziehen zu können, wie Strauss alles auf diesen Moment hin lenkt und ihn schlussendlich aufbaut, muss man einen Schritt zurückgehen und noch einmal die instrumentalen Fanfaren genauer betrachten, die mit den Rofrano-Rufen verbunden sind, ohne jedoch tonal identisch zu verlaufen.

Treten sie anfangs noch als eine Einheit auf (die vokalen Einwürfe sind stets die Verlängerung der Fanfaren), so werden beide musikalischen Elemente schließlich eigenständig, übrig bleiben die Signale in Holz- und Blechblässern. Während die Chor-Rufe tatsächliche Raumelemente auf der Bühne darstellen, verbleiben die Fanfaren im Orchestergraben, auch wenn sie beim ersten Erklingen die Vortragsbezeichnung »wie ferne Fanfaren« tragen und im Folgenden analog zum Nähern der Chorstimmen dynamisch und instrumentatorisch gesteigert werden. Sie sind harmonisch nach einem einfachen Prinzip gebaut: Die punktierte Akkordfolge beginnt stets mit zwei Dreiklängen im Ganztonabstand abwärts, gefolgt von einem chromatischen Schritt aufwärts (C-Dur, B-Dur, H-Dur – damit ein chromatisches Feld von neun Tönen ausfüllend) oder einem abschließenden mediantischen Sprung nach oben (D-Dur, C-Dur, E-Dur – damit einen Abstand von drei Ganztönen der Akkordtöne bildend). Beide Klangfolgen stehen also in ihrer Struktur *gegen* eine diatonisch-kadenzielle Ordnung, fügen sich aber mit dem letzten Akkord in die aktuell im gesamten Orchester vorherrschende Harmonik ein (siehe Notenbeispiel 5).

genannten Passagen dienen der musikalischen Illustration von Imaginationen und Hirnge-
spinsten, im *Rosenkavalier* ist die ›Verzauberung‹ hingegen real.

5.1 Geweiteter Raum

a) Basis: (I-V-I, bzw. VI-V-I)

b) Z. 14,4

c) Z. 15,3

d) Z. 16,3

e) Z. 18,1

f) Z. 23,4

g) Z. 23,5

(Abschluß des Octavian-Motivs)

Notenbeispiel 5: Tonale Konfiguration der Instrumentalfanfaren

Dazu tritt eine binäre Bassfolge, die sich aus Akkordtönen zusammensetzt und dabei meist Sext- und Quartsextakkorde erzeugt. Auch hier ist ein einfaches Bassmodell als Konstruktionsidee zu erkennen, einer Schrittbewegung nach oben folgt ein Sprung abwärts.

Die letzte Klangbildung (II, Z. 24,2), die in den Fis-Dur-Quartsextakkord führt, stellt nun den entscheidenden harmonischen Wendepunkt als Überraschung dar, in der Wirkung vergleichbar einer Trugschlüssigkeit innerhalb kadenzialer Klangfolgen, jedoch ohne deren konventionelle Normierung: Die ersten beiden Einsätze sind in der Akkordführung der Oberstimmen identisch ($F \rightarrow Es \rightarrow G$), unterscheiden sich jedoch in der Bassführung und bilden erst beim zweiten Mal den G-Dur-Quartsextakkord aus – durch den Basston e entsteht in der ersten Akkordfolge ein e-Moll-Septakkord, der sich auch als G-Dur über e begreifen ließe.²⁶ Zwei Fortführungen wären jetzt plausibel und erwartbar: In der seit II, Z. 23 vorherrschenden Tonart G-Dur müsste eine V-I-Kadenz erfolgen, um die finale Auflösung nach G-Dur über den (bereits erreichten) Vorhaltsquartsextakkord zu vollführen, die kurze Auflösung nach G im Rahmen des ›Octavian-Motivs‹ in Z. 23,3 war metrisch zu schwach. Als andere Möglichkeit wäre im Rahmen der Akkordfolge der Fanfaren ein alternatives Ziel denkbar – die Akkordfolge $F \rightarrow Eb \rightarrow G$ wird zweimal wiederholt und beim dritten Mal in den Oberstimmen erkennbar um einen Ganzton nach oben sequenziert. Nach der Klangfolge G-Dur \rightarrow F-Dur wäre in Z. 24,1 nach dem vorigen Prinzip (es handelt sich um eine reale Mixtur von Durdreiklängen im Ganztonabstand) A-Dur zu erwarten, womöglich ebenfalls wieder als Quartsextakkord.

26 Er ist kein »diffuser, nicht als Akkord zu wertender Zusammenklang«, wie Schlötterer meint; vgl. Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 16.

Erwartbare Auflösungen

a) als V-I Kadenz nach G	b) als reale Sequenzierung (analog zu II, Z. 24) nach A	c) tatsächliche Auflösung nach Fis
---------------------------------	---	--

Notenbeispiel 6: Erwartbare und tatsächliche Auflösung der Fanfarefigur (Z. 24,1–24,2)

Doch Strauss wählt keinen der beiden Wege und unterläuft die Erwartungen, indem er den Klang nach Fis-Dur wendet und damit im Quintenzirkel fünf Grade auf engstem Raum überwindet. Der Überraschungseffekt entsteht dabei vor allem durch das Spiel mit einer Zielerwartung und deren Brechung in den einzelnen Stimmen: Der melodische Oberstimmenverlauf führt nämlich tatsächlich in sein erwartbares Ziel ($a \rightarrow g \rightarrow h; h \rightarrow a \rightarrow cis$), um jedoch akkordisch die Sequenzführung zu unterwandern und *cis* nicht als Terzton eines A-Dur-, sondern als Quintton eines Fis-Dur-Akkordes zu harmonisieren.

Dieser harmonische Clou lässt nun die erwähnte semantisch-dramatische Funktion überdeutlich aufleuchten: Nachdem sich die beiden tatsächlich nach dem bereits beschriebenen Annäherungsprozess im Bühnen- wie im harmonischen Raum begegnen, werden sie – für das Publikum hör- und sichtbar – völlig aus der Ordnung geworfen²⁷ und gleichsam (nach Fis-Dur) ›entrückt‹.

Die schillernden, der Kadenzlogik entgegenstehenden Klangfolgen der Fanfare sind auf zweifache Weise strukturell und klangdramatisch eingebunden. Zum einen nehmen sie das Klangbildungsprinzip der Rosenakkorde ab II, Z. 24,2 vorweg. Der jeweils vorherrschende Klangraum (im Falle der Fanfare der G-Dur-, im Falle der Rosenakkorde der Fis-Dur-Quartsextakkord) wird bei jedem dritten Akkord wieder erreicht, die übrigen Akkorde sind in Sekund- und Tritonusabständen darum herum gruppiert.²⁸ Andererseits spielt Strauss auf der formalen Ebene mit akustischen Klangbildungsprinzipien: Ein Klangraum baut sich aus der Ferne auf, nähert sich, ist im *ff* präsent,

27 Hinzu treten die aufgeregten Sechszehtelführungen, die Strauss typischerweise in Momenten der emotionalen Angespanntheit oder Aufregung bis zum Kontrollverlust einsetzt, etwa in der Erkennungsszene der *Elektra*. Dort deutet sie Kurt Overhoff illustrativ als musikalische Versinnbildlichung des Blutes, das bei hohem Puls durch Elektras Adern fließt (Overhoff: *Die Elektra-Partitur*, S. 179).

28 Vgl. Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 14. Beim Abschluss der Akkordfolge wird die Wiederholung verkürzt, um wieder in die Taktmetrik einzurasten. Durch die Wiederholung nach jedem dritten Achtel steht der tonikale Fis-Dur-Akkord metrisch stets verschoben, was zur außerhalb der Ordnung stehenden Wirkung der Akkorde beiträgt.

bildet Hallwirkungen und verklingt. Die Rosenakkorde lassen sich somit auch als auskomponierte Hallräume der Rofrano-Fanfaren begreifen.²⁹

Leitmotivik

Die gesamte Szene ist von drei motivischen Bereichen geprägt: Sophie wird zunächst nur durch die triolische Begleitschicht in Akkordbrechungen repräsentiert, die ihr Personenmotiv (das Oboenmotiv erst zu Beginn der Rosenüberreichung) vorwegnimmt.³⁰ Dazu tritt ein punktiertes Motiv (erstmals in Z. 10,3 sowie in der sinfonischen Einleitung bei Z. 4: »Sophie küsst ihm [Faninal] die Hand«), welches durch seine Vorhaltsketten und die dadurch entstehenden halbtönigen *suspiratio*-Figuren die oben schon beschriebene demütige Haltung³¹ Sophies charakterisiert. Die Duenna führt als kontrastierende Schicht das Hauptthema der instrumentalen Einleitung fort, jenen beschwingten G-Dur-Galopp, der die Aufregung und den Trubel in und vor dem Hause Faninal musikalisch versinnbildlicht. Doch das eigentliche Hauptmotiv ist jenes von Octavian, das nach und nach von der Szene Besitz ergreift, indem es die gerade genannten motivischen Erscheinungen in den Hintergrund treten und schließlich ganz verschwinden lässt. Bereits die Fanfaren lassen sich als chromatisierte Variantenbildung des seit Beginn der Oper bekannten, ihres wohl prominentesten Leitmotivs verstehen: die einfache diatonische Melodiefolge 1-2-3 zum Abschluss von Octavians Motiv, die Strauss meist entweder als simple I-V-I- oder als ›triumphalere‹ VI-V-I-Kadenz harmonisiert.³² Statt der einfachen Kadenz erklingen hier die schillernden Akkordfolgen über der melodischen Folge, die punktiert, triolisch variiert und vom skalaren 1-2-3 zu 2-1-3 permutiert wird. Tatsächlich wächst die finale Fanfarenserie somit unmittelbar aus dem letzten Octavian-Motiv in G-Dur, als dessen Prolongation heraus:

29 Ebd.

30 Einmal erscheint es in der Szene (bei Z. 14,4) zu den Worten »aber die Ehe ist ein heiliger Stand« – ein Satz, der durchaus ironisch zu verstehen ist angesichts der Ehe, die die Marschallin führt und die Ochs zu führen gedenkt – hier von Strauss aber als ernsthafte, naive Aussage Sophies charakterisiert ist.

31 Alfred Schattmann nennt es konkret die »Ergebnigkeit Sophiens«, in ders.: *Richard Strauss. Der Rosenkavlier. Ein Führer durch das Werk*, Berlin 1911, S. 33.

32 Eine für Strauss äußerst wichtige Kadenzformel, die er Zeit seines Lebens einsetzte, meist in ihrer diatonisch einfachen Gestalt. Sie findet sich z. B. in *Don Juan* in der berühmten Sprungfigur des Beginns, zu Beginn der *Alpensinfonie* im Choral der Posaunen mit Basstuba oder im Orchesterlied *Im Abendrot* als Schlusskadenz.

Die leitmotivische Struktur der Szene ist insgesamt in den Prozess des Näherns bzw. In-Erscheinung-Tretens von Octavian eingebunden, indem sein Motiv mehr und mehr in den Vordergrund rückt. Sinnfällig entpuppt sich so im Nachhinein erst die eigentliche Bedeutung der Instrumentalfanfare, welche die Rofrano-Rufe stets begleiten. Denn anfangs stehen sie noch isoliert, ihre Rolle in der Octavian-Motivik ist noch nicht ersichtlich. Sie entpuppen sich erst im Verlauf als Echo des Octavian-Motivs, das bereits in den Faninalschen Palast eindringt, bevor das eigentliche Motiv Gestalt annimmt und Octavian den Raum betritt. Interessanterweise hören wir so zuerst die melodische Fortfolge, bevor sie als solche erkennbar wird, gewissermaßen das Motiv vom Ende, von seinem Nachhall her.

Dieses akustische Vordringen intensiviert sich ab Z. 15,1, wenn die charakteristische Figur im *pp* in der Solotrompete zum ersten Mal in dieser Szene vollständig erklingt. Das Motiv wird zwar noch verhalten vorgestellt und behält etwas Unpräsentetes, Fernes, doch wird nun der Zusammenhang beider Elemente ersichtlich. Kurz darauf (Z. 16,2 ff.) erscheint es in die Melodik der ersten Violinen integriert (in II, Z. 17,3–17,4), dabei noch ohne Beteiligung der Singstimmen, gewissermaßen als instrumentale Antwort auf Sophies Frage »Was rufen denn die?«. Ab Z. 19,4 erklingt der erste Teil des Motivs in einer längeren, sequenzierenden Melodielinie in den Streichern; Sophies nun dazu erklingende melodische Linie ist noch nicht mit ihr identisch, wird aber von der Zugkraft der melodischen Entwicklung zunehmend erfasst. Sophies Stimme nähert sich so der Melodik Octavians buchstäblich an und ergänzt den Prozess der oben beschriebenen harmonischen Begegnung. Waren zuvor die melodischen, metrischen und harmonischen Ebenen (Sophie, Marianne, Rofrano) eigenständig, so kostet Strauss' hier den von ihm entwickelten Effekt der heterophonen Umspielung der Hauptlinien³³ musikdramatisch voll aus, um das allmähliche Zusammenfinden in einer gemeinsamen musikalischen Faktur zu vollziehen und die szenische Aktion, das allmähliche Einfinden der Charaktere im gleichen Raum darzustellen.

Insbesondere dieser Umgang mit den Octavian zugeordneten Elementen ist dabei ein typisches Beispiel für die komplexe Netzbeziehung der Strauss'schen Leitmotivik, die über mehrfache Ableitungen und Transformationen zusammenhängen und diesem Sinne weit über Wagners Prinzip der festen, häufig in ihrer ursprünglichen Klanggestalt und Tonart wiederkehrenden ›Er-

33 Häufig geschieht es umgekehrt: Die Instrumentalstimmen umspielen in ›ungenauem collageartigem‹ die Singstimme und verbreitern und verstärken sie in heterophoner Auffächerung.

innerungsmotive hinausgeht.³⁴ Auch im weiteren Verlauf wird der Verweiszusammenhang zwischen den drei zusammengehörigen Elementen, den Instrumentalfanfaren, den Rofrano-Rufen und dem Motiv Octavians immer wieder gelöst oder gelockert, so dass sie sowohl als zusammenhängende Einheit und Klangkomplex als auch als Einzelemente erklingen können (bei Z. 20 nur das Hauptmotiv, bei Z. 17,4 nur die Rofrano-Rufe). Im Verlauf des Schlusses der Szene bilden sie jedoch immer mehr eine Einheit. Auch auf dieser motivischen Ebene wird das »in Erscheinung treten«, die räumliche Annäherung inszeniert, welche die ganze Szene bestimmt: Die isolierten Elemente bilden allmählich den Zusammenhang und stellen als eine Faktur zusammengesetzt schließlich die Hauptschicht der ganzen Szene dar.

Notenbeispiel 7: Zunehmende Bedeutung der Octavian-Motivik ab II, Z. 15,2

Dieser Prozess des Zusammenfindens intensiviert sich ab Z. 20, wenn sich die Singstimmen der anderen beiden Schichten (Sophie, Marianne) vermehrt diesem melodischen Zug Octavians annähern und partiell parallel dazu laufen. Für die Duenna geschieht dies erstmals zum Motiv bei Z. 20 (»Er steigt aus«), anschließend folgt sie der Unterterzung der zweiten Violinen, um sich in Z. 21 wieder der Hauptstimme der ersten Violinen anzugeleichen, genau wie Sophie in Z. 22 ff. Auslöser dieses Prozesses ist das Octavian-Motiv, das in Z. 20 abermals vollständig (und hier auch erstmals im *ff*) in der gleichen Instrumentation wie die mehrfach erklingenden triolischen Fanfaren erscheint. Der gesamte Verlauf der folgenden Takte ist nun vom fortströmenden Zug der Octavian-Motivik geleitet. Strauss übernimmt dabei die melodische Variante,

34 Siehe Kapitel 3, S. 323.

die in I, Z. 95 als schlichter Walzer des als Mariandl verkleideten Octavian in parodistischem Klangkostüm erschien.

Abermals verwandelt er das Octavian-Motiv, gibt ihm eine dritte, neue Klanggestalt, die die beiden Seiten seiner Erscheinung aus Akt I zusammenführt: Der jugendlich-stürmische Liebhaber, der »Bub« Quinquin bleibt als semantische Ebene durch den Motivbezug zwar erhalten, ihm fehlt aber nun alles stürmisch Drängende – sowohl der unisono Aufgang in den vier Hörnern als auch die virtuosen, triolischen Diminutionen (aus der Einleitung zu Akt I) sind weggelassen. Stattdessen erklingt er hier durch die aristokratischen Fanfaren gewissermaßen domestiziert und in ein förmliches Zeremoniell eingebunden – Octavian ist nun unverkennbar der Graf Rofrano. Zugleich bleibt aber die Mariandl-Seite³⁵ in der Melodik des ursprünglichen Walzers präsent – der androgyne Reiz seiner Persönlichkeit ist nicht gewichen, ganz gemäß der Regieanweisung Hofmannstahls (in II, Z. 24,2), er solle »ganz in Weiß und Silber« erscheinen, »sein Knabengesicht« von »einer Schüchternheit gespannt und gerötet«.

Aus motivisch-thematischer Sicht bietet sich die Verwendung des Mariandl-Motivs geradezu an, um mit Sophies instrumentaler Begleitschicht kombiniert zu werden. Im Nachsatz des Mariandl-Walzers wurde bereits der punktierte Aufgang des Octavian-Motivs in eine mildere Triolengestalt verwandelt (I, Z. 95,7), die mit Sophies Begleitfigur bei Z. 9 ff. fast identisch ist.³⁶ Dadurch wird eine semantische Parallelle deutlich: Beide Passagen drücken Naivität und Einfachheit aus und stehen in ›einfachen‹ Tonarten (Sophie in e-Moll/G-Dur und Octavian/Mariandl in F-Dur) – im Falle Octavians eine gespielte und (zumindest teilweise) parodistische, im Falle Sophies eine kindliche Unbedarftheit. Beide sind jedoch durch Harmonik und Satzstruktur klar markiert: Die Bürgerstochter aus gutem Hause erhält eine komplexere, aus tonalen Partialgestalten gebildete Faktur, im Gegensatz zum volkstümlichen Walzer in einfacher Kadenzharmonik bei Mariandl – Octavian spielt eine ländliche Zofe aus einfachen Verhältnissen, wie sich auch im breiten Dialekt seines ›Sprachkostüms‹ zeigt.³⁷

35 Zum Motivkomplex Octavians vgl. Kapitel 3, S. 330.

36 Auch wenn hier nicht eindeutig zu rekonstruieren ist, ob es sich um eine intuitiv gefundene oder absichtlich konstruierte Nähe handelt. Dass Strauss manche Themen und Verbindungen von Motiven improvisatorisch fand, legen mehrere seiner Erinnerungen sowie Anekdoten nahe.

37 Eine weitere Parallel zeigt sich auf einer allgemeineren Ebene. Das Octavian-Motiv besteht (auch in seiner ursprünglichen Gestalt des punktierten Aufgangs) aus einem aufsteigenden, gebrochenen Dur-Quartsextakkord; ebenso verhält es sich, als einzigem weiteren Motiv

Die Situation auf der Bühne und in der Musik sieht nun also zusammenfassend folgendermaßen aus: Durch die Mauerschau der Duenna vorbereitet, hat die Motivik Octavians sich über 30 Takte hinweg nach und nach entfaltet, um schließlich (ab Z. 19,4) das gesamte musikalische Geschehen vollends in ihren Bann zu ziehen und zu dominieren. Die motivischen Ebenen der Duenna und des Hauses Faninal sind völlig verschwunden, Sophies Klangchiffren jedoch noch als simultane Hintergrundstruktur erkennbar. Das Vorhaltsketten-Motiv der selbstaufgerlegten Demut und Mäßigung ist bis Z. 22,2 in Flöten und Klarinetten als Kontrasubjekt erkennbar, just bis zu dem Moment, wenn Sophie in Z. 22,4 ausruft: »Aber jetzt kann ich mich nicht demütigen.« Die triolische Begleitschicht ihrer ursprünglichen ersten Phrase aus II, Z. 9 bleibt bis II, Z. 23,3 präsent, bis sie schließlich im Rausch der Sechzehntelbegleitung und in der Klangpracht der letzten Fanfaren untergeht. Allein durch die mehrfachen Wiederholungen des Motivkopfes, die sich zunehmend steigern (vom einfachen Erklingen bis zur insgesamt vierfachen Wiederholung bei steigendem Spitzenton auf der Takteins bei Z. 23), nimmt das Motiv an Eindringlichkeit zu und kulminiert in der finalen Fanfarenkette, die schließlich ins Fis-Dur und in die Szene der Rosenüberreichung führt.

Leicht vergisst man über diesem dichten Netz von Motivschichten, Bezugsgeflechten, Kommentarebenen und Wahrnehmungsangeboten, wer hier der eigentliche zukünftige Bräutigam sein soll. Tatsächlich deutet Strauss den abwesenden Ochs nur an: Als finales Steigerungselement tritt nämlich im Blech ein kurzes Motiv aus Tonwiederholungen zweier Sechzehntel gefolgt von einem Achtel hinzu (seit II, Z. 19,1ff.; siehe Notenbeispiel 8). Es gehört ebenfalls der Sphäre der Fanfaren an, ist typisch für zahlreiche Militärmärsche und Trompetensignale, wird dementsprechend von Pauken und Hörnern, später von Trompeten, Posaunen und Pauken gespielt und analog zu den Rofrano-Signalen dynamisch gesteigert. Als Motivkopf ist es dabei Teil des Motivs, das die Hochzeit und im weiteren Verlauf Ochs als Bräutigam kennzeichnet.³⁸ Es erfüllt als solches eine doppelte Funktion: Es charakterisiert einerseits (wie bei allen anderen Personalmotiven der Oper auch) die Figur in ihrer sozialen Rolle, ihrem Selbstverständnis und ihrer Außenwirkung

im *Rosenkavalier*, bei Sophies Motiv. Hier, so ließe sich argumentieren, ist bereits in der melodischen Gestalt deren Verbindung angelegt.

38 Schattmann benennt das Motiv auf Grund dieser klaren Zuschreibung denn auch als »Ochs als Bräutigam« (*Der Rosenkavalier*, S. 33). In der einleitenden Orchestermusik erscheint es bereits bei II, Z. 3. Es ist ebenso wie bei den anderen Protagonisten Teil eines ganzen Komplexes aus mehreren Motiven, der die Figur in ihren jeweiligen sozialen Rollen, ihrem Selbstverständnis und in der Außensicht charakterisiert.

– den Ochs als etwas unspezifisch pompös. Andererseits erfüllt es ebenso wie die Fanfaren die Rolle der Ankündigung: In Märschen markieren gestoßene Tonrepetitionen im Blech üblicherweise einen Beginn im Sinne einer Aufmerksamkeit gebietenden Signals. In triolischer Form wird so etwa auch der Trauermarsch von Mahlers fünfter Sinfonie eröffnet, dessen Fanfarenthema direkt mit dem »Generalmarsch der österreichisch-ungarischen Armee« sowie mit »den militärischen *Habt-Acht-Rufen*« in Verbindung gebracht wurde.³⁹ Auch im nicht-militärischen Kontext des festlichen Zeremoniells finden sich vergleichbare Figuren – der bekannteste und insbesondere für die Handlung des *Rosenkavalier* relevante Fall sind bezeichnenderweise die Eröffnungstakte des Hochzeitsmarsches aus Mendelssohns Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* (op. 61). Das Motiv erklingt in der Szene der Rosenüberreichung dann variiert mit Quartaufgang statt Tonwiederholung (II, Z. 24,2) genau beim Erscheinen des Brautwerbers Octavians und in seiner vollständigen Form bei der zeremoniellen Präsentation des Bräutigams, welche zugleich den ersten Auftritt des Barons in Akt II darstellt (Z. 62, »Jetzt aber kommt mein Herr Zukünftiger«).

The image shows three measures of a musical score. Measure 19 (a) is for the strings and piano, featuring a bass line and eighth-note chords. Measure 24 (b) is for the strings, piano, and trumpet, with a prominent eighth-note pattern. Measure 62 (c) is for the strings, piano, and flute, featuring a melodic line and eighth-note chords.

Notenbeispiel 8: Das „Hochzeitsmotiv“ a) beim Erscheinen des Brautwerbers Octavian; b) bei der Begegnung Octavians und Sophies; c) beim Auftritt des Barons Ochs

Musikalische Faktur und Klangdramaturgie

Diese Szene ist ein weiteres Paradebeispiel für das Strauss' eigene kompositorische Verfahren, eine Vielzahl musikalischer Fakturen perspektivisch zur Lenkung des musikdramatischen Hörfokus auszunutzen und verschiedene simultan ablaufende Aktionen und Situationen auf der Bühne mit einem gleichsam akustischen Lichtkegel zu versehen. Dies dient einerseits natürlich auch hier einer psychologischen Charakterisierung und Verdeutlichung der verschiedenen Wahrnehmungswinkel und Erzählhaltungen, wie sie im vorigen Abschnitt beschrieben wurden. Beispielsweise in der Mauerschau-Episode mit

39 Barbara Meier: »Fünfte Sinfonie«, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 270. Auch ein Bezug Mahlers zum zweiten Satz von Haydns Sinfonie Nr. 100 (»Military«, T. 153 ff.) ist denkbar.

Sophie und Marianne: Im Zentrum der psychischen Fokalisierung steht dort Sophie, die das Nahen Octavians mit zunehmender Aufregung und Aufgabe ihrer Selbstbeherrschung bis hin zur Entrückung erlebt; daneben steht die beobachtende und berichtende Duenna, die das akustische Nähern für Sophie (und damit für das Publikum) zur plastischen Handlungsvorstellung macht. Doch darüber hinaus stehen diese unterschiedlichen Ebenen ebenfalls – nicht immer sauber voneinander zu trennen – im Dienste der kompositorischen Ausbildung einer Raumidee, wie sie im Realklang für Motivik und Tonalität bereits beschrieben wurde.

Was das Ganze nämlich über die motivische Ebene hinaus noch komplexer macht, ist der Umgang mit den drei aus völlig unterschiedlichen musikalischen Fakturen zusammengesetzten Klanggestalten für Sophie, die Duenna und Octavian. Diese sind zwar anfangs kongruent mit der motivischen Ebene, durchlaufen jedoch allmählich eine Entwicklung, die, wie ausgeführt, schließlich das Verschwinden der zwei ursprünglichen Fakturen und ihr Aufgehen in der zunächst nur aus der Ferne hörbaren Klangwelt Octavians zur Folge hat. Damit löst sich aber auch das analoge Verhältnis zur Motivik: Diese verschwindet nämlich nicht, sondern wird in den Fluss der einzig übrigbleibenden Satzstruktur integriert.

Zu Beginn teilt Strauss den realen wie klanglichen Raum in einen musikalischen Vordergrund (Sophie) und einen Hintergrund (das Geschehen vor dem Haus, vermittelt durch die Duenna).⁴⁰ Durch klare Unterteilung kann er nun in schnellen Schnitten zwischen den beiden Ebenen hin- und herspringen. Sophies Bestreben geht nach innen, sie versucht (vergebens), sich vor dem großen Moment der offiziellen Verlobungszeremonie in einem Augenblick der Reflexion und Kontemplation zu sammeln. Die Duenna orientiert sich dagegen genau in die entgegengesetzte Richtung, indem sie nicht nur die klassische Erzählhaltung der Mauerschau vertritt, sondern (rollen- und charaktergemäß) auch noch buchstäblich auf Äußeres fixiert ist (wie viele Pferde sind vor welchen Kutschen, wer sieht wie aus etc.).

Die Musik übernimmt hier jene Funktion, die im Film nahezu gleichzeitig zur Entstehung des *Rosenkavalier* in immer neuen Einstellungswinkeln und Schnittverfahren erprobt wird: Die Montage zweier oder mehrerer unterschiedlicher Aufnahmen, die durch Einstellungslänge, Einstellungsart und Häufigkeit des Bildwechsels die jeweils beabsichtigte Intention hervorhebt. Durch diese fundamental musiktheatrale Konzeption verliert die Szene kon-

40 Vgl. Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 15.

zertant oder als Audio-Aufnahme unweigerlich einen Teil ihrer konzeptionellen Logik.

Sophie steht als tragende musikalische Schicht klar im Fokus und wird durch die kürzeren Einwürfe der Duenna beständig aus dem Hintergrund heraus unterbrochen. Strauss' Verfahren, das musikalische Geschehen in »einzelne Klangeffekte« zu zersetzen (wie es Ernst Kurth auf der Akkordebene beschreibt)⁴¹, erweist sich hier auf einer höheren Ebene als musikdramatisches Mittel, indem die Einwürfe der Duenna instrumentatorisch, klanglich, metrisch und dynamisch deutlich abgesetzt sind. Er unterteilt die musikalischen Ebenen nämlich sehr eindeutig: Sophies Faktur ist stets im 3/2-Metrum gesetzt und weist Phrasen in unterschiedlicher Länge von vier bis neun Takten auf. Die wesentliche musikalische Substanz besteht in den beiden Motivelementen der Demut und Ergebenheit sowie der triolischen Begleitfigur. Dabei bilden die geteilten Streicher den Klanggrund und erzeugen eine homogene Begleitschicht, Holzbläser und Hörner sind auf wenige Stützakkorde reduziert. Dazwischen interpoliert nun der reine Holzbläzersatz der Duenna (ab Z. 10) im 2/4-Metrum des Galopps der instrumentalen Einleitung. In seiner aufgeregten Motivik *im f* fährt sie abrupt zwischen Sophies zaghaften Versuch des intimen Gebets. Strauss vermittelt so den Eindruck, die Duenna würde Sophie völlig ignorieren und unvermittelt dazwischengehen. Er intensiviert damit Hofmannsthals Konzept der Intensitätssteigerung: Wird Sophie die ersten beiden Male erst nach der vollendeten Phrase eines Satzes bzw. Halbsatzes (II, Z. 10 und 11) unterbrochen, so ist der dritte Einwurf mitten im Satz platziert, so dass Sophie neu beginnen muss (II, Z. 12). Strauss steigert diese Abruptheit, indem er den Einwurf als Verschränkung direkt in den Schlusston von Sophies Phrase einfallen lässt. Dieses Verfahren intensiviert er allmählich, so dass die Fakturen und Gesangslinien zunehmend ineinander führen und sich überschneiden, bei Z. 13 schließlich um einen ganzen Takt.

Die Duenna bringt durch diese Überlappungen Sophie mit ihren Einwürfen buchstäblich aus dem Takt: der 2/4-Takt ist als Unterteilung des 3/2-Metritums zwar in diesen integrierbar (und damit ohne Taktwechsel notierbar), in der Fortfolge setzt Strauss die Phrasen der Duenna aber stets als *alla breve*-Takt, um die Störung auch metrisch deutlich wahrnehmbar zu machen. Dies hat zur Folge, dass Sophie stets hörbar Zeit benötigt, um den gedanklichen und musikalischen Faden wieder aufnehmen zu können.

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

Die Einwürfe heben sich auch tonal deutlich von Sophies Phrasen ab, zunächst durch einen einfachen diatonischen Kontrast vom G-Dur des Galopps zu Sophies ersten Phrasen in e-Moll; später finden sich variante Relationen (e-Moll gegen E-Dur, in II, Z. 11-11,2). Sophies Musik ist zudem harmonisch durch starke »Einlagerungen« (um eine Formulierung Schlötterers zu verwenden)⁴² von Nebenakkorden und -tonalitäten geprägt – im Gegensatz zur einfachen diatonischen Gestalt der Duenna, die stets mit einer in Terzen aufwärts und Quarten abwärts springenden Fauxbourdon-Mixtur einsetzt.

Dabei wird das momentan noch rein über den Bericht vertretene »Außen« immer wichtiger; dementsprechend verbleiben die Mauerschau-Einwürfe auch nicht mehr im Holzblaserraum, sondern nehmen auch von den Streichern steigernd Besitz – ihr letzter Einwurf (II, Z. 13) ist doppelt so lang wie ihr erster und gibt seine einfache harmonische Führung auf. Sophies Klangraum, der ja einen Innenraum, nämlich jenen der Gedanken und Gefühle repräsentiert, wird zunehmend von diesem »Außen« durchtränkt. Doch bleiben beide Fakturen einander kontrastierend bestehen, sie ändern sich noch nicht wesentlich und bleiben auch hinsichtlich des Tempos konstant. Dies ändert sich erst mit dem ersten Erklingen der dritten musikalischen Schicht (»noch von ferne«, II, Z. 14,4), die (wie oben dargestellt) aus drei Elementen (den Fanfaren, den Rofrano-Rufen und der Octavian-Motivik) besteht: Die perspektivischen Schnitte beschleunigen sich ab diesem entscheidenden Punkt, indem die Musik mehrfach zwischen den Ebenen wechselt. Die Ereignisse lassen sich jetzt auch musikalisch nicht mehr aufhalten: Die Klangschicht der Duenna verschwindet, da ihre Aufmerksamkeit im Moment des Gewahrwerdens des Rosenkavaliers vollständig vom Treiben der Lakaien Faninals weg und auf das Nähern des jungen Grafen gerichtet ist. Er ist zunächst nur für die Duenna sichtbar, das vollständige Erklingen seines Motivs bezeichnet eben jenen Moment. Dass er noch nicht direkt zu sehen ist, versinnbildlicht Strauss unter anderem durch das Ungefährte in der Instrumentation: Es handelt sich um den reduziertesten Moment des gesamten Aktbeginns, die Solotrompete wird nur von tremolierenden Violinen und einem Beckenschlag begleitet, das Bassregister fehlt völlig.⁴³

42 Schlötterer unterscheidet zwischen harmonischer »Einlagerung« und »Überlagerung« bei »liegenbleibendem Bezugston«, siehe Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 19.

43 Erst bei den letzten drei Tönen des Motivs, dem bedeutsamen skalaren Aufgang 1-2-3, kommen Celli, zwei Hörner und die zweite Trompete hinzu.

Fortan werden die Kommentare und Einwürfe der Duenna nur noch auf Octavian bezogen sein, sie fügt sich voll in dessen Klangwelt ein. Ihre musikalischen Einschübe haben damit eine Brückenfunktion: Repräsentierten sie anfangs die musikalische Schicht des Hauses Faninal, so vermittelt sie nun die ersten Eindrücke des Rosenkavaliers, nicht nur für Sophie: Auch für das Publikum wird Octavian erstmals äußerlich in seiner sozialen Rolle als Standesperson sichtbar – bisher kannte man ihn ja nur aus der Perspektive der Marschallin als heimlichen Geliebten.

Auch Sophies Ebene ist von nun an verändert (II, Z. 15): Die Wechsel zurück in die zugehörige Faktur finden nun bezeichnenderweise ohne ihre Singstimme statt: Sophie hat es buchstäblich die Sprache verschlagen. Ihre Satzstruktur setzt in Z. 16 ein, und sie vermag nichts zu sagen, Singstimme und Faktur trennen sich auf. Dieser Effekt wird noch unterstrichen durch die gleichzeitig stattfindende Beschleunigung: Neben der beschriebenen Verdichtung der Schnittwechsel fordert Strauss nun immer zum Einsatz der Phrasen Sophies ein beständiges Accelerando – so entsteht eine zunehmende Sogwirkung auf das Ziel hin.⁴⁴

Die Eigenständigkeit ihrer musikalischen Faktur wird nun vermehrt aufgehoben, indem sie mit Octavians Ebene verschmilzt und schließlich ganz aufgegeben wird. Der Beginn der Aufhebung der Sophie-Ebene bis hin zur Auflösung in die Octavian-Ebene hinein wird durch eben jene Trennung der motivischen Klangebene von der Singstimme markiert. Singstimmen und Fanfaren sind im Folgenden über die Grenzen jener musikalischen Schnitte hinwegkomponiert, auch wenn sie im Orchester bis II, Z. 19 als unterschiedliche Klangschichten klar auszumachen sind. Ab hier wird dann alles von der Klangschicht Octavians eingenommen, und Sophies Motivik wird als Nebenstimme integriert (in Z. 19 in den Celli, in Z. 21 in Celli und Bassethorn, Flöten und Klarinetten). Die Schicht, die sich von außen näherte und als musikalischer ›Zoom‹ erst allmählich in Erscheinung trat, ist bereits zur dominierenden Hauptschicht geworden, bevor Octavian am Ende dieser Entwicklung (bei II, Z. 24,2) für alle sichtbar die Bühne betritt.

Alle Instrumente sind im Orchestergraben, alle singenden Personen stehen (abgesehen von den »Lauffer«-Rufen) auf der Bühne oder kommen kurze

44 Bei Z. 15, 16,1, 17 und 18,5 ist jeweils ein zusätzliches Accelerando notiert, bei Z. 19 steht »sempre più animato«, bei Z. 21,4 »immer lebhafter«, bei Z. 23 »poco accelerando«. Vgl. Schlotterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 13. Schlotterers Beobachtung der aristokratischen Ruhe im Gegensatz zur zunehmenden Aufregung Sophies trifft aber nur teilweise zu, denn mehrfach sind beide Ebenen in die Beschleunigung mit einbezogen.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

Zeit später hinzu – die reale Raumsituation ist eigentlich banal. Um dem Publikum die hochkomplexe dreidimensionale Situation der Szene zu suggerieren, choreographiert Strauss »musikimmanent« eine Tiefe des Raums durch unterschiedliche Zuordnungen der Ebenen. Als Basis für den Aufbau seiner Klangdramaturgie wählt er die Fanfaren. Neben der motivischen Verflechtung (s. o.) dienen sie ihm als Rückgrat einer trichterförmigen Gesamtsteigerung, von der anfänglichen Streicherebene im *p* in Sophies ständig unterbrochenem Monolog hin zur geballten Macht des Blechs am Ende. Im Detail sieht das so aus: Bei den ersten Einsätzen handelt es sich noch um einen Holzbläzersatz (plus 4. Horn, in Z. 14,4, 15,2, 16,4), ähnlich zu den alternierenden Phrasen der Duenna und in deutlichem Kontrast zu Sophies Klangschicht. In Z. 18 verstärkt schon die dritte Posaune die Bassfunktion, und die Einwürfe stehen in permanentem Crescendo bis ins *mf*. Mit dem deutlich hörbaren Octavian-Motiv bei Z. 20 treten dann der vollständige Hörnersatz und zwei Trompeten hinzu, während die letzte Fanfarenfolge im vollen Blech- und Holzbläzersatz notiert ist: Drei Posaunen, drei Trompeten, vier Hörner und die Triangel verstärken die Klanggewalt, die Zielklänge werden zudem zu verlängerten Notenwerten augmentiert. Eine ähnliche Entwicklung durchläuft der Streichersatz.

Alle zur Verfügung stehenden Parameter werden hier im Dienst der Raumsuggestion verflochten: Motivik und Instrumentation sowie die tonalen Ebenen bilden gemeinsam den sich schrittweise zur vollen Präsenz ausfaltenden Klang – eine Erscheinung manifestiert sich, die konsequenterweise in den zeitenthobenen Moment der Begegnung der beiden Hauptfiguren in dieser Szene mündet.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«. Multiperspektivische Raumwirkungen in *Die Frau ohne Schatten*

Die Frau ohne Schatten wurde von Hofmannsthal und Strauss bekanntlich als Hauptwerk ihrer Zusammenarbeit konzipiert und erachtet. Erst der weit unter den Erwartungen bleibende Erfolg relativierte zunächst die Bedeutung der Oper, sowohl in der Rezeption über weite Teile des 20. Jahrhunderts als auch aus der Sicht ihrer Schöpfer in den Folgejahren: Sie findet in ihrem Briefwechsel der 1920er Jahre im Gegensatz zu *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier* deutlich weniger Erwähnung – die Enttäuschung saß spürbar tief. Erst in jüngerer Zeit lässt sich nicht nur in der musikologischen

Forschung,⁴⁵ sondern auch in den Spielplänen ein Wandel erkennen, auch wenn das Werk im Gegensatz zu *Elektra* und *Ariadne* immer noch nicht die Zurückstellung zu *Salome* und *Rosenkavalier* – den beiden größten Erfolgen zu Strauss’ Lebzeiten – ausgleichen konnte.⁴⁶ Gehen die Meinungen über die Theaterwirksamkeit und dramatische Eignung der Gesamtkonzeption bis auf den heutigen Tag auseinander,⁴⁷ so steht die Bedeutung und Qualität der Musik in ihrer abermaligen Wandlungsfähigkeit und der Findung einer individuellen, werkspezifischen Tonsprache zweifellos fest.⁴⁸ Eine vergleichbar komplexe und vielfältige Sprache findet sich in Strauss’ Œuvre davor und danach nicht, die »immense Bandbreite musikalischer Varietät« kenne dabei sowohl die kammermusikalische Sprache und Reduktion der Mittel aus *Ariadne auf Naxos* wie auch die »dissonanten Kräfte[]« und die Klanggewalt der *Elektra*.⁴⁹

Diese Vielfalt kommt in diesem Werk, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, insbesondere in einer komplexen Anlage musikalischer Räumlichkeit zum Tragen, die die Konzeption des Werkes insgesamt berührt. Verhandelt *Der Rosenkavalier* sowohl in seiner Handlung als auch als übergeordnetes Sujet die Aspekte Zeit und Vergänglichkeit,⁵⁰ so steht das Thema der Mensch-

45 Vgl. z. B.: Olaf Enderlein: *Die Entstehung der Oper »Die Frau ohne Schatten« von Richard Strauss*, Frankfurt (M.) 2017; Christian Schaper: *Gefühlswegweiser und Komponiermaschine. Studie zu Skizzen und musikalischer Faktur von Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten«* (Druck in Vorb.); Kech: *Musikalische Verwandlung*.

46 Dies zeigt bereits ein Blick auf die Zahl der Tonaufzeichnungen und Streaming-Zahlen bei Online-Anbietern. Ein Grund ist jedoch ebenfalls in der großen Herausforderung (allein schon finanzieller Art) der Aufführung zu suchen, auf die bereits Specht 1921 hinweist: »ein Werk, das [...] von kaum mehr als drei bis vier deutschen Bühnen bewältigt werden dürfte« (S. 344).

47 Laut Gilliam ist das Libretto »fast ärgerlich voll an Symbolen« (ders.: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, in: *Richard Strauss Handbuch*, S. 183–213, S. 210). Bereits Zeitgenossen wie Stefan Zweig stellen die Eignung des Stoffes als Opernhandlung in Frage; ebenso werden die vielfachen Bildwechsel im zweiten Akt zum Teil als dramaturgische Schwäche interpretiert. Selbst Specht, der Verfasser des ersten Werkführers, spricht dies an (*Strauss*, Bd. 2, S. 370). Darüber hinaus wurden und werden die Rollenkonzeptionen des Kaisers (laut Gilliam bleibt er »blass«, S. 210) und der Amme kritisiert.

48 Gilliam sieht in der dramatischen Qualität der Musik den Grund dafür, dass das »hochfliegende Libretto« überhaupt erst bühnentauglich und theaterwirksam werde (ders.: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, S. 210). Specht geht so weit, *Die Frau ohne Schatten* »vielleicht zu keinem Gipfelpunkt der Dramatik, aber zu einem Gipfelpunkt der Musik« zu erklären (Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 361).

49 Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, S. 209.

50 Lewis Lockwood: »The Element of Time in *Der Rosenkavalier*«, in: *Richard Strauss and his world*, hg. von Bryan Gilliam, Durham/London 1992, S. 243–258.

lichkeit unter dem Aspekt der Trennung und Zusammenführung unterschiedlicher Sphären und Klangräume im Zentrum dieser Oper.

Das zeigt sich nicht nur an der Sprache, die die Bedeutung des Raumes an vielen Stellen direkt aufgreift,⁵¹ sondern auch im komplexen Bühnenbild, das mehrfach vertikale und horizontale Bühnenteilungen kennt.⁵² Gleichzeitig zu den ersten filmischen Experimenten mit der Split-Screen-Technik der 1910er und 20er Jahre⁵³ wenden Strauss und Hofmannsthal auf mehrfache Weise Segmentierungen der Bühne an. Wird in der Traumszene die Bühne in einen Vordergrund der schlafenden Kaiserin und einen Hintergrund des Trauminhaltes bzw. der Darstellung ihres Unterbewusstseins geteilt, so eröffnet der dritte Akt mit einer vertikalen Separierung: Färber und Färberin sind in zwei von einer Steinmauer getrennten Kammern eines unterirdischen Gewölbes sichtbar. Zunächst wendet sich die Musik der linken Hälfte zu – dem Selbstgespräch der Frau in Form einer fiktiven Ansprache an ihren Mann –, ab Z. 19 folgt das Arioso von Barak (»Mir anvertraut«). Das Publikum erlebt in diesen Fällen eine »doppelte Fokalisierung«,⁵⁴ die dessen Rezeptionsperspektive entscheidend prägt. Durch den Informationsvorsprung ergibt sich so eine ›auktoriale‹ Übersicht, die die Figuren selbst nicht besitzen: Beide hören sich gegenseitig nicht und wissen nichts von ihrer räumlichen Nähe, die Musik verbindet extradiegetisch für einen Moment beide in ihrer Trennung, um sie anschließend durch einen audiovisuellen Effekt nach oben zu führen: Gleichzeitig mit einem Lichtstrahl erklingt eine Stimme aus der Höhe (III, Z. 30), beide steigen sukzessive eine Wendeltreppe nach oben, die Bühnentrennung wird aufgehoben. Auch am Ende des dritten Aktes findet sich eine horizontale Trennung der Paare – Kaiserin und Kaiser oben, Färberin und Färber unten –, die final schließlich im selben Bühnenraum zusammengeführt und musikalisch verbunden werden. Dabei werden die vormals getrennten Ebenen und Bereiche bereits im Bühnenbild symbolreich in Beziehung gesetzt – einerseits als Vertikalachse durch den die Bildebenen verbindenden Wasserfall (III, Z.

51 Z. B. die Stimme des Jünglings im zweiten Akt: »Bin ich dir ferne, so ist's Deine Nähe, die mich zerbricht« (II, Z. 116), gehäuft im dritten Aktfinale.

52 Bereits in *Aida* findet sich in der letzten Szene eine Teilung der Bühne, die in den Regieanweisungen genau beschrieben wird. Der Beginn des dritten Akts von *Guntram* könnte sich daran orientiert haben: In beiden Fällen ist die obere (bei *Guntram* unsichtbare) Ebene von sakralem, repetitivem Gesang geprägt.

53 Wulff: »Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes«, in: *Kodikas/Code*, Bd. 14, Heft 3–4 (1991), S. 281–290.

54 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 165.

202), andererseits horizontal durch die ebenfalls »goldene Brücke quer über den Abgrund«.

Das Werk ist gleichermaßen Abschluss und Neuformulierung. Strauss erklärte *Die Frau ohne Schatten* mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein zur »letzten romantische[n] Oper«; Lütteken interpretiert das Romantische jedoch nicht im Sinne einer Rückwärtsgewandtheit, sondern als »die prospektive Weitung eines Denkzusammenhangs« mit dem Ziel, daraus neue Ansätze für das 20. Jahrhundert abzuleiten.⁵⁵ Gilliam betont ihre Stellung als »Kulmination« einerseits und als »Anfang« andererseits: als erstes Werk einer Operntrilogie über das Thema Ehe.⁵⁶ In der musikalischen Analyse läuft man gerade bei diesem Werk Gefahr, den ersten Aspekt dieser Janusköpfigkeit überzubetonen und vornehmlich Steigerung und Verfeinerung des bereits Etablierten zu konstatieren.

Gerade an der hier im Zentrum stehenden Konzeption musikalischer Räumlichkeit lassen sich hingegen gleichermaßen neue Verfahren aufzeigen und analytisch einholen, die die vorigen Opern nicht oder nur ansatzweise kennen. Beziehen sich die allermeisten ästhetischen Überlegungen zum Thema Musik und Raum auf (Instrumental-)Musik zwischen 1920 und heute,⁵⁷ so ist es bezeichnend, wie gerade diese Oper bereits von vergleichbaren Konzepten geleitet ist bzw. diese vorwegnimmt – wenn auch im Dienst dramatischer Darstellung und nicht als kompositorisches Verfahren ›an sich‹. Die Musik kennt dabei sowohl unterschiedliche Klangquellen und -orte auf, über und hinter der Bühne als auch verschiedene Klangschichten im Orchester, die ihr es erlauben, sowohl Weite bis hin zur bloßen Erahnbarkeit zu suggerieren als auch eine unmittelbare Präsenz darzustellen, »alles teleskopisch nah«⁵⁸ zu bringen.

Borio sieht in der Aufwertung der Kategorie des Raums zugleich eine veränderte Auffassung oder Ausgestaltung zeitlicher Linearität, die zusammengeht mit einer » gegenseitigen Durchdringung von Raum- und Zeitkünsten« zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Aufgabe oder Lockerung von linearer Konsequenzlogik und dem Leitprinzip des Organismus-Modells für die

55 Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 80, 81.

56 Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, S. 209.

57 Zumeist werden Werke von Varèse, Stockhausen (Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik*, Stuttgart 1997) oder Ligeti sowie elektronische Musik und Raumkonzepte im Feld der Soundarts thematisiert. Kein einziger Beitrag des Sammelbandes *Musik und Raum* (hg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich 2005) widmet sich dem Gebiet der Oper.

58 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 370.

Strukturierung musikalischer Verläufe ermöglicht nach dieser Denkfigur erst ein volles Operieren mit räumlichen Kategorien in der Zeitkunst Musik. Genau dies konstatieren Zeitgenossen – man denke an Debussys bewundernden Ausspruch der Unbekümmertheit im Umgang mit vorgefassten musikalischen Verläufen oder Adornos Ausführungen über Strauss' diskontinuierliche »Löckerheit«. Borio stellt vier Grundtypen auf, die eine solche Hinwendung zu musikalischen Raumkonzepten erst ermöglichen:

1. Die Unterbrechung eines gegebenen Zeitverlaufes durch Ereignisse von anderer Natur, was die Gesamtform als Ineinanderschachtelung von disparaten Klangprozessen bestimmt; 2. die Auflösung der Grenzen zwischen den Formeinheiten [...]; 3. die Einblendung eines Ereignisses und seine mehrmalige Wiederholung; 4. eine Reihung von Fragmenten, die für sich zu bestehen scheinen.⁵⁹

Wenngleich auch Borio die Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts im Sinn hat, lassen sich diese vier Typen allesamt für Strauss' Musiktheater konstatieren. Der erste Punkt wurde im Fall des Beginns von *Salome* ausgeführt, Schnitte und diskontinuierliche Wechsel sind ein wesentliches Merkmal seines Komponierens. Auch der zweite Punkt der überblendenden, kontinuierlichen Übergänge ist insbesondere in den Orchesterzwischenspielen anzutreffen, der Sonderfall der Suggestion von Raumbewegungen durch Zwischenmuskiken wird später aufgegriffen. Die Punkte 3 und 4 werden im Fall der *Frau ohne Schatten* insbesondere durch Klangeingriffe von außen, als Stimmen, als Ruf des Falken, als ins Geschehen eingreifende ›Übermächte‹ bedeutsam werden. Insofern mag es etwas erstaunen, dass die Oper als wichtiger musikhistorischer Einfluss für die zugegebenermaßen abstrakteren Raummusik-Konzepte des späteren 20. Jahrhunderts kaum Berücksichtigung findet und eine primär an Instrumentalmusik gefundene Innovation postuliert wird – die Linie Strauss-Varèse ist z. B. bei allen fundamentalen musikästhetischen Unterschieden dennoch evident.

Die Diskontinuität der Zeitabläufe und die Inkongruenz (bzw. Unbestimmbarkeit) des Verhältnisses zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit im zeitenthobenen Märchentopos bestimmen *Die Frau ohne Schatten* im Besonderen. So ist die Anlage in elf explizit als Bilder benannten Szenen derart ausschlaggebend, dass die dramatische Kontinuität der Handlung gemindert wird – Hofmannsthal nimmt dafür bisweilen eine notdürftige Einbindung und Begründung im Handlungsverlauf in Kauf. So muss eine kurze Anweisung der Amme genügen (dass die Färbersfrau sie und die Kaiserin jeweils

59 Borio: »Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik«, S. 117.

abends aus ihrem Dienst entlasse), um die Ortswechsel zur ›oberen Welt‹ im zweiten Akt zu begründen. Die Szenen sind als (notwendige) Charaktersärfung von Kaiserin und Kaiser gedacht, zudem generieren sie Abwechslung. Aus dem Handlungsverlauf heraus sind sie jedoch nicht wirklich motiviert. Auch Strauss hat den Sinn dieser Zeilen (wie auch die dramatische Anlage des Wechsels) zunächst nicht verstanden, erst Hofmannsthals briefliche Antwort schafft Klarheit.⁶⁰ Insofern ist die vielfach anzutreffende Kritik – schon bei Specht, besonders scharf bei Bekker⁶¹ – an der dramatischen Sinnhaftigkeit der vielfachen Bildwechsel im zweiten Akt nach Kriterien konventioneller Erzählverläufe durchaus verständlich. Erst vor dem Hintergrund eines vielmehr bildhaften Erzählens in miteinander verwobenen Stationen, die unterschiedlich ausgestaltete Klangwelten aufweisen, gewinnt der dramatische Aufbau der Oper seinen Sinn.

Uneinigkeit herrscht in der Sekundärliteratur darüber, ob und in inwieweit in der *Frau ohne Schatten* metaphysische Weltanschauungen eine künstlerische Verarbeitung erfahren – mehrfach wurde Strauss' Distanz zu ›letzten Dingen‹, insbesondere zu einer jenseitigen und kunstreligiösen Sphäre angeprochen. Der Punkt ist insofern für die Fragestellung relevant, da es um die Darstellung von nicht Erfahrbarem geht, das kunst- und musikgeschichtlich insbesondere als räumliche Entfernung, Weite oder Unbestimmtheit seinen Ausdruck fand: Man denke etwa an klangliche Ferne oder Extrembereiche musikalischer Parameter bei Gustav Mahler.⁶² Vergleichbares findet sich insbesondere in dieser Oper von Strauss. Del Mar sieht in der Konzeption des Finales konkrete Ähnlichkeiten mit Mahlers Achter Symphonie, Kech diskutiert, diese These aufgreifend, Gemeinsamkeiten und Unterschiede insbesondere im Bezug beider Werke zu Goethes *Faust*.⁶³ Auch Richard Specht bemerkt, dass Strauss in dieser Oper andere Wege gehe, obwohl er grundsätzlich ›ciszental‹ und ›ganz irdisch‹ sei, dass »er sich nicht mehr so erbittert gegen romantische Schwärmerei, gegen metaphysische Abstraktion in Tönen, gegen Musik gewordene Weltbilder wehren« würde.⁶⁴

Lütteken sieht hingegen auch dieses Werk von einer Absage an jegliche metaphysische Haltung bestimmt: *Die Frau ohne Schatten* partizipiere »auch

60 Briefwechsel im Juli 1914. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 234, 235.

61 Bekker: »Die Frau ohne Schatten«, in: ders: *Kritische Zeitbilder* (GS, Bd. 1), Berlin 1921, S. 118–134, S. 123.

62 Vgl. dazu Kapitel 2, S. 193.

63 Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 553–561.

64 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 364, 369.

und gerade am neuen ‹Sozialen› der Kunst›, weswegen »die am Ende proklamierte bedingungslose menschliche Zuwendung (die erfahrbar wird in der offen benannten sexuellen Kraft) keinerlei metaphysischer Grundierung mehr« bedürfe.⁶⁵ Gilliam unterscheidet zwischen Dichter und Komponist: Im Werk sei insgesamt das Thema Ehe »gewissermaßen auf metaphysischer und menschlicher Ebene« erforscht, er betont aber gleichermaßen Strauss‘ Interesse an eben diesem »menschlichen Blickwinkel«. Nur so habe er es vermocht, »Hofmannsthals Metaphysik der Liebe in einen fühlbaren, menschlichen Konflikt zu übersetzen«.⁶⁶ Doch bereits in Hofmannsthals Konzept wird nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts das Irdische zugunsten einer transzendenten Idee überwunden, sondern das Metaphysische in das irdische Leben hereingeholt.⁶⁷ Profanter formuliert: Die Symbole, die gezielt solche Lesarten heraufbeschwören, beschreiben letztlich eine menschliche und diesseitige Sinnsuche und -findung. Strauss‘ Interesse gilt dabei vielmehr der »multiperspektivischen Verknüpfung der Symbole«, die ihm die Möglichkeit eröffnet, diese Bilder und Symbole als theatrale Raumwirkungen erfahrbar zu machen. Strauss bleibt auch hier durch und durch Theatermensch, dem es nicht um metaphysische Weltanschauung geht, sondern eben um die Darstellung dieses Symbolgehaltes, allerdings »in der märchenhaften Entrückung eines quasi-mythischen Welttheaters«.⁶⁸

Es sei nochmals betont: Die Oper böte eine Vielzahl analytischer Untersuchungsbiete, die hier aber nur dann zur Sprache kommen sollen, wenn sie mit dem hier im Vordergrund stehenden Aspekt der Raumperspektiven korrelieren; im Besonderen betrifft dies die tonale Konfiguration und Verlegung der Leitmotive in verschiedene Klangschichten und -orte. Ähnlich wie bereits im oberen Kapitel zum zweiten Akt des *Rosenkavalier* gezeigt, hängen leitmotivische Ausgestaltung und Klangdramaturgie eng zusammen.

Eine Besonderheit, die diese Zusammenhänge getrennter Sphären erst ermöglicht, ist dabei die schiere Anzahl und Verzweigung der Motive; der Gehalt an motivischen und semantisierten Stimmverläufen ist in der Orchesterpolyphonie nochmals gesteigert und übertrifft alle vorangegangenen Kompositionen von Strauss. Zwei Mittel gewähren bei aller einkalkulierten Überforderung der Perzeption des Publikums trotzdem einen hohen Grad an ›Fasslichkeit‹ und Nachvollziehbarkeit: zum einen die Ableitung fast aller

65 Lütteken: *Strauss: Die Opern*, S. 81.

66 Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, S. 209, 210.

67 Vgl. Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 557.

68 Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 81.

Motive aus wenigen prägnanten Hauptmotiven und die Verbindung unterschiedlicher Motivsphären über gleiche Intervalle oder Intervallkombinationen: z. B. die Folgen aus Quart und Sekundschritten für die lichte, obere Welt sowie die Schattenlosigkeit und Durchsichtigkeit (= Terzarmut) oder das Intervall der None,⁶⁹ das Barak und die Färbersfrau (etwa im völlig konträren Motiv der Unmut/Unruhe) zusammenbringt, ebenso die aufsteigende Sexte im ›Opfermut‹⁷⁰ der Kaiserin und im Personenmotiv des Kaisers.⁷¹ In der Zusammenführung eigentlich getrennter Welten und Seinsbereiche der einzelnen Figuren werden diese insbesondere im Finale des dritten Akts zu einem Klangraum verschmolzen. Leitmotivisch wird dies als endgültige Verdichtung und Zusammenführung durch die letzte motivische Gestalt, die Bassbewegung 5-6-5-1 in C-Dur ausgedrückt.

Diese Skalentöne sind die Grundlage mehrerer Motive: Die finale Gestalt entspricht dem Kopf des ›Lebenswasser‹-Motivs (erstmals während des Traums der Kaiserin in Akt 2 gehört), es ist jedoch gleichzeitig eine Permutation des Keikobad-Motivs als ›geläuterte‹, nach Dur geklärte und in der Bewegungsrichtung umgekehrte Variante. Die Bedrohlichkeit des Motivs löst sich so in einem weitgespannten motivischen Rahmen vom Anfang zum Ende des Werks auf. Gleichzeitig ist es ebenfalls als Variante des Jagdrufs des Kaisers (Specht nennt es ›Liebesbeute‹) aufzufassen, indem die beiden Anfangstöne des Motivs mit den letzten beiden schlicht vertauscht sind. Rhythmisches ist der Bezug zu Baraks Motivsphäre offensichtlich: Seit Ib, Z. 16 ist er durch eine auftaktige Dreitonfigur mit oberer Wechselnote charakterisiert. Zum Schluss erklingt sie, wie bereits im ersten Aktfinale, als Augmentation.

Analog zur Verbindung aller drei Ebenen in einem Raum stellt die letzte Intervallfolge der Oper dies tonsymbolisch als Verdichtung in einem einzigen Motiv dar.

69 Overhoff spricht von der »Barak-None« (ders.: »*Die Frau ohne Schatten*« von Richard Strauss (= Schriften der Hochschule »Mozarteum« Salzburg, Heft 3), München/Salzburg 1976, S. 18. Specht nennt es »Baraks Kindersehnsucht« (Specht: *Richard Strauss. Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, Berlin [1919], S. 49).

70 Die Benennung stammt von Specht, der den ersten Werkführer zur *Frau ohne Schatten* verfasste (siehe beigelegte Motivtafel). Wolfgang Perschmann nennt es »Siegeshoffnung« (ders.: *Die Frau ohne Schatten. Sinndeutung aus Text und Musik*, Mainz u. a. 1992, S. 29), Overhoff den »Willen zur Tat« (»*Die Frau ohne Schatten*« von Richard Strauss, S. 29).

71 Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 34 ff.; dort auch eine Diskussion der wesentlichen leitmotivischen Analysen, auf die hier verzichtet werden kann.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

a) ›Keikobad-M. b) ›Speer-, bzw. ›Beute-M. c) ›Lebenswasser-Motiv

1) als Fanfare (II, 172,1) 2) als finale Motivgestalt im Finale

Notenbeispiel 9: Die Verbindung der auf den Skalentönen 1, 6, 5 basierenden Motive

Wie zentral die Raumüberlegungen bereits für die Grundkonzeption der Oper waren, zeigt der Blick in den Briefwechsel. Für die erste Vorstellung seiner Ideen gegenüber Strauss beschrieb Hofmannsthal zunächst die grund-sätzliche ›topographische‹ Anlage. Nach ersten Erwähnungen ohne konkrete Details spricht die erste ausführlichere Beschreibung von oberen und unteren Szenen; Hofmannsthal ist hier bestrebt, Strauss gerade die musikalischen Szenenwechsel der unterschiedlichen Welten schmackhaft zu machen: »[D]ie Übergänge von einer Welt in die andere, siebenmal, erfüllen mich mit einer Art Neid auf den Komponisten, der sie ausfüllen darf.« Später im selben Brief:

Es sind elf bedeutende, fast pantomimisch prägnante Situationen – durch ihre Verbindung aber – indem ich ihnen zwei Welten, zwei Menschenpaare, zwei Konflikte einander wechselweise sich ablösen, einander spiegeln, einander steigern, schließ-lich einander aufheben –, ist ein Ganzes hergestellt, das [...] durch die Musik aber, die [...] eines ins andere hinüberführen kann, wie der Alchimist die Elemente, erst seine letzte Vollendung und Weihe erhält.⁷²

Schon in diesem frühen Stadium zeigt sich zudem die Idee des bildhaft Stationären und des illustrativen Darstellungscharakters: Hofmannsthal spricht von »fast pantomimisch prägnante[n] Situationen«. Als das Projekt konkreter wird, greift er einen mündlich geäußerten Vorschlag auf, der in dieser Strenge zwar nicht Eingang fand, aber als Grundidee doch Bedeutung für die musikalische Ausarbeitung erhielt: »Prächtig war ihr Gedanke [...], die obere Welt mit dem ›Ariadne‹-Orchester zu begleiten, die dichtere, bunttere Erdenatmosphäre mit dem großen Orchester.« Auch der spätere »Erdenflug« als auskomponierte Abwärtsbewegung (s. u.), wie sie der Akt auch im Ganzen abbildet, ist bereits vorgedacht:

Wundervolle Übergänge ergeben sich ungesucht von einem Orchester zum anderen, so in Ia; sobald die Kaiserin entschlossen ist zur Menschenwelt hinunterzusteigen, tagt es [...]. Neue Instrumente blitzen im Orchester auf, die musikalische Atmosphäre verdichtet sich unheimlich, wilde Morgenglocken schlagen an. Das ›große‹ Orchester bleibt und vermittelt den Übergang zu Ib.⁷³

72 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 181, 182 (Brief Hs. vom 20.01.1913).

73 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 196 (Brief Hs. vom 03.06.1913).

Dieser Kontrast zwischen der »leichteren, oberen und der trüben Menschenwelt« wird im Folgenden mehrfach angesprochen, ebenso die entgegengesetzte Bewegung: »[A]us diesem Grausen [des zweiten Aktfinales] steigt dann der dritte Akt stufenweise in den Himmel der Musik empor.« An anderer Stelle formuliert Hofmannsthal in Analogie zu Dante eine Entwicklung »aus der Hölle durchs Fegefeuer in den Himmel des dritten Aufzugs«.⁷⁴ Bereits in der tonalen Entwicklung des dritten Aktes von seinem es-Moll-Beginn bis zur finalen Licht- und ›Ewigkeits-‹Tonart C-Dur (die Strauss bereits in *Tod und Verklärung* in diesem Sinne einsetzte) findet dies seine Entsprechung. Noch entscheidender hierfür ist jedoch die Konzeption einer vielschichtigen klangfarblichen und raumklanglichen Dramaturgie, insbesondere durch den Einsatz unsichtbarer Chöre als Stimmen der Ungeborenen im Finale, die sich Hofmannsthal schon vor der Fertigstellung der Dichtung »klanglich wunderbar« vorstellt, »wie wenn Vögel vom Himmel plötzlich redeten«.⁷⁵

Auch Einzelheiten zu diesen raummusikalischen Details werden besprochen, z. B. wo und wie die Geisterchöre und Stimmen zu erklingen haben. Hofmannsthal betont die Bedeutung des Jünglings als »geisterhafte[] Stimme von irgendwoher« und wünscht sogar eine musikalische Neuformulierung auch des thematisch-motivischen Charakters. Er sei eben keine menschliche Erscheinung, sondern eine Projektion aus der anderen Welt – Strauss hat ihn in seinen Augen zu sehr aus Fleisch und Blut gestaltet: »[E]r ist eben durchaus nicht aus einer Welt mit den Menschen, sondern ist aus seiner Welt mit dem Falken und mit den Ungeborenen, die aus den Fischen singen – wo sie den Kontrast doch so wundervoll gefunden haben.« Strauss reagiert auf die Kritik durch die Abkoppelung des Körpers auf der Bühne von der Stimme (die aus dem Orchestergraben mit dem Rücken zum Publikum erklingen soll), hält aber weitere Änderungen für unnötig.⁷⁶ Diese Haltung wird sich durchsetzen, aber in der Partitur schließlich dahingehend geändert, dass der Sänger im Souffleurkasten postiert wird (Partituranweisung II, Z. 113).

Musikalische Raumkonzeption in *Die Frau ohne Schatten*

Bereits das Instrumentarium ist so gewählt, um Hofmannsthals Idee getrennter und sich spiegelnder (Klang-)Sphären sowie der Darstellung von wirk-

74 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 206, 210, 220.

75 Ebd., S. 274.

76 Ebd., S. 262.

lichen wie irrealen Räumen sowohl durch Ferneffekte als auch durch die Evokation musikimmanenter Raumassoziationen begegnen zu können. Im Vergleich zu den vorigen Werken gibt es mehrere bemerkenswerte Erweiterungen und Neuerungen: Gleich sechs Chinesische Gongs und fünf Tamtam (vier im Bühnenraum, eines im Orchester) – eine von Strauss nirgendwo sonst verlangte Anzahl⁷⁷ – eignen sich nicht nur, um eine märchenhaft-ferne, nicht näher bestimmmbare ›orientalische‹ Couleur zu zeichnen. Es sind ganz konkret Instrumente, die einen Hüllkurvenverlauf mit langem Ein- und Ausschwingvorgang aufweisen; der lange Nachklang erweckt selbst die Assoziation eines großen, nicht bestimmmbaren Raumes. Auch daher mag es röhren, dass die Verwendung des Tamtam im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert als Chiffre für Transzendenz und Klangbild für den Tod als Übertritt etabliert hat⁷⁸ – nicht zuletzt bei Strauss selbst, der es bereits in *Tod und Verklärung* nach dem Verlöschen des letzten »Allegro, molto agitato« (T. 395 ff.) in diesem Sinne einsetzt. Bereits in den letzten Takten von *Elektra* findet sich eine auffällige Verwendung. Für den Moment des Todes der Hauptfigur verlangt Strauss, dass das Instrument mit Triangelschlägeln gerieben werden soll, »so daß ein furchtbare Sausen erzeugt wird«.⁷⁹ Nochmals sei betont: Es geht Strauss nicht, wie Overhoff nahelegt, um ästhetisch vermittelte Weltanschauung, um Musik als »Sprache der Transzendenz«,⁸⁰ sondern um dramatisch wirksame Darstellungsmittel. Das ›Jenseitige‹ beschränkt sich auf die intradiegetische Bühnenwelt, dessen Präsenz und Existenz spielt aber gerade in der Handlung der *Frau ohne Schatten* eine eminente Rolle. Tamtam und Gongs werden in allen Akten eingesetzt, um Raumtiefe zu suggerieren – immer dann, wenn ein Eingreifen des übermächtigen Geisterreichs des Keikobad oder eine Begegnung mit einer der anderen Sphären stattfindet: zum ersten

77 *Feuersnot*, *Salome* und *Elektra* begnügen sich mit einem Tamtam, *Guntram*, *Rosenkavalier*, *Ariadne und Josephslegende* verzichten darauf.

78 Z. B. bei Gustav Mahler etwa im *Abschied* in *Das Lied von der Erde*, bei Respighi im zweiten Satz der *Pini di Roma*, viele weitere Beispiele wären zu nennen. Vgl. bereits Berlioz' Ausführungen zur Klangwirkung des Tamtam: Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, Bd. 2, S. 422. Cherubinis *Messe in d-Moll* wendet es in diesem Sinne schon 1836 in den ersten Takten des *Dies Irae* an.

79 An diese Passage aus *Elektra* gemahnt der einzige Einsatz aller Tamtam in *Die Frau ohne Schatten* während der Peripetie der Handlung (bezeichnenderweise in der gleichen Tonart es-Moll beginnend): Vier Tamtam auf der Bühne werden durch weiche Paukenschlägel in permanente Schwingung versetzt, der Pedalton fis in Kontrabässen und Posaunen, im Kontrafagott und der Orgel intensiviert sich dadurch zu einer bedrohlichen Klangwirkung (III, Z. 154 ff.).

80 Overhoff: *Die Elektra-Partitur*, S. 184. Overhoff deutet diese Stelle als »immaterielles Tönen der Ewigkeit [...], das ›nicht mehr von dieser Welt ist‹« (ebd., S. 194).

Mal im Motiv des Talismans (Ia, Z. 63), der die Verbindung der Kaiserin zu ihrer Herkunft aus dieser Welt repräsentiert, und im ersten Aktfinale (Ib, Z. 113) bei der Anrufung der Geistermacht durch die Amme und beim Klangeffekt der durch den Raum schwebenden Fischlein. Im zweiten Akt ist der Aspekt der Raumweitung in der Traumsequenz (s. u.) und im Akt-Schluss (»Ürmächte sind im Spiel«, II, Z. 242) bestimend. Während es im ersten Akt bei Andeutungen blieb, manifestiert sich in Akt II zunehmend die dritte Ebene der Keikobad-Welt. Der dritte Akt spielt dann (sieht man von der letzten Szene in »schöne[r] Landschaft« ab) vollständig in diesem Reich, das in seiner Höhlengestalt und Tempelarchitektur klar an Unterweltszenen aus Literatur und Oper gemahnt.⁸¹ Hier findet sich wenig überraschend die häufigste Verwendung des Instrumentariums, sowohl in der Darstellung von Raumwechseln (insbesondere durch das Durchschreiten der »ehernen Tür«) als auch als kompositorische Realisierung der weiten Hallräume dieser Felsenwelt.

Gleichermaßen spielen Instrumente mit körperlosem, »ätherischem« Klang eine solche Rolle, um eine Klangrichtung von oben oder den »traumhaft durchhellten Klang«⁸² der erdenfernen Welt der Kaiserin zu suggerieren. Strauss erweitert die aus dem *Rosenkavalier* bekannten Mittel (Celesta, zwei Harfen, Glockenspiel, Flageolett) um eine zweite Celesta und eine Glasharmonika; überhaupt sind häufig basslose oder -arme Klanggestaltungen und eine durchsichtige Instrumentation für die obere Welt bezeichnend, hier zeigt sich klar die Erfahrung aus der kammermusikalischen Transparenz der *Ariadne*.

Das Geisterreich Keikobads ist durch beides bestimmt: durch die Zusammenführung extremer Randbereiche, tiefe Blechschwere, Massigkeit, Einsatz der Tuben, b-lastige Tonarten einerseits sowie schwelende und nicht-materielle Höhen andererseits.

Hier werden insbesondere Hallraum- und Echoeffekte bezeichnend, die einerseits alte Operntraditionen aufgreifen, andererseits neue Nachhalleffekte erproben, die sowohl raumakustisch als auch künstlich hergestellt sind.⁸³

81 Auf Parallelen zur *Zauberflöte* wird in der Betrachtung des Traums der Kaiserin verwiesen.

82 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 344.

83 Dies betrifft sowohl die realen Ferneffekte auf der Bühne als auch Raum suggerierende Effekte im Orchester. Bereits Specht stellt in seinem Werkführer eine dieser Stellen hervor. Im Schlussgesang des Kaisers (III, Z. 175) löst sich das Versteinerungs-Motiv in »fortwährendem verhallenden Echospiel der Harfen, Streicher und Oboen zunehmend auf« (Specht: *Die Frau ohne Schatten, Thematische Einführung*, S. 139).

Eine kurze, klanglich sehr ungewöhnliche Passage im dritten Akt bringt eindrucksvoll die genannten Bereiche der instrumental erzeugten Resonanz-, Echo- und Ferneffekte zusammen (III, Z. 110,8–113,5). Kurz vor ihrer Verbanung in die Menschenwelt versucht die Amme verzweifelt, Keikobad anzurufen. In den wenigen Takten dieser Dissonanz-geballten, freitonalen Passagen (einzig vom Orgelpunkt *cis* grundiert) steigern sich bruchstückhaft melodische undakkordische Fragmente bis zum Abbruch durch die Gegenrede des Boten. Der Wirbel im *forte* auf dem Tamtam (mit Paukenschlägeln) ist dabei als hinzukomponierter, künstlicher Nachhall des scharfen *cis*-Moll-Akkords in Blech und Streichern unverkennbar (bei den Worten »Sie ist hinein! Sie trinkt.«). Diese Klangidee – nach Helmut Lachenmanns Typologie handelt es sich um einen »Impulsklang« mit »Einschwingvorgang« und »künstlich hinzugefügtem Nachhall«⁸⁴ – wird beim zweiten Mal gesteigert durch die eruptive Klangfigur bei Z. 112 im vollen Orchester (vor »ein menschlicher Schrei«). Hier bilden zunächst die tremolierenden Kontrabässe (für wenige Takte wieder verstärkt durch Tamtam) die resonierende, geräuschhafte Klangfläche, bevor sich daran zwei Echoeffekte anschließen: zunächst eine dreifache instrumentale Staffelung des Keikobad-Motivs in Pauken und Blech, in die sich der verzweifelte Ruf der Amme nach ihrem Herrn einfügt. Das zweite Echo ist ein frappierendes Klangereignis: Ihren Schrei (»Keikobad!«) repetieren in einem sechsfach gestaffelten Echo Sopranstimmen hinter der Szene, die ohne jegliche orchestrale Begleitung im Opernraum verhallen. Nicht die Auskomposition eines Echoes ist das Bezeichnende – bereits Orfeos *Possente spirto* enthält sie mehrfach –, sondern seine differenzierte Realisierung und das Zusammengehen mit einer komplexen Klangkonzeption. Dabei bildet die Vervielfachung der Stimmen eindrucksvoll das raumakustische Phänomen des Flatterechos nach. Es entsteht nur in Räumen, in denen der Abstand zwischen den reflektierenden Flächen so groß ist, dass die einzelnen Reflexionen als jeweils distinktes Echo im Millisekundenabstand wahrgenommen werden. Strauss stellt in diesem Klangbild die Weite im Raum und die Verlorenheit der Figur durch die Zusammenführung mehrerer raumgenerierender Techniken unmissverständlich dar.

84 Lachenmann, »Klangtypen der neuen Musik«, in: Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1965–1995*, hg. von Josef Häussler, Wiesbaden³2015, S. 3 ff.

Notenbeispiel 10: Das sechsfache Echo des Rufes der Amme (III, Z. 113,3)

Die untere Menschenwelt klingt kompakter und dichter, auf der einen Seite roh und perkussiv – Specht nennt diese Seite »robust« –, auf der anderen Seite vollstimmig in typisch heterophonem und linearer Faktur, insbesondere für die Figur des Barak. Hier finden sich Orchestrationsweisen, die sowohl an die Klanggestalt der Marschallin gemahnen (Ib, Z. 39 ff. oder das erste Aktfinale) als auch in der Steigerung des dritten Aktes durch die acht Hörner an ähnlich groß besetzte Orchesterwerke wie *Heldenleben* und *Alpensinfonie* erinnern.⁸⁵ Die Menschensphäre hat zwei Seiten: eine negative, bisweilen abstoßende und eine euphore, mal sentimentalisch, mal heroisch konnotierte Seite. Für Erstere ist in ihrer Rohheit und Direktheit der Einsatz des Schlagwerks bezeichnend, der hier von Impulsklängen mit kurzem Nachhall, damit sehr präsent und nah am Ohr bestimmt ist – im Gegensatz zum Klang der Ferne und Weite des Geisterreichs: Das Holztimbre von Xylophon und Kastagnetten, aber auch die Rute gehört hierher. Der Kontrast zum unnahbaren Metallklang der anderen Welten ist offensichtlich. Die irdische Seite der Verführbarkeit und Käuflichkeit wird zusätzlich als Klangbild des repetitiven Klirrens und Klingelns darstellt: Tambourin, Triangel, Becken, kleine Trommel.

85 Nur die Partitur der *Elektra* enthält unter den vorigen Opern ebenfalls acht Hörner mit der Option des Tubenquartetts.

Durch diese klar geschiedenen, aber sich mehrfach durchdringenden Bereiche lassen sich Klangbewegungen im Formverlauf der Oper als Orientierung hörend leicht nachvollziehen: Diese folgen dem bereits im Briefwechsel angedachten Konzept: Der erste Akt wendet sich von der lichten Orchesterbehandlung ab und der rohen Menschenwelt zu. Das Orchester in seiner Funktion einer grundlegenden Atmosphärenzeichnung und Klangkulisse prägt damit die Rezeptionsperspektive des Publikums: Die abwertenden Beschreibungen der Amme über die Armseligkeit menschlicher Existenz scheinen sich zu Beginn von Ib sowohl klanglich als auch in der von Streit und Missgunst bestimmten Szene scheinbar zu bestätigen. Das Orchester lässt erst danach die sich wandelnde Wahrnehmung der Kaiserin auf das Menschliche in der Klanggestaltung nachvollziehen. Die dritte Sphäre spielt im ersten Akt nur in Andeutungen eine Rolle, im Übergang des Erdenflugs wird sie nur gestreift, ansonsten ist sie einzig durch die Zauberformeln der Amme präsent. Der zweite Akt kennt dann mehrere Wechsel der Ebenen in Szenen und Übergangsmusiken zwischen dem Färberhaus und dem kaiserlichen Falknerhaus; erstmals wird eine Vision der dritten Welt zentral, die zum Schluss des zweiten Aktes in die ›diesseitige‹ aktiv eingreift. Der dritte Akt steht schließlich voll im Dienst der Aufwärtsbewegung und Zusammenführung bzw. Begegnung der Ebenen.

Ein weiterer relevanter Aspekt sind zudem Raumverwandlungen innerhalb derselben Szene, indem diese sich weiten oder ändern. Im ersten Akt verwandelt sich das Färberhaus in der Wahrnehmung der Frau in einen fürstlichen Pavillon mit prächtigen Gemächern (Ib, Z. 84 ff.). Amme und Frau verschwinden durch Magie schlagartig aus dem Bild, um nur wenige Momente später wieder von links in die verwandelte Szene hereinzutreten – der H-Dur-Klang und der Gesang der Sklavinnen ist bereits etabliert. Die Färberin ist dabei auch im Kostüm verwandelt (»in einen Mantel gehüllt, gleichsam aus dem Bade kommend«, Z. 89). Eine »Welt in der Welt«, lässt Hofmannsthal die Färbersfrau verwundert feststellen (Ib, Z. 95); Strauss reagiert mit musikalischen Kulissen zur Darstellung der Pracht und des Glanzes, inklusive des Ferneffekts der Stimme des Jünglings, die in die bestehende Szene intarsiert werden. Die Kaiserin ist dabei laut Partitur nur als »Stimme der Kaiserin« (Z. 91,4) präsent, bei ihrer vorigen Aussage (»Ich will den Schatten küssen, den sie wirft«, Z. 61)⁸⁶ war der Part wie sonst mit ihrer üblichen Rollenbezeichnung benannt. Sie ist demnach nicht Teil der Vision der Färberin, die neben ihr nur

86 Die Kaiserin hat in Akt Ib insgesamt nur diese zwei Sätze zu singen, ist aber, von dieser Szene abgesehen, als pantomimische Rolle stets präsent.

von der Urheberin des Zaubers, der Amme, wahrgenommen werden kann: Konsequenterweise hört sie die Kaiserin nur als ferne Stimme aus der Realität in ihre Traumwelt hinüberklingend,⁸⁷ auf der Bühne ist sie nicht sichtbar.

Als typischer Märchentopos geht es (das Ammenmotiv lässt es leitmotivisch deutlich werden) um ein magisch erzeugtes Spiegelbild, das eine temporäre Öffnung in eine andere Welt zeigt: Die Frau betrachtet nun die veränderte Raumumgebung nämlich durch das Trugbild des »großen ovalen Metallspiegel[s]« inmitten der Szene. Sie sieht nicht den Raum selbst, sondern seine phantasmagorische Reflektion. Im impressionistischen Satzbild stellt Strauss diese heraufbeschworene Illusion durch zwei Celesten, zwei Harfen und vielfach geteilte Streicher her – als indexikalischen Verweis auf den Silberglanz erklingen Triangel und Glockenspiel. Die Rückkehr in die Normalität geschieht durch das Verhallen der Stimmen, die tonale Abdunklung und die Wiederkehr der vorigen orchesterlen Faktur, der große Klangraum schließt sich wieder. In der Regieskizze von Roller⁸⁸ ist der Effekt zudem bühnentechnisch realisiert: Dort ist für den Part der verwandelten Frau eine Kontrafigur vorgesehen, die lippensynchron zum Gesang der ebenfalls unsichtbaren Darstellerin der Färbersfrau singt. So sehr dies aus bühnenpraktischen Gründen erfolgt sein mag (die Zeit zum Kostümwechsel ist sehr begrenzt), verstärkt diese Umsetzung den zusätzlichen Effekt einer theatralen Metalepse: Die Frau befindet sich als Rolle in ihrem eigenen Tagtraum zur unwirklichen Stimme ihrer selbst, die von außen in die Szene eindringt, und auch die Zuschauer befinden sich inmitten ihrer Vision. Auch das Ende der Szene folgt dieser Idee, indem der Klangraum und das Trugbild gleichzeitig verblassen. Die Kontrafigur soll laut Roller mitsamt den Sklavinnen im Boden versinken, deren letzte Worte (»Weh! Zu früh!«, Z. 96,2) »schallen schon aus der Versenkung«, analog zum »gleichzeitigen Verblassen des Bodenlichts«.⁸⁹

Im zweiten Akt wird die Traumsequenz eine zusätzlich gesteigerte Raumöffnung darstellen, mit weiteren Ferneffekten, einer komplexen tonalen

87 Allerdings ist die Partitur wie der Klavierauszug hier unklar: Es ist nicht (wie im Fall der Amme und der Frau) genau festgelegt, wann und wie sie aus dem Bild verschwunden ist und wieder zurückkehrt.

88 [Alfred Roller]: *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Regieskizze*, Leipzig 1919. Die Bedeutung der von Roller ausgearbeiteten Regieskizze (er wird als Autor nicht benannt, signiert am Ende jedoch mit seinen Initialen) wird im Briefwechsel mehrfach erwähnt. Sie entstand in enger Abstimmung mit den beiden Autoren. Ursprünglich war (in zusätzlicher Zusammenarbeit mit Hans Breuer) ein noch ausführlicheres Regiebuch geplant (vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 360, 379, 382).

89 [Roller]: *Die Frau ohne Schatten. Regieskizze*, S. 6, 7.

Dramaturgie und einer realen Weitung des Bühnenraums im Hintergrund der schlafenden Kaiserin. Damit weist diese Szene auf den dritten Akt als Steigerung sämtlicher Klangraumwirkungen, die sich gewissermaßen als großformales Crescendo über die drei Akte hinweg gestaltet. So klar und einfach sich diese Konzeption der Oper auch zeigt, so komplex ist sie in der musikalischen Ausgestaltung realisiert, weshalb die Raumklanggestaltung im Folgenden an gewählten Einzelbeispielen thematisiert werden soll.

Unsichtbare Stimmen. Stimmen ohne Körper

Zentral sind für das Werk mehrfach im Raum disponierte Gesangsstimmen aus unterschiedlichen Richtungen, unsichtbar und teilweise absichtlich nicht ortbar wie die fernen »Stimmen aus dem Innern des Berges« (II, Z. 171) oder die »unirdische[n] Stimmen dumpfdröhnend wie aus Abgründen« (III, Z. 161,1). Gerade körperlose bzw. vom Körper abgekoppelte Stimmen werden von Strauss in verschiedenen Varianten für die Unbestimmtheit der Geisterwelt genutzt. Die Idee einer Präsenz, die von der Absenz auf der Bühne bestimmt ist, ist dabei freilich nicht neu, allerdings ist die Dichte und Vielfalt in einem bis dato ungekannten Maße genutzt. Im ersten Akt sind – neben der erwähnten Stimme des Jünglings und der Kaiserin – drei weitere solche Effekte bezeichnend: die Stimme des Falken, die ängstlichen Kinderstimmen und der den Abschluss bildende Gesang der Wächter.

Die Stimmen der Ungeborenen sind aus dem orchestralen Leitmotiv des Kinderwunsches von Barak (zum ersten Mal bei Baraks Erwähnung des Schicksals seiner drei Brüder: »Kinder waren sie einmal«, Ib, Z. 17,4) heraus entwickelt, sie sollen aus der Luft ertönen, »als wären es die Fischlein in der Pfanne« (Ib, Z. 116), die die Amme herbeigezaubert hat. Laut Partituranweisung soll das Ensemble (laut Partitur Kinder- oder Frauenstimmen) »mit dem Rücken gegen das Publikum im Orchester« aufgestellt werden. Die Färbersfrau verortet den Klang direkt aus dem Feuer, mit dessen Erlöschen verstummen sie klagend. Das Publikum kann und soll den Klang in der Regel nicht im Raum bestimmen, der somit in der plurimedialen Perzeption vielfältig zugeordnet werden kann. Hofmannsthal und Strauss lassen bewusst offen, ob sie von irgendwoher »aus der Luft« (Ib, Z. 115,5), aus dem Feuer (wie die Färberin meint) oder aus der Pfanne selbst ertönen sollen – in jedem Fall von einer irrealen, physikalisch unmöglichen Quelle. Sie repräsentieren einerseits symbolisch ihre inneren gedanklichen und emotiven Prozesse, ihre Gewissensbisse bzw. die Unabgeschlossenheit des angeblichen Wunsches nach Kinderlosigkeit. Andererseits bezeichnen sie innerhalb der Märchen-

handlung das erste klangliche Eingreifen der übermächtigen Keikobad-Sphäre. Entscheidend für eine entsprechende Wirkung ist dabei das Schauspiel der Darstellerin: Die Frau soll »in höchster Aufregung um das Unbegreifliche« ratlos um sich blicken, ihre panische Angst (»wischt sich den Angstschweiß von der Stirn«) lässt die unheimliche Szene erst zu voller Wirkung kommen. Abermals steht die Fokalisierung einer figuralen Wahrnehmung im Zentrum (nicht zufällig ist sie allein), die die Färbersfrau am eigenen Verstand zweifeln lässt: Waren dies innere, das Gewissen plagende Stimmen, oder erklangen sie tatsächlich?

Im zweiten Akt ist es abermals die Stimme des Jünglings, die nun einen dazugehörigen Körper erhält (im ersten Akt war er unsichtbar, Ib, Z. 93), aber von diesem abgekoppelt bleibt; hinzu kommt ein Frauenchor (II, Z. 31) – »unsichtbar hinter der Szene« –, der die Worte der Amme echohaft wiederholt. Der Aufbau ist dabei bezwingend konsequent: Im ersten Akt erscheint nur die Stimme, im zweiten zunächst nur der Körper, der aber nicht zu Wort kommt (II, Z. 27). Erst bei der zweiten Beschwörung stellt sich der volle Effekt durch die abgekoppelte Stimme im Souffleurkasten ein, so dass der Gesang »den Eindruck des Geisterhaften[,] durchaus Unwirklichen macht« (Partituranweisung II, Z. 113). Dabei soll der darstellende Tänzer auf der Bühne vom Publikum abgewandt stehen; andernfalls wäre dieser sofort auf Grund der menschlichen Fähigkeit zu intersensorischer Perzeption als rein lippensynchron Agierender enttarnt.

Zahlreiche Geisterstimmen und -chöre sowie Instrumentaleffekte auf und hinter der Bühne bestimmen dann sowohl das Klangfenster der Traumszene im zweiten und den gesamten dritten Akt: die »dienenden Geister«, der »Hüter der Schwelle«, »eine Stimme von oben«, die mehrfach aufgeteilten und im Raum positionierten Kinderstimmen des dritten Aktes als Steigerung des erstmaligen Effektes beim ersten Aktschluss. Hinzu kommen sechs Posau-nen und drei Trompeten auf dem Theater in genau festgelegten Nähe- und Intensitätsgraden.⁹⁰

Dabei können die fernen Stimmen (und Instrumentaleffekte) ins Orchester (häufig in der Funktion der Darstellung eines individuellen Nachwirkens bzw. Erinnerns eines Höreindrucks) übergehen oder umgekehrt, wie im Fall der Kinderstimmen: Zunächst handelt sich um instrumentale, ›innere‹ Stimmen, die als reale Stimmen und ferner Klangraum veräußerlicht werden.

90 Z. B. III, Z. 129: »so nahe und so stark als möglich«; oder III, Z. 161,2: »nach dem Hintergrunde der Bühne zu blasend«; dabei sind sie abwechselnd teil- oder vollbesetzt.

Auch das sich suchende Menschenpaar in der Ferne gehört hierher: Ab III, Z. 99 rufen sich die beiden, ihre Stimmen sind dabei links und rechts hinter der Bühne positioniert, mehrfach wechseln sie ihre Klangrichtungen.⁹¹ Zunächst werden sie »ab und zu« sichtbar (III, Z. 118), anschließend (immer noch als Ferneffekt) in die Terzett-, später Quartettsituation mit Amme und Boten integriert (bis III, Z. 125).⁹² In der finalen Szene der Kaiserin tönen sie laut Partituranweisung »von draußen herein [...] schwächer und schwächer, als wären Türen zugefallen«, bevor sie im Zentrum der Szene den Gewissenskonflikt als Klanghintergrund artikulieren (ab III, Z. 148). Auge und Ohr bilden unversöhnliche Gegensätze: Die Rufe des Färbers stehen gegen den Blick (»Nicht diesen Blick«, III, Z. 158) des versteinerten Kaisers.⁹³ Insgesamt durchläuft das Färberpaar so einen raumakustisch vermittelten Prozess der gegenseitigen Wahrnehmung durch die Kontrastierung und Zusammenführung der perzeptiven Ebenen: Sie sind zu Beginn des Aktes getrennt voneinander, hören und sehen sich nicht (aber die Musik führt sie extradiegetisch in einem kurzen Duett zusammen). In der zweiten Phase sehen sie sich nicht, aber können sich (wenn auch nur ungefähr) hören. In der dritten Phase finden sie sich endlich im Bühnenraum (Z. 203) und hören schließlich gemeinsam mit dem anderen Paar die Stimmen der Ungeborenen.

Letztere sind zentral für die raumakustische und formale Konzeption des Finales, die einem konsequenten und großangelegten Plan folgt. Sie erscheinen erstmals wieder als motivische Ebene im Orchester beim Gesang des Kaisers (III, Z. 174: »die Himmelsboten eilen hernieder aus der Luft«). Ab Z. 179 erklingen sie »von oben aus der Kuppel« analog zur Lichtregie (»Das Licht von der Kuppel herab ist stärker und stärker geworden«). Strauss steigert die Klanggestaltung im Verlauf laut Partituranweisung präzise: zunächst »einzelne«, dann »andere«, also in der Positionierung und im Klang unterscheidbare Stimmen; aus den Einzelstimmen werden »mehrere«, »einige« (Z. 180), ab III, Z. 181 »mehr«. Es bleibt aber zunächst bei einzelnen Linien. Auch textlich werden die räumlichen Zuordnungen artikuliert, metaphorisches und reales Verständnis durchdringen sich, wie sich auch sämtliche Ebenen im späteren

91 Zur komplexen Motivschicht im Orchester analog zum Hallraum der Stimmen siehe: Specht: *Frau ohne Schatten, Thematische Einführung*, S. 125.

92 Das Quartett zeigt dabei eindrücklich, wie bedeutsam für Strauss die raumakustische Anlage mit drei verschiedenen Klangorten auf der Bühne ist. Er nimmt dafür immense aufführungspraktische Herausforderungen in Kauf, da die Koordination der Stimmen durch die räumliche Entfernung erschwert ist.

93 Im Moment der letzten Steigerung (»Allegro violente«) sind die Stimmen von außen noch insistierender (»draußen, sehr nahe«, Z. 164,3).

Finale begegnen werden: »Steiget auf! Nein, kommt herunter! Zu uns führen alle Stufen!« (III, Z. 180).

Der erste chorische Einsatz aller Stimmen unisono (III, Z. 188) erfolgt dann in schlichtem G-Dur, nachdem der vorige kurze Dialog von Kaiserin und Kaiser von H-Dur aus dorthin moduliert. Ein dominantisches Feld auf D mit beständigem Orgelpunkt bereitet den Chorsatz vor, die Mixtur von chromatisch aufwärtsgeführten Sekundakkorden hat als Klangeffekt (auch in der Instrumentation) Ähnlichkeit zu den Rosenakkorden. Analog zum Schluss des *Rosenkavalier* werden sie später als distinkte Ebenen beim zweiten Einsatz zur Klangsteigerung und als zusätzlicher Resonanzraum in den Gesang eingefügt (Z. 191: »Hört, wir gebieten Euch«). Nun wird auch die chorische Passage klanglich gesteigert. Der erste Einsatz war noch »nicht sehr stark«, nun singen sie im forte und in der Raumdisposition verändert: Sechs Solostimmen ertönen zusätzlich zum Klang der Kinderstimmen von oben aus dem Orchester. Zum ersten Mal ertönt der Gesang von zwei Klangorten gleichzeitig. Diese erhöhte Präsenz und Raumgewinnung nimmt weiter zu. Der Chorsatz ist nun ein mehrstimmiger harmonischer Satz, die ätherischen Akkorde werden in den Streichern nicht mehr flageolett gespielt, sondern verstärken *ordinario* Celesta, Glasharmonika und Harfen.

In der nächsten Phase des Chorgesangs, die sich dem zweiten Paar Färbersfrau/Färber zuwendet (ab Z. 208), setzen die Simmen sogleich dreistimmig ein (immer noch von oben).

Nachdem sie als harmonischer Satz das finale Quartett ergänzen, haben die Ungeborenen schließlich das letzte Wort, Strauss verändert und verdichtet final den Raumklang: Zusätzlich zu den sechs Solostimmen im Orchester ist der Chor abschließend in zwei Klangachsen im Bühnenraum geteilt (ab Z. 229): Die Frauenstimmen erklingen im Hintergrund, die Knabenstimmen im Vordergrund. Letztere sind darüber hinaus »stereophon« rechts und links disponiert. Der himmlische Klang ist nun buchstäblich herabgestiegen, das Transzendentale wird ins menschliche Leben integriert. Die (nach wie vor unsichtbaren) Klangorte sind dabei um die zwei Paare herum gruppiert. Rechnet man die Stimmen aus dem Orchestergraben dazu, sind sie aus allen vier Richtungen vollständig von diesem Gesang umgeben, werden von ihm eingenommen. Abbildung 2 zeigt alle Phasen dieser Raumentwicklung in einer kurzen Übersicht.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

Phase	Ziffer (III)	Klangquellen	Stimmen-Anzahl	Stimmbesetzung und Dynamik	Tonart	Satzstruktur
1	Z. 179	von oben	1	»einzelne« (ppp)	E	einstimmig
	Z. 179,4	s.o.	1	»andere«		
	Z. 180	s.o.	1	»einige«	→ cis	
	Z. 180,4	s.o.	1	»mehr«	→ H	
	Z. 188	s.o.	2	vollbesetzt, (»nicht sehr stark«)	G	In Oktaven
2	Z. 191,2	1) Stimmen von oben + 2) 5 Solo-St. im Orchester (+Kaiser und Kaiserin)	5	tutti (forte)	G	Akkordischer Satz
3	Z. 208	Stimmen von oben	3	s.o.	D	s.o.
4	Z. 216,2, 225	Stimmen von oben (+beide Paare)	3	s.o.	C/Des/C	s.o.
5	Z. 229	1) 6 Solo-St. im Orchester 2) Frauen (im Hintergrund) 3) Knaben (links/rechts)	9	s.o.	C	Oktaven + Akkordischer Satz

Abbildung 2: Phasen der Gestaltung des Klangraums durch die unsichtbaren Stimmen im Finale von Akt III

Dabei sind alle Klanggruppen von Strauss im musikalischen Satz distinkt gesetzt: die Solostimmen als dreistimmiger Satz und rhythmisch schnellste Ebene (vornehmlich in Vierteln), die chorischen Frauenstimmen im Hintergrund in Oktaven und vornehmlich in Halben, die Knaben in Terzparallelen als langsamste Ebene. Auch ihr finales Verklingen geschieht sukzessive und unterscheidbar. Die zentrale Idee der Oper wird final durch die Raumakustik versinnbildlicht.

Der »Erdenflug« – Die sinfonischen Zwischenspiele als Raumbewegung

Eine besondere Bedeutung kommt in der *Frau ohne Schatten* mehreren umfangreichen orchestralen Zwischenspielen zu, die nicht nur Szenenwechsel vermitteln, sondern Raumbewegungen als musikalische Transition darstellen. Dabei greift Strauss Techniken aus dem *Ring des Nibelungen* auf und entwickelt diese weiter. Die Funktion ist eine mehrfache: Zu allererst soll der Übergang zu einer anderen Szene und deren Klangwelt mit ihrer charakteristischen Orchestergestaltung vermittelt werden, die sich durch den Wechsel der insgesamt elf »Bilder« mehrfach ereignet. Des Weiteren vermitteln diese dank der leitmotivischen Semantisierung zwischen wechselnden figuralen Befindlichkeiten und dienen so der »Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen«.⁹⁴

94 Strauss: BE, S. 145. Die Aussage bezieht sich auf die Zwischenspiele in *Intermezzo*.

Der Erdenflug im ersten Akt (Ia, Z. 107–Ib, Z. 3) ist die erste dieser Verwandlungsmusiken der Oper: Amme und Kaiserin »tauchen hinab in den Abgrund der Menschenwelt«. Doch geht es nicht um ein Hinabsteigen ins Erdreich wie im Fall des *Rheingold*,⁹⁵ sondern explizit um einen Flug durch die Lüfte. Hofmannsthal legt großen Wert darauf, dass dies auch in der Inszenierung deutlich wird, er schließt gleichzeitig im ersten Bild ein Versinken auf der Bühne aus wie er sich für das zweite Bild ein Erscheinen aus dem Rauchfang »und keinesfalls aus der Versenkung«⁹⁶ wünscht. Bezogen auf die Musik sind seine Bedenken ohnehin unbegründet: Dass es musikalisch um das Element Luft geht, wird durch die Holzbläserbehandlung⁹⁷ und den Einsatz der Windmaschine (ab Z. 115,4) mehr als deutlich. Die Bewegungsrichtung hinab zur Menschenwelt wird dabei motivisch, tonal und klangfarblich deutlich, in einer komplexen Wechselwirkung vergleichbar zum oben thematisierten Auftritt Octavians in *Der Rosenkavalier*. Der D-Dur-Beginn repräsentiert den heroischen Entschluss der Kaiserin, das Motiv des anbrechenden Tags ist kombiniert mit dem Motiv des ›Opfermuts‹. Wie so häufig bei Strauss, ist die Orchesterpassage zugleich abschließende Zusammenfassung, die die wesentlichen Motive aus dem ersten Bild kombiniert.⁹⁸ Der erste Teil ist dabei tonal klar in der oberen Welt verankert, die zu Beginn rein diatonische D-Dur-Passage wendet sich ab Z. 110 über ein achttaktiges dominantisches Feld nach cis-Moll (ab Z. 111). Über den fallenden Tritonus im Motiv des ›Versteinens‹ führt Strauss jedoch ins weit entfernte g-Moll (ab Z. 114) und von dort an noch tiefer in den b-Bereich: In Z. 117,4 wird es-Moll erreicht, zu Beginn der zweiten Szene b-Moll. Doch mindestens ebenso bezeichnend wie Strauss' klare Zuweisung von Höhe und Tiefe zur Position der Tonarten im Quintenzirkel ist die beständige Zunahme an Dissonanzballungen im zweiten Teil. Die zuletzt genannten Tonarten es-Moll und b-Moll sind nur schwach artikuliert, neben der beschriebenen Eintrübung der Tonalität in den subdominanten Bereich überwiegt die Hinwendung zu einer freitonalen Klangsprache. Durchaus ungewöhnlich für Strauss wird dieser dissonanzenreiche

95 Laut Wagners Anweisung soll es bühnentechnisch und musikalisch den Anschein haben, »als sänke die Scene immer tiefer ins Erdreich hinab« (vgl. *Das Rheingold*, 2. Szene, T. 1803 ff.).

96 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 385; vgl. auch Kapitel 1, S. 61 f.. Auch in Rollers Regieskizze wird dieser Aspekt betont (*Regieskizze*, S. 4, 5).

97 Z. B. bogenförmige Sechzehntel-Läufe ab Ib, Z. 109; mehrtaktige, fallende Linien in Achteln in Fl. Ob. Kl., ab Z. 111 Flatterzunge in den Flöten.

98 Eine detaillierte Beschreibung findet sich bei Specht: *Die Frau ohne Schatten, Thematische Einführung*, S. 40–42; und Perschmann: *Die Frau ohne Schatten*, S. 34, 35.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

Klangraum nicht durch die Überlagerung und Verschiebung mehrerer, in den einzelnen Bestandteilen klar identifizierbarer Akkordstrukturen hergestellt – selbst in der Erkennungsszene in *Elektra* bleibt dies als Prinzip klar erkennbar. Vielmehr ist die Vermeidung von terzbasierten Dreiklangstrukturen ausschlaggebend. Zunächst geschieht dies durch vielstimmige Klangballungen: Verminderte Septakkorde sind durch zusätzliche chromatische ›Nebentoneinstellungen‹ in ihrem Dissonanzgrad gesteigert und clusterartig verunklart (Siehe Notenbeispiel 11 a). Schließlich überwiegen Staffelungen aus reinen und übermäßigen Quarten (auch bedingt durch das ›Menschen-Motiv, s. u.) sowie die Auffüllung von Quint- und Sextintervallen zu Vier- und Mehrklängen durch enge Sekundreibungen an deren Rändern (11 b).

a) Ia, Z. 112,2

b) Ia, Z. 115,6 ff.

Notenbeispiel 11: Freitonale Mehrklänge in der Überleitungsmusik des Erdenflugs

Wie Perschmann zu Recht feststellt, scheint sich das Bild der Amme von der Rohheit der Menschen zu bestätigen:⁹⁹ Der Erstkontakt mit dieser Welt ist bestimmt von intervallischer Enge, Dissonanz-Dichte und Klangschärfe. Auch die Szene zeigt – mitten in den Tumult springend – Neid, Missgunst und bemitleidenswerte Gestalten, das Publikum nimmt sie auf allen Mitteilungsebenen aus dieser negativen Perspektive der Amme wahr.

Zudem überwiegen nun nicht mehr Klangfluss und fortströmende Melodik, sondern musikalische Kleingliedrigkeit: Repetitionen von rhythmischen Mustern und Klangfiguren stehen im Vordergrund, die in ihrer Unerbittlichkeit und Rohheit in gewisser Weise an Stravinskys Kompositionstechniken gemahnen.¹⁰⁰ Auch die formale Organisation trägt dem Rechnung. Der ›Erdenflug‹ ist in seiner ersten Hälfte ausschließlich durch Taktgruppen von 4 und 8 geprägt – diese Periodizität wird zunächst erweitert (erste Erweiterung der ›Quadratur‹ durch einen zusätzlichen Zweitakter direkt vor Z. 113), durch

99 Perschmann: *Die Frau ohne Schatten*, S. 34.

100 Auch diese Stelle zeigt, dass Frei- oder Atonalität für Strauss dramatisches Ausdrucksmittel ist und entweder pejorativen Lesarten oder der Darstellung extremer perzeptiver oder emotiver Vorgänge der Charaktere vorbehalten bleibt.

Phrasenverschränkung verschleiert und schließlich aufgegeben bzw. durch asymmetrische Taktgruppen ersetzt.

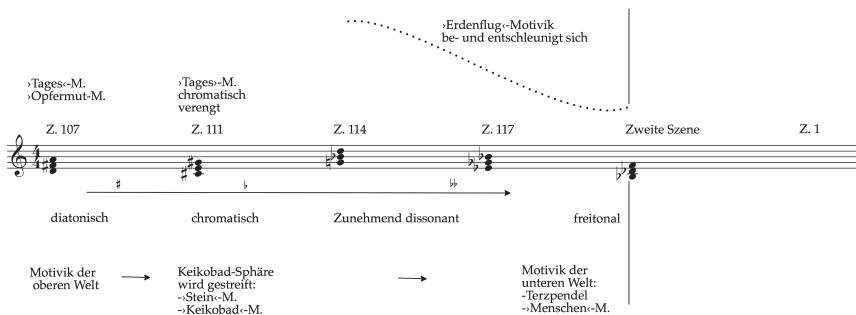


Abbildung 3: Der »Erdenflug«, Ia, Z. 103–Ib, Z. 2

Analog zur geschilderten tonalen Abwärtsbewegung und Dissonanzverdichtung bildet die leitmotivische Anlage diesen Prozess ab, einerseits durch die Aus- und Einführung der den Sphären und Figuren zugehörigen Motivkomplexe, andererseits durch ein nur für diese Passage relevantes, aber im vorigen Gespräch mit der Amme bereits sprachlich semantisierter Motiv des Erdenflugs,¹⁰¹ das illustrativ die abwärtsführende Bewegung darstellt. Die auf Kaiserin und Kaiser bezogene Motivik verschwindet bereits ab Z. 111, der Ruf des Falken wandert ins tiefe Register. Stattdessen wandelt sich das Tagesmotiv durch die gestauchte Intervallik in die chromatische Enge der Motivvariante des Menschentages (Z. 111), den die Amme in der vorigen Szene als »ewiges Trachten ohne Freude« (Ia, Z. 91,2) geschildert hatte. Drei weitere Motive werden ab Z. 112 zunehmend präsenter: das >Menschenmotiv mit seiner im Bass aufsteigenden Quartenstaffelung (in der Folge übermäßig → rein → vermindert) und ein Motiv eines beständig wiederholten Terpendels, das sich bereits in Ia, Z. 77 als Charakterisierung der Ausweglosigkeit und Unveränderlichkeit menschlichen Lebens diente.¹⁰² Dazu gesellt sich zu Beginn der neuen Szene die Protoversion des späteren >Alltags-Motivs bei Ib, Z. 12. Durch die Zunahme dieser Menschen-Motivik und noch mehr durch das immer präsenter werdende charakteristische Schlagwerk aus Impulsklängen

101 Specht: *Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, S. 37.

102 Overhoff nennt es das »Motiv der Engstirnigkeit und der Erstarrung« (S. 24), Perschmann bezeichnet es als »Zweitonwechsel der Derbheit« (S. 34).

von Kastagnetten, Xylophon und Rute¹⁰³ hat es so den Anschein, dass der Lärm und das Chaos der unteren Welt immer präsenter durch die übrigen Schichten des komplexen Orchesterreliefs klingen.

Im Ganzen gesehen, werden die illustrativen Motive und Geräuscheffekte zur Schilderung der Fall- bzw. Flugbewegung zunächst allmählich eingeführt, gesteigert und zu Beginn der neuen Szene wieder reduziert, bis sie völlig verschwinden. Somit bewirken sie die Illusion einer raummodulierenden Abwärtsbewegung, die dem S-Kurven-Konzept folgend zunächst Fahrt aufnimmt und sich schließlich wieder abschwächt (siehe Abbildung 3). Dabei bedingen sich motivische Makro- und Mikrostruktur gegenseitig: Das Motiv des Erdenflugs selbst, das ebenfalls bereits im vorigen Dialog eingeführt wurde, weist ab Z. 114–115 das stärkste Moment der Fallbewegung auf: Im Rahmen einer Septime und pro Sequenzmodul im Quintabstand tiefer versetzt, stürzen die Sekundketten abwärts (siehe Notenbeispiel 12), zudem in mehrfacher Verdopplung und Oktavierung in Holzbläsern und Streichern. Im weiteren Verlauf verkleinert Strauss die Rahmenintervalle zur Sexte, schließlich zur Quinte; mit der Komprimierung der Intervallik geht eine Reduktion der Anzahl der Töne pro Gruppe einher: Aus Neuner- und Elfer-Gruppen werden schließlich Vier- und zuletzt Dreiton-Motive.¹⁰⁴

Wie vielschichtig die Bezüge sind, zeigt die intervallische Struktur des Motivs selbst, denn es ist eine (freie) Umkehrung des Ammenmotivs (aus T. 3 zu Beginn der Oper) und verweist somit auch auf die magische Bewerkstelligung dieses geisterhaften Fluges.



Notenbeispiel 12: Reduktion und Komprimierung des »Erdenflug«-Motivs

Dies alles zusammen – Tonalität, Motivik, Bewegungsführung, Instrumentation – führt zum bezwingenden Klangbild einer Raumverlagerung hin zu Enge und Tiefe. Dabei ist es diese Klangbewegung, die zum ersten Mal in der Oper alle drei Klangsphären in voller orchesterlicher Entfaltung zusammenbringt. Im Mittelteil wird auch die »Keikobad«-Ebene bedrohlich artikuliert,

103 Sowie durch Geräuschflächen von Tambourin, Triangel und Kleiner Trommel. Vgl. die eingehenden Bemerkungen zur Konzeption unterschiedlicher Klangräume und Geräuschkulissen der drei Welten (S. 339).

104 Hinzu kommen zahlreiche weitere, (nicht-motivisch) abwärtsführende Linien.

sowohl durch die Motivik (›Keikobad‹-Motiv ab Ia, Z. 110,1–116; ebenso prominent das Motiv des Versteinerns) als auch durch das perkussive Instrumentarium aus Tamtam und chinesischen Gongs. Dies lässt sich entweder bildhaft plastisch oder symbolisch interpretieren. Die erste Deutung stünde im Geist der beiden Überleitungen nach und aus Nibelheim: Somit würde auch dieser Erdenflug am Reich Keikobads vorbeiführen, das von der Amme im dritten Akt im Inneren der »Mondberge« verortet wird. Sie stellen die äußerste Grenze der oberen Welt dar. In solcher Plastizität ist Strauss in der vorangegangenen *Alpensinfonie* verfahren: Auch dort dreht er, vergleichbar zu Wagner, während des Abstiegs im zweiten Teil die Motive und die Abfolge der einzelnen Klangstationen (und damit die ihnen zugewiesenen Orte des Aufstiegs) ins Spiegelverkehrte, um die beschleunigte Abwärtsbewegung zu suggerieren. Da jedoch die Welten in der *Frau ohne Schatten* märchenhaft geheimnisvoll bleiben und nicht wirklich klar verortet sind, ist die symbolische Deutung naheliegender, zumindest ist sie weniger spekulativ: Tonsymbolisch wird das drohende Schicksal formuliert, dessen Geschicke mutig selbst in die Hand genommen werden müssen. Keikobad verbindet in seinem auktorialen Wissen und Eingreifen in den Handlungsverlauf schicksalhaft beide Räume mit- und führt sie schließlich zueinander.

Ein kurzer Ausblick auf die folgende Oper sei hier abschließend und ergänzend eingefügt, da die Erfahrungen aus der *Frau ohne Schatten* nicht folgenlos bleiben. Bezeichnenderweise bezieht sich Strauss' obiges Zitat zur Bedeutung der Zwischenspiele auf *Intermezzo*: Bleiben die Zwischenspiele in der *Frau ohne Schatten* durchweg unter einer Spielzeit von drei Minuten, so werden sie dort nicht nur quantitativ gesteigert. Fühlte sich Strauss in der *Frau ohne Schatten* durch Hofmannsthal vor einem Überhandnehmen des ›Symphonischen‹ gebremst,¹⁰⁵ so bietet ihm die eigene Konzeption andere Möglichkeiten, z. B. die Umkehrung der üblichen Verhältnisse: nicht die Interpolation des Orchesters in die dialogische Opernszene, sondern die Integration des Operndialogs in die vom Orchester dominierte Passage. Ein prägnantes Beispiel dafür ist der kurze Dialog der dritten Szene beim »Grundlseewirt«, in der der Baron und Christine nur für einen kurzen Moment im Gespräch befindlich gezeigt werden, bevor sie tanzend wieder im Walzerrausch der musikalischen Episode verschwinden (I, Z. 155 ff.). Der Inhalt ihres Dialogs ist dabei zweitrangig: Für den Fortgang der Handlung wäre er verzichtbar, er dient nur dazu, die mittlerweile entstandene Vertrautheit der beiden zu

105 Siehe Hofmannsthals Einwände in: Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 298, 375.

zeigen, bevor die Musik den Fokus auf die Figuren wieder aufgibt und zur nächsten Szene ›hinüberschwenkt‹. Damit geht eine sukzessive Erweiterung der konventionellen Dauer von ein bis zwei Minuten einher (die der Praxis der bisherigen Opern einschließlich der *Frau ohne Schatten* entspricht), bis zu ausladenden orchestralen Passagen und zur Synthese beider Darstellungsmödi in den Finali.¹⁰⁶

Insbesondere die zeitmodulierende Wirkung¹⁰⁷ ist hierbei bemerkenswert, da Strauss in *Intermezzo* nach neuen musikalischen Lösungen der Szenenwechsel sucht. Zwischenspiele wie der Übergang in die Rodelszene (Z. 110 ff.) oder das Walzer-Intermezzo vermitteln nicht nur zwischen unterschiedlichen Orten, sondern auch zwischen zeitlich klar auseinanderliegenden Momenten der Handlung, die aber in hoher Ereignisdichte aufeinanderfolgen. Der Baron und die Frau haben sich gerade erst beim Rodelunfall kennengelernt, schon tanzen sie kurz darauf gemeinsam auf dem Ball und scheinen sich näher zu kennen. Die Musik überspringt als Zeiträffer dazwischenliegende Momente des Kennenlernens. Dabei finden sich in der Tat quasi-filmische Techniken – auf die Bemerkung von Strauss, bei den Szenen handle es sich ›fast um Kinobilder‹, wurde bereits verwiesen. Die Briefepisode im ersten Akt macht deutlich, dass es sich dabei um mehr als nur ein hingeworfenes Aperçu handelt: Der Baron beginnt, in seiner Kammer den Bettelbrief zu schreiben, im typischen Konversationston hört das Publikum ihn beim Formulieren mitsprechen. Mitten im Satz lässt Strauss die Szene mit fallendem Vorhang zu einem Ende kommen. Die Musik geht jedoch dessen ungeachtet weiter und leitet überblendungsartig zur folgenden, siebten Szene über, mit der den Brief bereits lesenden Adressatin Christine und ihrer entrüsteten Reaktion am folgenden Tag (›Tausend Mark will er haben‹, I, Z. 281,16). So zeigen sich auch im Folgewerk *Intermezzo* Strauss' Bestreben nach beständiger Erneuerung und Verlagerung des kompositorischen Interesses und seine Fähigkeit, etablierte und mehrfach genutzte kompositorische Verfahren zu erweitern sowie in neuer dramatischer Funktion zu nutzen. Jedoch betrifft diese Ausweitung nicht alle Parameter und Bereiche. *Intermezzo* ist in der Orchesterbesetzung im Vergleich zum Vorgängerwerk deutlich verkleinert, Strauss passt sensibel das Instrumentarium an die Bedingungen des Sujets

106 Vgl. Walter Werbeck: »Oper und Symphonie. Zur formalen Konzeption von ›Intermezzo‹«, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge* 45 (2001), S. 109–123, S. 118.

107 Insbesondere in der Filmmusik-Forschung wird der ›zeitdehnende[] und -raffende[] Einfluss‹ der Musik auf die visuelle Ebene thematisiert. Vgl. Norbert J. Schneider: *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, Konstanz²1990, S. 184.

an. Die räumliche Perspektivierung der Handlungsorte spielt eine deutlich kleinere Rolle, hinsichtlich der raumklanglichen Ausgestaltung bleiben die orchestralen Passagen der *Frau ohne Schatten* in seinem Œuvre unüberboten.

Hörräume: Der Gesang der Wächter im ersten Aktfinale

Figurale Wahrnehmungsperspektiven stellen stets besondere Darstellungsmödi dar. Das Zuhören der Figuren selbst steht im musikalischen Zentrum, wenn Operncharaktere in ihrer intradiegetischen Welt von fernen Klängen eingenommen werden. Strauss und Hofmannsthal greifen die vielfältigen Traditionslinien der Oper auf – nicht zuletzt die eigenen Erfahrungen aus *Elektra* – und bauen sie in der *Frau ohne Schatten* zum einen raumakustisch aus, wie oben am Beispiel des dritten Aktfinales gezeigt. Zum anderen nutzt Strauss das leitmotivische Bezugsnetz, um die individuelle Hörweise und Befindlichkeit einzelner Figuren psychologisch auszuleuchten. Dies geschieht in prägnanter Weise im Gesang der Wächter im ersten Aktfinale, der die Hörperspektive von der Färbersfrau zum Färber lenkt. Handelt es sich im Fall der klagenden Kinderstimmen um ein (durch magisches Eingreifen veranlasstes) veräußerlichtes Hören eines inneren Vorgangs im Kopf der Färberin, so ist es im Fall der Schlusszene umgekehrt: Der äußere Klangraum wird zu einer inneren Resonanz und erfährt dort eine psychoemotionale Verarbeitung des gerade Gehörten. Das Orchester greift den Gesang in der Pause zwischen den beiden Strophen und im Ausklang der Schlusstakte als musikalische Fokalisierung von Barak auf und verbindet sie mit dem ihm zugeordneten leitmotivischen Komplex.

Zunächst weitet sich der Raum durch den choralartigen As-Dur-Satz – auf die Tonart, ihre Semantisierung als sakrale Tonart und den Bezug zu *Parsifal* wurde bereits verwiesen (vgl. Kapitel 3, S. 274). Sowohl zum Beginn von Baraks Gesang in e-Moll (»Sie haben es mir gesagt«, Ib, Z. 126) als auch bei dessen Abschluss (Dominantseptakkord nach C; Ib, Z. 127,8) steht der Chorgesang in entfernter Großterzbeziehung: Allein durch die harmonische Distanz wird der Effekt von Weite und Entfernung des Klangs erreicht, der in die Färberhütte dringt. Auch verschwindet sogleich die Motivschicht der Kinderstimmen (bzw. hier des Kinderwunsches), die eine Verbindung zum vorigen Hörerlebnis der Frau herstellt und sich als begleitende ostinate Schicht in beiden Szenen etabliert. Der Gesang soll im dreifachen Piano »noch unsichtbar zu Dreien« (Ib, Z. 128) ertönen. Die Angabe impliziert im weiteren Verlauf eine Sichtbarkeit der drei Wächter; allerdings ist beim

zweiten Einsatz zwar eine Steigerung der Intensität (»mit größter Feierlichkeit«, Ib, Z. 130), aber kein Moment des In-Erscheinung-Tretens angegeben. Mehrfach wird Baraks aktives Hören im Text benannt: Er wendet sich zu seiner Frau mit der Frage: »Hörst du die Wächter, Kind, und ihren Ruf?«. Am Ende »horcht [er] abermals nach rückwärts gewendet, vergeblich«.¹⁰⁸ Hier wird ein zweifaches Lauschen bezeichnet: Einerseits hofft er auf eine Reaktion seiner Frau, andererseits verharrt er immer noch im aktiven Zuhören.

Mehrfach wechseln die Ebenen zwischen dem intradiegetischen Gesang und der figuralen Innenperspektive. Dabei weist der As-Dur Satz in der Einfachheit seiner harmonischen Sprache und der schlichten homophonem Struktur eine auffällig distinkte Klanglichkeit auf, die sich von allen anderen stilistischen Ebenen der Oper abhebt: Fast durchweg folgen grundstellige diatonische Akkorde aufeinander, die Betonung der Molldreiklänge auf der dritten und sechsten Stufe ist auffällig.¹⁰⁹ Dies und der Gang in den ersten nicht-leitereigenen Akkord Ges-Dur auf der erniedrigten siebten Stufe erzeugen eine stilisierte Archaik mit (neo-)modalem Einschlag; am Ende des Gesangs dominiert schlichte Kadenzharmonik.

Strauss' Bemerkung von der »liturgischen Gleichgültigkeit« und der »sixtinischen Objektivität« der Gralsmotivik in *Parzifal* kommt in den Sinn: In dieser Szene stellt er direkt das »unmittelbare Erlebnis« einer Figur – Baraks Reaktion auf das eben Gehörte – dagegen.¹¹⁰ Der Wechsel auf diese Ebene ist folglich beim ersten Mal mit *espressivo*, das zweite Mal mit *molto espressivo* in der Vortragsbezeichnung hervorgehoben. Auf den feierlichen Bläsersatz (durch die ersten Violinen mit einem beständigen Tremolo als flimmernde Atmosphärenschicht versehen) folgt eine von den Streichern dominierte Faktur, »sehr weich« durch Hörner, Fagotte und Bassklarinette gedeckt (Ib, Z. 129). In diesem figuralen Gefühls- und Denkraum kommt nun die Motivik dieses Charakters voll zum Tragen, alle wesentlichen musikalischen Elemente sind vorhanden, die Baraks Darstellung dienen. Der Beginn mit der charakteristischen None ist bereits bezeichnend, es folgt eine weit geschwungene Linie, die durch ihre weiten Abwärtssprünge an die Musik der Marschallin erinnert: Es handelt sich um das aus Z. 39 ff. bekannte Motiv, in dem Barak sein Vertrauen

108 Auch im zweiten Akt (II, Z. 32) und insbesondere im dritten Akt spielt das Hören mehrfach bereits auf der Textebene eine Rolle. Ebenso bereits in *Elektra* (Carolyn Abbate: »Elektra's Voice: Music and Language in Strauss' Opera«, in: Derrick Puffett (Hg.): *Elektra*, Cambridge 1989, S. 107–127).

109 Und damit eine Nähe zum Schluss des *Heldenleben* mit der finalen I-VI-III-I-Kadenz aufweisend.

110 Vgl. Kapitel 1, S. 106.

auf die Erfüllung des Kinderwunsches ausdrückt. Das Inwendige der Passage wird ebenfalls durch die kontrastierende Harmonik zum Wächterteil offenbar, sie verbleibt allerdings auf der gleichen tonalen Ebene. Die Verbindung zum äußeren Hörraum bleibt bestehen – im Gegensatz etwa zu Elektras abgekoppeltem Hören. Der Zug ins Subdominantische – hier ausgelöst durch die ›Abschiedsseptime‹¹¹¹ – ist ein bereits im 19. Jahrhundert etablierter Modus zur Darstellung subjektiver Innerlichkeit, gerade im Lied. Hinzu kommen im Gegensatz zur dominierenden Diatonik der Wächter insbesondere in den Schlusstakten Akkordalterationen, insbesondere halbverminderte Septakkorde¹¹² und moll-subdominantische Einübung (nach den letzten Worten »Sei's denn«, Ib, Z. 132,9). Somit steht eine expressive post-Wagnersche Harmonik als Chiffre für figurale Subjektivität gegen die überzeitliche Gültigkeit des äußeren Klangraums.

Ein dominierendes Intervall stellt dabei eine mehrfache Verbindung her: zum Gesang der Wächter einerseits sowie zu den anderen beiden grundsätzlichen Motivsphären und Klangwelten andererseits – Letzteres wird erst im weiteren Verlauf der Oper gänzlich klar werden. Es ist die mehrfach wiederholte aufwärts geführte Quarte *es-as* in den Schlusstakten, die als Reduktion und Verdichtung eines der Hauptmotive Baraks in der ersten Trompete übrigbleibt.¹¹³ Specht nennt das vollständige Motiv schlicht »Baraks Gemüt«, es erklingt zum ersten Mal nach den Färbers Worten »und Freude im Herzen« (Ib, T. 31,2) als Beginn eines längeren Zwischenspiels des Orchesters.¹¹⁴

Dieselbe Quarte markiert als charakteristisches Ruf-Intervall den Beginn des Wächtersangs und löst bei Baraks abermaligem Horchen (Ib, Z. 132) dessen Motiv überhaupt erst aus, das aus der Aufforderung der Wächter gleichsam als Variantenbildung herauswächst. Durch dieses motivische ›Echo‹ wird die Nachwirkung des Höreindruckes und Baraks individuelle Verarbeitung, die Bewegung von außen nach innen betont.

111 Vgl. zur Begrifflichkeit S. 102, Anm. 292.

112 Der Akkord zur Regieanweisung »er seufzt tief auf« ist dabei klangidentisch mit dem ›Tristan-Akkord‹ (Ib, Z. 132, 4–6).

113 Davor erklingt zweimal in den Violinen der Motivkopf als letztes melodisches Element (Ib, Z. 133,1).

114 Specht spricht von einem »volksliedhaft unschuldigen, andächtig ergreifenden Zwischenspiel« (Specht: *Die Frau ohne Schatten*, S. 47). Es ist wohl diese Passage, die Bekker dazu veranlasst, sich über Barak als »Großneffe des Besenbinders von Humperdincks Gnaden« zu mokieren (ders.: »Die Frau ohne Schatten«, in: *Kritische Zeitbilder*, S. 132).

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

Notenbeispiel 13: Gesang der Wächter und Baraks Reaktion

Die zweite Funktion der Quarte – die formale Rahmung und subthematische Verbindung mit anderen Grundmotiven der Oper – ist ebenfalls evident, was bereits ein Blick auf den Beginn des Aktes verrät: Der dreimalige Beginn der Oper durch das Keikobad-Motiv weist als Rahmenintervall eben jene Quarte 1-5 in as-Moll auf (*as-fes-es*), nur erklingt sie am Aktschluss in umgekehrter Reihenfolge und Bewegungsrichtung sowie im As-Dur-Kontext; zudem ist das Register vom Bass in die melodietragende Stimme vertauscht. Damit ist nicht nur eine tonale und intervallische Rahmung des Aktes hergestellt, sondern es werden semantische Verweise zu Motivsphären aller drei Welten gebildet, wie sie Notenbeispiel 9 (s. o.) zeigt.

Die Öffnung des Raumes in der Traumsequenz der Kaiserin

Strauss zählt rückblickend den Traum der Kaiserin in der vierten Szene des zweiten Akts zu den Höhepunkten seines Schaffens, in denen es gelungen sei, »Neuland noch zu bebauen« und sich dank des »subtilsten Nervenkontrasten in Gebiete [vorzuwagen], die nur der Musik zu erschließen vergönnt waren«.¹¹⁵ Bereits im Oktober 1914, kurz nach der Fertigstellung, äußert er sich sehr zufrieden mit der Szene, die er »mit viel innerlicher Musik ausgestat-

115 Strauss: *BE*, S. 98.

tet« habe.¹¹⁶ Anders als im dritten Akt ist keinerlei Hadern mit der aus seiner Sicht zu blassen Charakterzeichnung der Figur zu erkennen.

Die Traumsequenz ist ohne Zweifel eine der zentralen Szenen der gesamten Oper: Mit ihren »sinnbildschwere[n] Visionen«¹¹⁷ ist sie dramatischer Dreh- und Angelpunkt, verbindet zum ersten Mal wirklich die motivischen Sphären aller drei Welten (die im Erdenflug noch sukzessive gereiht erschienen) und gibt einen ersten Einblick in die Welt des späteren Aktes. Im Mittelteil dieses insgesamt sechsten Bildes öffnet sich der hintere Teil der Bühne und zeigt zeitgleich zur schlafenden Kaiserin im Vordergrund die Vision ihres Traumes als pantomimische Szene.¹¹⁸ Die Szenenanweisung der Partitur lautet (Z. 168,6):

Die Wand des Gemaches schwindet und man sieht in eine gewaltige Höhle, die durch einen Spalt ins Freie mündet. (Düstere Lampen, da und dort, erleuchten matt uralte in den Basalt gehauene Grabstätten. Zur rechten gewahrt man eine eherne Tür, ins Innere des Berges führend.

Die von einer Vielzahl von Traumsymbolen besetzte Szene erfüllt dabei mehrere Funktionen.

Sie zeigt die zunehmende Menschwerdung der Kaiserin in der dialektischen Verstrickung der Schicksale der beiden männlichen Protagonisten, und sie gibt der Figur des Kaisers als Fortfolge seiner vorigen solistischen Szene (II, Z. 4) mehr Charaktertiefe, indem sie zeigt, wie er sich seinem Schicksal stellt.¹¹⁹ Bühnentechnisch findet hier zum ersten Mal die synchrone Darstellung zweier Ereignisse statt, die einerseits aufeinander bezogen sind: Das Publikum sieht (in den Worten Hofmannsthals) im Hintergrund »eine Projektion dessen, was im Innern der Kaiserin vorgeht«.¹²⁰ Andererseits sind beide Figuren gleichzeitig weit voneinander getrennt, denn der Traum ist zugleich die telepathische Vision eines entfernt stattfindenden Ereignisses, dessen spezifische Räumlichkeit man erst im dritten Akt erfährt. Insofern lässt sich von einer zweifachen Metalepse sprechen: Im Traumbild der Kaiserin

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

117 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 343.

118 Vgl. hierzu auch die Betrachtung von Peter Petersen, die allerdings auf dieorchestralen Außenteile fokussiert. Petersen: »Programmusik in den Opern von Richard Strauss«, in: *Programmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, hg. von Peter Petersen, Laaber 1983 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6, S. 185–120, S. 109–112).

119 Über die Gefahr, dass dieser im Gegensatz zu den übrigen Figuren, insbesondere zu Barak, zu blass bleiben könnte, diskutieren Strauss und Hofmannsthal mehrfach.

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

öffnet sich ein weiterer Raum in die Erlebniswelt ihres Ehemannes, es ist laut Perschmann sowohl »Kundgabe ihres Unbewußten« als auch »hellführendes Miterleben entscheidender Vorgänge in der Wesenstiefe des Gatten«.¹²¹ Alfred Rollers eng mit Hofmannsthal abgesprochene Regieskizze lässt diese surreal anmutende Pantomime des Bühnenhintergrundes geradezu stummfilmartig anmuten, da der Hintergrund einer Leinwand gleich gerahmt wird. Die Rückwand des Schlafgemachs schwindet nicht vollständig, sondern soll transparent werden und unterstreicht so die schleierhafte Unwirklichkeit und Ferne des »traumhaft ausgeweiteten Wahrnehmungsfeld[s]«.¹²²

Nachdem die Kaiserin abermals fester eingeschlafen ist, schwindet das Licht des Beleuchtungskörpers, und die Bühne verdunkelt sich gänzlich. Der Beleuchtungskörper [...] wird nach oben weggezogen, und die Rückwand, nämlich der rosafarbene Vorhang, der auf Schleier gemalt ist, wird durchscheinend. Hinter ihm wird der Eingang zum Geistertempel sichtbar, der später im 3. Aufzug als 2. Bild erscheint.¹²³

Hofmannsthals Konzeption der Szene, die als Leitidee »alles Äußerliche verinnerlicht und alles Innerliche veräußerlicht«,¹²⁴ trifft einen Nerv in Strauss' kompositorischem Bestreben, das er ganz ähnlich bezüglich der Aufgabe der Tonsymbole beschreibt. Somit steht die Musik im Dienst einerseits einer musikalischen Fokalisierung mit der Kaiserin als Wahrnehmungsfilter, andererseits der Weitung des musikalischen Raums, um »das Versinken in den Traum (durch Harmonik und Klangfarbe)« darzustellen, wie er es in Bezug auf den dritten Akt von *Tristan und Isolde* formuliert.¹²⁵

Da die Szene einen Höhlenraum im Hintergrund beschreibt und mehrfach mit wenig versteckter Todesmetaphorik operiert (auch ein Zusammengehen mit sexuellen Deutungen ist denkbar),¹²⁶ reagiert Strauss mit einer Vielzahl an raummusikalischen Effekten, die den Klang aus unterschiedlichen Richtun-

121 Perschmann: *Die Frau ohne Schatten*, S. 93.

122 Ebd., S. 93.

123 [Alfred Roller]: *Regieskizze*, S. 9.

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

125 Strauss: *SpA*, S. 222.

126 Freud wird seine dualistische Triebtheorie erst 1920 vorstellen (ders.: *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig u. a. 1920). Allerdings finden sich bereits in der *Traumdeutung (Gesammelte Werke*, Bd. 2 und 3, Frankfurt ³1961, Erstdruck: Leipzig/Wien 1900) eine Vielzahl der von Hofmannsthal aufgegriffenen Symbole (das Tor, S. 352; der Spalt, S. 381; der Höhlenschacht, S. 368), die – wenig überraschend – allesamt sexuell gedeutet werden. Die *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* behandeln im gleichen Abschnitt direkt aufeinanderfolgend das Symbol der Höhle und der Tür (Leipzig u. a. ³1926, S. 154). Hofmannsthal kann die Passage jedoch nicht gekannt haben, denn Freud hielt die Vorlesungen 1915–1917, während Hofmannsthal die Szene bereits 1914 konzipierte.

gen sowie in wechselnden Registern und Intensitätsgraden konturieren. Die Klangdramaturgie steht so im Dienst erfahrbarer Dreidimensionalität, unterstützt aber gleichermaßen traumsymbolische Ausdeutungen. Beides hängt bereits bei Sigmund Freud zusammen: Der von ihm so bezeichnete »seelische Apparat« mit seinen unterschiedlichen Bewusstseinsstufen ist selbst bekanntermaßen ein räumlich veranschaulichtes Denkmodell, das wir uns »topisch vor[zu]stellen« hätten.¹²⁷

In diesem Sinne lässt sich die gesamte Szene als musiktheatrale Schilderung des Vordringens in das Unterbewusstsein einer Figur begreifen, die so kein direktes Vorbild kennt, sondern allenfalls Vorläufer, wie die im ersten Kapitel thematisierte Szene des träumenden Orest bei Gluck oder Strauss' eigene »Halbtraumerzählung«¹²⁸ der Klytämnestra. In einem übergeordneten Sinne fügt sich die Szene zudem ein in die dramatische Gesamtkonzeption einer nicht-linearen, bildhaften Erzählweise einzelner Situationen der Handlung, die in ihrer Gesamtheit gerade durch Diskontinuitäten und wechselnde Sphären und Orte selbst eine Nähe zum Traumhaft-Sequenziellen aufweist.

Musikalisch steht einerseits eine mehrschichtig auskomponierte Abwärtsbewegung des Versinkens in den Traum, andererseits die Raumöffnung insbesondere durch harmonische Weitungen und die tonale Disposition der einzelnen Teile im Zentrum. Der mehrteilige Aufbau ist dabei klar und akustisch gut nachvollziehbar: Die Rahmenteile in h-Moll widmen sich dem leichten Schlaf und den Traumregungen der Kaiserin bzw. ihrer verzweifelten Traumerinnerung während der Aufwachphase. Dabei ist der Beginn der Traumszene in Z. 157,4 zwar durch die Kadenz in h-Moll und die Motivik der Kaiserin markiert, aber in die Kontinuität der Überleitung vom Färberhaus zu ihrem Schlafgemach integriert. Die Kaiserin redet zunächst im Schlaf, alle drei Äußerungen beziehen sich auf Barak: Sie scheint im Traum nochmals den Färber in seiner Verzweiflung zu erleben. Beim letzten Ausspruch wird klar, dass sie ihre eigene schuldhafte Verstrickung verarbeitet, sie kommuniziert im Traum mit ihrem Gegenüber: »Dir, Barak, bin ich mich schuldig« in ›dessen‹ Tonart Des-Dur.¹²⁹ Zur generellen Szenenanweisung (›liegt auf dem Bett in unruhigem Schlaf‹) kommt eine präzise gestische hinzu (›fährt jäh auf‹, II, Z. 163,12). Der (nur musikalisch artikulierte) Traum verarbeitet in dieser ersten Phase somit direkt das gerade Vergangene und Erlebte als direkten Anschluss an die Vorkommnisse der vorigen Szene.

127 Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 463.

128 Strauss: *SpA*, S. 141.

129 Baraks D-Dur/Des-Dur-Komplex wurde bereits im ersten Akt artikuliert (Ib, Z. 31–45).

Der Mittelteil verlässt hingegen diese noch offenkundige Funktion der Traumarbeit und die Verhaftetheit der Kaiserin im tragischen menschlichen Alltag. Die letzte wortlose Phase des leichten Schlafes bereitet (ab Z. 164) den Übergang in den Mittelteil vor: Die Kaiserin »sinkt hin und scheint nun fester einzuschlafen«, die Musik bildet die Versenkung in die Tiefschlafphase in einer komplexen Akkord- und Klangbewegung ab. Waren im vorigen Teil, bei aller chromatischen und polyphonen Trübung, die tonalen Stationen noch klar erkennbar, so mutet die Musik nach dem letzten Ausruf der Kaiserin freitonal an. Die dissonante Steigerung des Motivs von Barak aus I, Z. 40¹³⁰ scheint im Vordergrund zu stehen, nicht die vertikale Sukzession der Klänge. Hinter der chromatisch fallenden, komplexen Akkordfolge lässt sich zu Beginn die quintfällige Anlage zweier Dominantseptakkorde H⁷ (Z. 164,1-2) und E⁷ (Z. 164, 3-4) erkennen, die jedoch vielfältig verunklart erklingen, insbesondere durch die querständige Gleichzeitigkeit der großen und kleinen Terzen und Septimen. Gleichzeitig ist bedrohlich das Ammenmotiv in der Mittelstimme oktaviert (Posaunen) eingeflochten. Die abwärtsziehende Sogwirkung setzt sich dabei jedoch fort, der Orgelpunkt auf es resp. dis¹³¹ löst sich letztlich nach gis-Moll auf, so dass sich übergeordnet zwei Quintfälle ereignen: H-E/Dis-gis. Die letzte V-I-Bewegung nach gis wird dabei (wie bereits zuvor in h-Moll, II, Z. 157,3) durch den Tritonusfall im Bass als verengte Bassklausel (*d-Gis* statt *dis-Gis*) zusätzlich verschärft; in den Oberen stimmen erfolgt die durch eine Fauxbourdon-Bewegung in den Mittelstimmen angereicherte Folge Dis⁷-gis-Moll allerdings normhaft kadenzier.

Strauss synthetisiert somit typische und konventionelle harmonische Fallbewegungen mit einer vielstimmigen, freitonalen Akkordauflächerung.¹³² Ab Z. 165 findet die Musik kurzzeitig wieder ihre tonale Stabilität in der sich anschließenden siebentaktigen Passage in gis-Moll, die in der Oberstimme beständig einen Ausschnitt aus Baraks Motiv wiederholt. Die Musik wird dynamisch und im melodischen Ambitus beständig reduziert und setzt ihre Fall-

130 Overhoff gibt der Linie hier einen eigenen Namen (»Motiv der Verzweiflung«; »Die Frau ohne Schatten«, S. 20), es handelt sich jedoch um eine Variante eines der drei Hauptmotive der Barak-Thematik, dem der »Kindersehnsucht« (Specht: *Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, S. Motivtafel) bzw. der »Seelenspannkraft« (Perschmann: *Die Frau ohne Schatten*, S. 40), erstmals erklingen in Ib, Z. 39 ff.

131 Singer »korrigiert« – wohl auch aus Gründen der Lesbarkeit – im Klavierauszug die Notation Strauss' zum *Dis*, das im tonalen Kontext durchaus mehr Sinn ergibt.

132 Die Musik kehrt im zweiten Rahmenteil der großen A-B-A'-Form der Szene wieder. Auf Grund temporärer bitonaler Mischungen und mehrfach lesbarer Nebentoneinstellungen weist sie klanglich eine Nähe zur Erkennungsszene in *Elektra* auf.

(Die Kaiserin sinkt hin und scheint nun fester einzuschlafen)

etwas breiter

Notenbeispiel 14: *Die Frau ohne Schatten*; der Übergang in den tiefen Schlaf (Z. 164,1–165)

bewegung chromatisch weiter fort (Z. 166 ff.). Die diastematische Reduktion der expressiven Barak-Melodik, in Schönbergs Terminologie eine motivische Liquidation,¹³³ lässt den motivischen Bezug auf den Färber allmählich schwinden, um den Fokus der Träumenden auf den Kaiser zu lenken. Abermals verliert sich das Gefühl der Stabilität, das Absinken schreitet voran, bis sich in den letzten fünf Takten ein klare Kadenz nach f-Moll abzeichnetnet (Z. 168 ff.).

Notenbeispiel 15: Das Ende des ersten Rahmenteils der Traumszene und Übergang in den Mittelteil (Z. 168–168,6)

Somit werden in diesem letzten Teil der h-Moll-Passage zwei weitere Tonarten klar artikuliert (alle anderen Stationen erhalten keine Stabilität), die im Kleinterzabstand zur Haupttonart stehen: gis-Moll und f-Moll. Nicht nur in der harmonischen Folge, sondern auch im tonalen Gefüge wird in diesem Terzirkel somit ein Absinken beschrieben. Unterstützt wird diese symmetrische Bezuglichkeit durch die oben erwähnten Tritonus-Schritte in den Kadzen

133 Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London/Boston 1970, S. 58.

(*f-h* nach *h*-Moll, *d-gis* nach *gis*-Moll), die sich ebenfalls in diesem oktatonischen Feld bewegen¹³⁴ (siehe Notenbeispiel 16). In der letzten Fallbewegung potenziert sich die Falltiefe, indem statt des erwarteten *f*-Moll die Tonart des Mittelteils, *as*-Moll, erreicht wird: Der Leitton *e* senkt sich enharmonisch als *fes* durch den Pathos-behafteten 6–5-Vorhalt in der Oberstimme nach *as*-Moll. Genau in diesem Moment öffnet der hintere Bühnenraum den Blick in die Höhle bzw. ins Unterbewusstsein der Träumenden.¹³⁵

Simultanität und Dreidimensionalität

Harmonik und Orchesterklang ändern sich nun vollständig und stehen im Dienst der musikalischen Raumdarstellung. Die Weitung des Raumes steht analog zur Bühnenöffnung im Zentrum: Waren die Rahmenteile dem Vordergrund gewidmet, so inszeniert die Musik nun die Visualisierung der Traumszene. Allerdings wechselt der Fokus nicht vollständig: So wie die Schlafende für das Publikum präsent bleibt, erinnert die Musik mehrfach an die Simultanität von äußerer und innerer Perspektive. Zwar steht nun die Motivik des Kaisers und der Keikobad-Welt wenig überraschend im Zentrum, die Auseinandersetzung mit Baraks Leid bleibt aber anfangs durch die markierte ›Barak-None‹ erhalten. In der dargestellten Pantomime hat sie eigentlich keinen ›logischen‹ Platz, wohl aber in der frei assoziativen Psyche einer Träumenden. Strauss setzt sie auffällig in Z. 170,6 zur einzigen sichtbaren Regung der Figur in diesem Mittelteil (›Die Kaiserin bewegt sich im Schlaf, stöhnt einmal leise auf‹) und verbindet so Vorder- und Hintergrund.

Im Gegensatz zum in allen Oktavregistern besetzten vollen Mischklang des vorigen Teils überwiegt nun eine disparate Faktur, die eine tiefe Tessitur insbesondere durch das Blech gegen den schrillen Ruf des Falken in der Weite des Höhlenraums stellt.¹³⁶ Die Bedeutung der Passage wird bereits durch einen formalen Verweis evident: Die Stelle weist einen direkten Bezug zum

134 Typisch für Strauss, ist hier jedoch – wie meist – keine systematische Vollständigkeit erkennbar (wie etwa als Ausnahme im vollständigen Terzzirkel im Lied *Blauer Sommer*, vgl. Kapitel 3, S. 265). Die letzte tonale Station *d*-Moll, die den Zirkel zur Vollständigkeit (zum Feld der »Funktion« in der Tonfeldtheorie bzw. zum ›octatonic pole‹ als Folge von ›RPR relations‹ in der NRT) ergänzen würde, ist nicht enthalten. Nicht die Vollständigkeit des Akkordzyklus, sondern die dramatische Darstellung des Absinkens steht im Vordergrund.

135 In Strauss' Skizzeneintrag bezieht sich die Tonart explizit auf den Raum: »Asmoll die Höhle«, zit. nach: Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 184.

136 Das irritierende und wenig realistische Bild eines fliegenden Falken in einer Höhle unterstreicht abermals die Surrealität der Traumsequenz.

Beginn der Oper auf, wie ihn in der Form nur das erste Aktfinale kennt: Das Keikobad-Motiv erklingt in derselben Tonart und annähernd der gleichen Instrumentation wie in T. 1 (Tenortuben, Basstuba, Pauke plus Kontrabass/Fagott), ist allerdings durch die Motivverlängerung, die Dynamik und zusätzliche Nebenstimmen weniger scharf konturiert. Das Klangbild ist vielmehr verschattet und wirkt verunklart. Der Ruf des Falken hebt sich grell davon ab und wird am Ende der Szene auch als unsichtbare vokale Stimme erklingen. Doch der zentrale Ferneffekt ist in der Mitte des Formteils der »sehr stark besetzt[e]« Männerchor als Repräsentation der »Stimmen aus dem Innern des Berges« (Z. 172,1). Strauss' Lösung, ihn unsichtbar und weit entfernt aufzustellen, aber sehr groß zu besetzen,¹³⁷ stellt den Effekt von räumlicher Weitläufigkeit eindrücklich her. Dieser klingt (wie auch das Wasserrauschen) gleichsam durch die geschlossene Tür hindurch, das ›Dahinter‹ ist jedoch nur erahnbar: eine weitere, letzte Raumbene ist demnach nur akustisch, nicht jedoch visuell erfahrbar. Die Mächtigkeit des Klangs bei gleichzeitig fehlender Präsenz verstärkt so die Annahme einer gewaltigen Raumarchitektur hinter dieser Tür. Strauss nutzt auf diese Weise das sensorische Vermögen des menschlichen Ohres, Klangquellen multifaktoriell im Raum zu orten (Intensität der ursprünglichen Klangquelle, Grad der Entfernung, Schallpegelabnahme, Schallabsorption und -reflexion etc.) – Klangeindrücke, die fast zeitlich auch Charles Ives interessieren:

Und so ist denn neben der Frage einer möglichen Verteilung bzw. Aufstellung von Instrumenten oder Instrumentengruppen in verschiedenen Abständen zum Publikum auch die Frage von Interesse, inwieweit es ratsam und praktikabel ist, [...] den Abstand, den die Klänge von der Klangquelle zum Ohr des Hörers zurückzulegen haben, möglichst vorteilhaft zu nutzen. Es ist nämlich unbefriedigend, die Klänge selbst sowie das spezielle Raumgefühl [...] einzig und allein dadurch zu vermitteln, dass man [...] ihre Dynamik variiert. Eine Blaskapelle klingt anders, wenn sie auf der gegenüberliegenden Straßenseite pianissimo spielt oder wenn sie ein paar Straßen weit weg das gleiche Stück forte spielt.¹³⁸

In diesem Verständnis ist die Passage eine raumakustische Vorwegnahme der prozessualen Steigerung im dritten Akt. An den Fanfaren des ›Lebenswasser-Motivs¹³⁹ wird diese besonders deutlich. Was hier nur ein einfacher

137 Die Dynamik ist nicht festgeschrieben, auf Grund des vollbesetzten Orchesters ist jedoch von fortissimo auszugehen. Sämtliche Aufnahmen setzen die Passage entsprechend um.

138 Charles Ives: »Die Musik und ihre Zukunft«, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber²1993, S. 201–205, S. 201.

139 Specht nennt es den »Ruf zu Gericht und Prüfung« (*Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, S. 99).

Signaleffekt ist, wird später – wenn die Tür durschritten wurde und wir uns klanglich im Tempelraum befinden – mehrfach gestaffelt in unterschiedlich festgeschriebenen Entfernungs- und Besetzungsgraden sowie dynamischen Stufen weiter ausdifferenziert. Zudem findet dort unter Rückgriff und Entwicklung des hier verwendeten musikalischen Materials ein räumlicher Perspektivwechsel statt. Denn im dritten Akt ist die Situation genau umgekehrt: Wir befinden uns klanglich im Innenraum des Tempels, demnach auf der anderen Seite dieser Türe. Durch sie dringen nun die Menschenstimmen von draußen herein (III, Z. 135)

Als weiteres raumgenerierendes Element in der Traumszene ist die perkussive Grundschicht aus großer Trommel, Pauken und Tamtam zu nennen, die – wie bereits eingangs beschrieben – die Klangosphäre des Keikobad-Reiches als Resonanzschicht grundiert.¹⁴⁰ Sie markiert hier, zusammen mit den Fanfaren und dem Männerchor, die zentrale Passage des as-Moll-Teils, der selbst wiederum Mittelteil der dreiteiligen Traumszene in h-Moll ist. Somit ist eine klar symmetrische Anlage zu erkennen, in der die akustische Raumweitung beständig zu- und schließlich wieder abnimmt. Auf dem Höhepunkt dieses Prozesses verlängert sich für das Publikum die ›Hörachse‹ bis weit über die hintere Bühnengrenze hinaus in einen nicht fassbaren Raum der Ferne.

Das motivisch und klanglich auffälligste Merkmal dieses Formteils ist jedoch ein neues, primär harmonisches Leitmotiv (II, Z. 169): die langsame Klangfolge as-Moll/e-Moll (bzw. fes-Moll/c-Moll) im tiefen Blech, die einen vollständigen ›hexatonic pole‹ ausschreitet. Klangkomplexe dieser Art finden sich bei Strauss seit den Tondichtungen, auch das Motiv des Orest in *Elektra* ist dafür ein Beispiel (dort als Folge d-Moll/B-Dur/Ges-Dur, Z. 123a). Die Besonderheit liegt hier jedoch in der Konsequenz der Anwendung. In dieser Szene erklingt die symmetrische Akkordfolge mehrfach in düsterer Mollmeiantik und gemahnt damit an die bereits im 19. Jahrhundert etablierte Konnotation des Geheimnisvollen, Inkommensurablen oder Transzendenten.¹⁴¹ Das Motiv ist unterschiedlich benannt und zugeordnet worden. Specht vermeidet im ersten Werkführer eine Bezeichnung und spricht nur vom »schwer lastenden Motiv«, Perschmann nennt es »Geheimnis-Akkorde« und stellt einen Bezug zu einer Passage im ersten Akt her (»Sie kennt das Geheimnis«,

140 Zugleich wird die Semantik des Tamtam als Todessymbolik aufgegriffen.

141 Bleibt das Tarnhelm-Motiv in *Das Rheingold* noch bei zwei Akkorden im Terzabstand, so beschreitet der Beginn des zweiten Aktes von *Parsifal* in Form des Klingsor-Motivs ebenfalls einen vollständigen Großterz-Zirkel in Mollakkorden.

I, Z. 66).¹⁴² Overhoff betont die »düstere Schwere dieser Terzverwandtschaft« und bezieht das Tonsymbol auf das »eherne Tor, welches die getrennten Sphären der Geister- und Menschenwelt voneinander scheidet«.¹⁴³ Dabei betont er, gewissermaßen als indexikalischen Verweis, die »metallene Klangfarbe« der Posaunen und die symmetrische Anlage des Motivs, das er mit zwei Torflügeln assoziiert. Spätere Textbezüge bestätigen seine Benennung: In der nachfolgenden Traumerinnerung der Kaiserin erklingt das Motiv nochmals bei den Worten »Die Tür fiel zu« (II, Z. 179); ebenso im dritten Akt, wenn Amme und Kaiserin wieder (diesmal leibhaftig) davor stehen (III, Z. 54,5 ff.): »Hier ist ein Tor. Einmal vordem sah ich dies Tor«; ebenso bei III, Z. 69,10 ff.: »So weißt du, wohin dies Tor sich öffnet?«). Außerdem übernehmen die Akkorde in einem metaphorischen Sinne eine Portalfunktion, indem sie in es-Moll den dritten Akt eröffnen – gleichsam als Eintritt in Keikobads Reich.

Der Bezug dieser Passage zu Mozarts *Zauberflöte* ist dabei aufschlussreich: Er erschöpft sich nicht nur im Märchenstoff sowie in den Offensichtlichkeiten der Prüfungen und der Tempelarchitektur, sondern in vielen Details dieser Szene, zu denen auch das Bild des eisernen Tors gehört.¹⁴⁴ Es findet explizit im Finale der *Zauberflöte* Erwähnung: In dem Moment, als Paminas Stimme »von innen« (T. 247–249), also hinter der Türe, zu hören ist, moduliert Mozart von f-Moll (allerdings vermittelt durch As⁷) nach Des-Dur. Insofern könnte die harmonische Faktur der Großterzbeziehungen hier eine Inspirationsquelle gefunden haben. Wortsprachliche Hinweise darüber finden sich bei Strauss jedoch nicht, insofern muss die Bezugnahme Vermutung bleiben. Was die Annahme jedoch stützt, sind weitere Anleihen aus Mozarts Finale – nicht nur in einem allgemeinen Sinne eines »lastenden Gewichts« der Musik, die Overhoff im Vergleich zur Musik der Geharnischten assoziiert, sondern in der Disposition der Stimmen aus dem Berg. Auch diese verkünden, wie die zwei altägyptischen Wächterfiguren bei Mozart, eine gültige Wahrheit als

142 Specht: *Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, S. 108. Perschmann: *Die Frau ohne Schatten*, S. 91. Bereits Heinz Röttger sieht die Verbindung zu besagter Stelle, sieht das Motiv aber als eigenständig und nennt es das »Geisterreich-Motiv«: Heinz Röttger: *Das Formproblem bei Richard Strauss, gezeigt an der Oper »Die Frau ohne Schatten« mit Einschluß von »Guntram« und »Intermezzo«*, Berlin 1937, S. 37. Kech übernimmt diese Bezeichnung (*Musikalische Verwandlung*, S. 184).

143 Overhoff: *Die Frau ohne Schatten*, S. 23.

144 Dort sind es zwei eiserne Türen. In der Szenerie finden sich viele Übereinstimmungen: eine Felslandschaft, das »Sausen und Brausen« eines Wasserfalls, »finstre Berge« etc. (vgl. die Szenenanweisung in Nr. 21, Finale, Achtundzwanziger Auftritt, Adagio, T. 190).

Sentenz.¹⁴⁵ Strauss setzt die Tenor- und Bassstimmen zur Zeile »zur Schwelle des Todes« (Z. 173) in parallelen Oktaven; auch Mozart führt den Gesang der Geharnischten¹⁴⁶ auf diese Weise, obendrein in der gleichen Tonart c-Moll und – eine weitere Parallel – unter prominenter Begleitung der ›außerweltlichen‹ Posaunen.

Wie bereits am Beispiel der Überleitung in diesen zentralen Teil des Traumes gezeigt, ist die Rolle der Harmonik als Raumbewegung bezeichnend. Handelte es sich im ersten Fall um eine konstante mehrschichtige Fallbewegung im Kleinterzzirkel, so steht hier die Idee der harmonischen Weitung im Zentrum, die durch die hexatonische Akkordbeziehung artikuliert wird. Die symmetrische Teilung der Oktave durch den übermäßigen Dreiklang ist die Basis der Akkordsukzession, die damit konventionelle Kadenzharmonik bei strikter Anwendung ausschließt.¹⁴⁷ Borio führt in seinen Überlegungen zum musikalischen Raum – Ernst Kurths Musikpsychologie aufgreifend – die generelle Bedeutung von Harmonik als raumevozierendes Gestaltungsmittel aus. Für ihn bedeutet die vertikale Klangachse, dass »das, was simultan erklingt, an sich zeitlos ist. Die Vorstellung eines gleichzeitig Erklingenden ist dafür verantwortlich, dass der Raumbegriff in zahlreichen Abhandlungen primär an harmonische Phänomene gebunden ist.«¹⁴⁸ Die Verwendung im Sinne einer solchen »assoziativen Raumvorstellung«¹⁴⁹ ist bei Strauss evident: Im dichten und vielbewegten Satz der gesamten Szene erklingt zum ersten Mal eine Klangfolge in halben Notenwerten und einer homogenen Klangfarbe. Durch diese Klarheit und rhythmische Einfachheit wird das Ausschreiten eines übermäßigen Dreiklangs in den Grundtönen dieser Klangfolge besonders eindrücklich, der Kontrast zur engen verminderten Disposition der vorangegangenen Takte (s. o.) wird offenbar. Auffällig ist (wie bereits erwähnt) die für Strauss ungewöhnlich konsequente Anwendung. Die Passage durchläuft insgesamt drei der vier möglichen Hexatone des Tonsystems: as-e-c (Z. 169 ff.), dann f-cis-a (Z. 170,5 ff.), schließlich b-fis-d (Z. 175). Außerdem werden die

145 Die Geharnischten lesen Tamino »die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht« (ebd., T. 190).

146 Es handelt sich bekanntermaßen um eine Choralbearbeitung von »Ach Gott, vom Himmel sieh darin.«

147 Der erste Akkord erhält jeweils seine Dominante, die aber folgenlos bleibt. Der Klangfolge schließen sich jeweils am Ende weitere Motivbeziehungen an.

148 Borio: »Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik«, S. 114.

149 Kurth behandelt dort ausführlich Raumwirkungen von Musik, die er zwischen den Polen einer »uneigentliche[n], nur assoziativen Raumvorstellung« und einer »Raumempfindung an sich« verhandelt, die in alle »musikalische Vorstellungswelt« einfließe. Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 116–133, S. 124.

ersten beiden Zyklen von zweifach wechselnden Startpunkten durchlaufen, so dass sich im ersten Fall die Kette as–e–c → c–gis–e ergibt, im zweiten Fall schließt sich halbtönig die Kette f–cis–a → a–f–des an.

Notenbeispiel 16: Oktatonische Anlage (II, Z. 164–168,5) versus hexatonische Klangfolgen im Mittelteil (II, Z. 168,6–178)

Erst im Epilog des Formteils verliert sie durch das ganztönige Absinken von d-Moll¹⁵⁰ aus

(II, Z. 176 ff.) die hexatonische Logik der Passage. Der dem Kaiser ›nachtrauernde‹ Abgesang steht abschließend zwar wieder wieder in as-Moll, dieses Mal aber in diatonischer Kadenzharmonik.¹⁵¹ Abgesehen von dieser Schlussbildung suspendiert die visualisierte Traumszene – sowohl in den Akkordsukzessionen als auch in den Relationen der Taktgruppen und Phrasen – die quintbezogene Harmonik und damit die kadenzelle Orientierung; auch die chorischen Passagen sind im Großerzzirkel organisiert. Folgt man den Tonnetz-Visualisierungen der NRT, so bewegt sich die Harmonik buchstäblich in anderen Bahnen.¹⁵² Die Idee des Überschreitens eigentlich gültiger Grenzen ist eine der zyklischen Harmonik seit dem frühen 19. Jahrhundert eingeschriebene Semantik, vieldiskutierte Beispiele finden sich etwa bei Schubert und Brahms,¹⁵³ nicht zuletzt bei Strauss selbst. Die Unmöglichkeit, sie im Tonsystem gleichzeitig melodisch-linear und harmonisch widerspruchsfrei

150 Vgl. zur generellen Bedeutung der Tritonus-Beziehung As/as–D/d in der *Frau ohne Schatten*: Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 130 ff. und 517 (dort Akt I und III betreffend).

151 Die einzige Erweiterung ist der neapolitanische Sextakkord in II, Z. 177,4. In Z. 177,8 steht in Singers Klavierauszug fälschlicherweise ein nicht-diatonisches f, in der Partitur steht eindeutig fes (Bassett. und Tenortub.)

152 Vgl. dazu die Abbildung des Komplexes C/c–E/e–As/as in Cohn: *Audacious Euphony*, S. 29.

153 Beispiel für hexatonische Zirkel finden sich ebd., S. 25 ff.; für Kleinterz-Zirkel sind insbesondere ›Teufelsmühlen‹-Modelle zu nennen. Vgl. dazu Marie-Agnes Dittrich: »Teufelsmühle« und ›Omnibus‹, in: *ZMGTH*, 4/1–2 (2007), S. 107–121.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

zu bezeichnen,¹⁵⁴ mag dafür ein wesentlicher Grund sein. Setzt sie Strauss etwa im Fall des *Don Quixote* fokalisierend als Darstellung des Übertritts des Protagonisten in den Wahnsinn sein, so gelten die Klangfolgen des Orest dem von außen eintreffenden Gericht der Götter: Auch Orest steht »in der Hoftür« von Mykene und tritt im letzten Licht des Tages herein (Z. 118a, 123a) – ein Hindurchschreiten, von dem es (wie auch in dieser Szene) ›kein Zurück‹ gibt. In Hofmannsthals Konzept der Verwandlung in *Die Frau ohne Schatten*¹⁵⁵ stehen zwei Wegrichtungen, die beide irreversibel sind: eine fundamentale Wandlung entweder zu neuem Leben oder »zur Schwelle des Todes«. Strauss‘ Harmonik bildet dies sinnfällig in der Unmöglichkeit der Rückkehr zum Ausgangspunkt ab.

Das Erwachen aus diesem Traum wird als unvermittelte Rückung ins h-Moll und in den helleren Orchesterklang des äußeren Rahmens bewerkstellt, nur melodisch vermittelt durch das ›Stein-Motiv‹. Durch die Relation as-gis-Moll nach h-Moll ist der Übergang vom Tonfeld des Mittelteils zurück zur Ausgangslage schnittartig, der weite tonale Raum der Traumvision schließt sich.¹⁵⁶

Notenbeispiel 17: *Die Frau ohne Schatten*, II, Z. 184,4: Das Erwachen der Kaiserin aus dem Traum

154 Bei strikter Wahrung der Terzschritte handelt es sich nicht um einen Zyklus, sondern um eine ab- oder aufwärtsführende Spiralbewegung (c-e-gis-his).

155 Hierzu generell: Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 513 ff.

156 In diesem Sinne ließe sich das durch den dritten hexatonischen Zyklus erreichte d-Moll (Z. 175) bereits als Umschlagpunkt verstehen, der die Rückführung vom Traum zur Wachheit bewirkt (d → as/gis → h).

Strauss nutzt so gis/as-Moll als gemeinsame Achse,¹⁵⁷ die den oktatonischen mit dem hexatonischen Terzzirkel verbindet. Allerdings ist die Situation durch das Traumerlebnis eine andere: Die Satzstruktur ist nun viel kleingliedriger als vor der Vision, die Motivdichte ist gesteigert und stellt die psychische Verarbeitung des gerade Geträumten als ungefilterten Gedanken- und Emotionsstrom dar. Die Traumerinnerung bleibt insbesondere über das Motiv der >ehernen Tür< präsent, ist aber subtil verändert: Dessen mittlerer Akkord erklingt in Dur, er ist durch den daktylischen Rhythmus und den deutlich beschleunigten Alla-breve-Takt (»doppelt so schnell«, »sehr bewegt«) seiner zeitenthobenen Wirkung beraubt. Strauss trennt im Orchestersatz – wie er es am Beispiel des *Tannhäuser* aus dirigentischer Perspektive zu Tempofragen ausführt¹⁵⁸ – zwischen dem unmittelbaren (Traum-)Geschehen und der Erzählung bzw. Erinnerung daran.

Notenbeispiel 18: Das Motiv des ehernen Tores während des Traumgeschehens (a) und während der Erinnerung (b; im zweiten Rahmenteil)

Tonalität dient in dieser Szene somit in einem mehrfachen Sinne der Erzeugung musikalischer Raumassoziationen: als Ausdruck von Nähe und Weite, als Sinnbild von Tiefe und Versenkung in den Traum sowie als Darstellung eines surrealen, nicht bestimmbaren Raumes, der eine Orientierung in gängigen Koordinatensystemen negiert. Gleichermassen stellt die Passage eine psychologische Ausleuchtung der Kaiserin »auf ihrem Wege zum Menschtum« dar – die Figur lag Hofmannsthal in diesem Akt besonders am Herzen. Strauss solle die »ganze Aufmerksamkeit auf die Kaiserin lenken. Diese hat nicht viel Text und doch ist sie eigentlich die wichtigste Figur des Ganzen.« Deshalb müsse »im zweiten Akt von Seiten des Musikers alles für diese Figur geschehen, »was in der Kunst dieser wunderbaren, sinnlich-geistigen Kunst

157 Auch Kech betont die Verbindung der Teile durch die enharmonische Achse gis/as, die er auch für den Übergang in die fünfte Szene konstatiert (Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 195).

158 Vgl. Kapitel 1, S. 107.

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«

steht«.¹⁵⁹ Im hier formulierten künstlerischen Ziel kamen sich Dichter und Komponist nah wie selten; Strauss löste diese Aufgabe durch eine Musik, die in ungekannter Weise Raum- und Figuren-Perspektiven zur Darstellung der »Stürme der Seele und der Sinne«¹⁶⁰ zusammenführt. Der Traum der Kaiserin lässt sich in diesem Sinne nicht nur als Schlüsselszene dieses Werkes, sondern von Strauss‘ Opernschaffen überhaupt begreifen.

159 Hofmannsthal/Strauss: *BW*, S. 243.

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

