

Michael Lehner

KOMPONIERTE PERSPEKTIVE

Fokalisierung und musikalischer Raum in den Opern von Richard Strauss

rombach wissenschaft | musik und literatur

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Michael Lehner

Komponierte Perspektive
Fokalisierung und musikalischer Raum in den Opern von Richard Strauss

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ROMBACH WISSENSCHAFT
REIHE MUSIK UND LITERATUR

herausgegeben von Frieder von Ammon,
Hans-Joachim Hinrichsen und Ivana Rentsch

Band 6

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Michael Lehner

Komponierte Perspektive

Fokalisierung und musikalischer Raum in den Opern von Richard Strauss

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfond zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Schweizerischer Nationalfonds

The **Deutsche Nationalbibliothek** lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.d-nb.de

1. Auflage 2025

© Michael Lehner

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-98858-153-2
ISBN (ePDF): 978-3-98858-154-9

DOI: https://doi.org/10.5771/9783988581549

Onlineversion
Nomos eLibrary

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783988581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

Kapitel 1 – Ausgangspunkte. Spuren perspektivischen Denkens bei Strauss und seinen Zeitgenossen – Diskursgeschichtlicher Überblick 21

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten 27
Selbstverständnis als Dramatiker 32
Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne 36
Oper und Instrumentalmusik 42
»Kühle« versus »Kälte« 45
Der »Theaterinstinkt« und die Adäquatheit musikalischer Mittel 49
Bedeutung der Regie 54
Zwischen »wirkungsvoll genug« und »opernhaft trivial« 70
»Psychologische Charakteristik« und »Mein lieber Ausdruck« 72
Die Bedeutung des Orchesters 79
Unmittelbarkeit und Distanz 87
Der Operndirigent: Aufführungspraxis und Perspektive 97

1.2 Zeitgenossen 110
Romain Rolland 110
Claude Debussy 121
Hans Pfitzner 126

Kapitel 2 – Zur Theorie musikalischer Perspektivierung: Begriffsapparat und Konzepte 133

2.1 Konzepte und Begriffe in den Geisteswissenschaften 134
Literaturwissenschaften – Narratologie 134
Dramentheorie 151
Perspektive in Film und Filmmusik 174
Musikwissenschaften 191

2.2 Musikalische Perspektivierung in der Oper – Versuch einer Bestimmung 222
Extradiegetische Perspektivierung 226
Interne Fokalisierung 230
Rezeptionsperspektive 234

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kapitel 3 – Kompositionstechnik und Perspektive 237

3.1 Tonalität und Harmonik 239
Tonalitätskritik als Ausgangspunkte 246
»Zusammenfassung« versus »Gliederung«: Schönbergs Blick 251
Tonale Charakteristika und Beschreibungsmodelle 257
Musikdramatische Tonalität 268
›Leittonarten‹ 275

3.2 Leitmotivik 282
a) Psychologische Funktion der Leitmotive 292
b) Außensichten 304
c) Identität als Vielheit – Leitmotivik als ›couleur sociale‹ 323
d) Orchesterperspektiven. Die kommentierende Funktion von Leitmotiven 335

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹? 357
Heterogenität und Pluralismus 358
»Orchesterpolyphonie« und Klangdramaturgie 362
Kontrast 374
Ereignisdichte und »Lockerheit« 378
Sichtbare Musik 380
»Parodie und Sentimentalität« 385

Kapitel 4 – Musikalische Fokalisierung. Analytische Betrachtungen 391

4.1 Perspektivenwechsel im Schluss des *Rosenkavalier* 393
Perspektivwechsel I: Vom Terzett zum Duett 395
Duett 399
Perspektivwechsel II 406
»Ja, ja« 411
Perspektivwechsel III 417
Verzauberung und Brechung 420
Perspektivwechsel IV: Schlusspantomime 422

4.2 Kontrastierende Perspektiven. »Die heroische Stimme gegen die menschliche« – Elektra und Chrysothemis 426
Zentrales Geschwisterverhältnis 428
Fehlschlagende Verständigung 430

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome* 436
Tonale Darstellungsmodi 438
Tonarten als symbolisch-dramatische Bedeutungsträger 444
Sechs Arten, den Mond zu beschreiben 450

Kapitel 5 – Raumperspektiven 453

5.1 Geweiteter Raum – verdichteter Raum: Die Begegnung zwischen Octavian und Sophie 458
Harmonik und Tonalität 463
Leitmotivik 469
Musikalische Faktur und Klangdramaturgie 474

5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«. Multiperspektivische Raumwirkungen in *Die Frau ohne Schatten* 479
Musikalische Raumkonzeption in *Die Frau ohne Schatten* 488
Unsichtbare Stimmen. Stimmen ohne Körper 495
Der »Erdenflug« – Die sinfonischen Zwischenspiele als Raumbewegung 499
Hörräume: Der Gesang der Wächter im ersten Aktfinale 506
Die Öffnung des Raumes in der Traumsequenz der Kaiserin 509

Epilog 525

Die Tondichtungen 527
Das instrumentale Spätwerk 532
Spiegel-Perspektiven 536

Bibliographie 543

Abkürzungen und Siglen für häufig zitierte Literatur 543
Literatur 545
Notenausgaben 559
Internet 560

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einleitung

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

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

1 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80, Brief vom 12.07.1910 (Hervorhebungen im Original).
2 Ebd. S. 77, Brief vom 06.06.1910.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

6 Siehe Anm. 3.

7 Koppelt man Adornos analytische Befunde von ihrer Polemik und den (zumeist) negativen Werturteilen ab, benennen sie vielfach wesentliche Charakteristika seines Komponierens (Vgl. dazu näher Kapitel 3, S. 247 ff.).
Strauss' Musik scheint seit jeher, wie wenig andere Musik, Werturteile geradezu herauszufordern, vgl. Michael Lehner: »›Die schöne Musi! Da muß ma weinen.‹Kitsch – Historismus – Richard Strauss?«, in: *Musik und Kitsch*, hg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, Hildesheim 2014, S. 77–104, hier S. 82–92.

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

9 Ebd. S. 590.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eindrücken[10] und verschiedenen Bewegungsmustern wachzurufen; dies wird möglich über eine maximal erweiterte Dur-Moll-Tonalität und eine klangfarben- und gestenreiche Orchesterbehandlung und der damit einhergehenden semantisierbaren Symbole und wiederkehrenden musikalischen ›Sprachwendungen‹, wie später noch zu zeigen sein wird. Nicht selten wurden dabei aufgrund dieser Form der musikalischen Charakterisierung schon von Zeitgenossen Vergleiche zur Psychologie gezogen. Strauss selbst war bekanntermaßen stolz, sowohl Naturzustände und Dinghaftes als auch psychische Verfasstheiten musikalisch nachzeichnen zu können – wie in dem bekannten Bonmot, er könne ein Glas Bier kompositorisch so darstellen, dass jeder Hörer unterscheiden könne, ob es sich um ein Pilsener oder Kulmbacher handle.[11] Dieses Vermögen einer ›Bildhaftigkeit‹ musikalischer Stationen – man denke an den Wasserfall der *Alpensinfonie* oder das Glitzern der silbernen Rose im zweiten Akt des *Rosenkavalier* wurde indes auch (vielleicht sogar insbesondere) zur Zielscheibe von Kritik.

Adorno geht dabei weiter, als Strauss lediglich »die Herstellung von Bildern durch die bilderlose Kunst«[12] vorzuwerfen. Die Nähe zum Kino drückt sich für ihn auch über die Vielfalt der musikalischen Fakturen und Klanglichkeiten dieser »Quasi-Bilder« (ein Terminus Schönbergs[13]) aus, die Strauss abwechselnd zu kontrastieren, teilweise auch zu ›überblenden‹ vermag:

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

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

---

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

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

12 Adorno: *Strauss*, S. 572.

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

14 Adorno: *Strauss*, S. 581.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

16 Adorno: *Strauss*, S. 578.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

23 Adorno: *Strauss*, S. 592.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Neben den bildlichen und filmischen Aspekten, die hier einmal mehr aufgerufen werden, geht es Adorno insbesondere um die Art, wie »Momentaufnahmen« und »kaum [...] stillhaltende[] Motive« in einen »Bewegungsimpuls« geraten, der den Komponisten zu einer Art »ästhetische[m] Transportunternehmer[]« mache. Abzüglich der Polemik ist auch dies ein wichtiger Ausgangspunkt für die analytische Untersuchung: In der Tat ist die Art, wie Strauss Großszenen und einzelne Charaktere in Fakturwechseln ausgestaltet[28] und sie in dramatischen Konfrontationen gegenüberstellt, überaus bewegt und gemahnt gelegentlich (beabsichtigt) tatsächlich an die von Adorno konstatierte logistisch organisierte Präsentation von Momentaufnahmen. Dazu kommen die hochbeschleunigten Stilwechsel, welche unterschiedliche Operntraditionen des 18. und 19. Jahrhunderts aufrufen – sei es für die Ausstaffierung einer ganzen Szene oder einzelner Figuren, oder für die (scheinbar) unbekümmerte Kombination von leitmotivischer Semantisierung mit geschlossener Nummernbildung. Nimmt man die illustrative Plastizität und Gestik der Musik[29] (die an Wagners Vorstellung der »Orchestergebärde« anknüpft) und ihre »Wirklichkeitseffekte« (Roland Barthes) hinzu, bekommt man eine Ahnung der breiten Palette von Möglichkeiten einer ›musikalischen Regie‹, aus der sich Strauss bedient.

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

---

27 Adorno: *Strauss*, S. 592.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Die wissenschaftliche Erfassung, Beschreibung und Differenzierung von perspektivischen Verfahren in den Künsten erfolgt erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und insbesondere in den Literatur- und Filmwissenschaften. So entwickelte etwa Gérard Genette einen Begriffsapparat, um unterschiedliche Arten von Fokalisierungen (im frz. Original: »focalisation«) in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* als ein wesentliches Kennzeichen der literarischen Moderne[1] zu charakterisieren. Diese Denkfiguren werden ausführlicher Gegenstand des zweiten Kapitels sein, sollen hier jedoch bereits als mögliche Interpretationsschlüssel angesprochen werden.

Zunächst wird es hier um Äußerungen von Strauss und einigen seiner Zeitgenossen gehen, die sich – wenn auch naturgemäß in anderer Terminologie – in diesem Sinn begreifen bzw. interpretieren lassen, wie etwa Debussys Beobachtung des ›Cinematographischen‹ in Strauss' Musik aus der Einleitung. Ihr lässt sich eine fast zeitgleich erfolgte Regieanweisung Franz Schrekers an die Seite stellen, die dieser an den Anfang des zweiten Aktes von *Der ferne Klang* stellt, seinem ersten großen Opernerfolg[2]:

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

---

1 Die erste vollständige deutsche Übersetzung erfolgte erst über zwei Jahrzehnte später: Gérard Genette: *Die Erzählung.* Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994.

2 Erste Entwürfe entstanden 1901, die Fertigstellung des Librettos erfolgte 1903, die Uraufführung 1912. Zeitgleich entstanden *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier* und die erste Fassung von *Ariadne auf Naxos*.

3 Franz Schreker: *Der ferne Klang,* Oper in 3 Aufzügen, Klavierauszug mit Text von Alban Berg, Wien: Universal Edition (U.E. 3096) S. 89

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Äußerungen wie die von Schreker, in denen ersichtlich wird, dass kompositorische Verfahren in der Oper perspektivisch verstanden werden oder zu verstehen sind, lassen sich indes nicht erst im frühen 20. Jahrhundert finden. Hans von Wolzogens bekannter *Thematischer Leitfaden* zu Wagners *Ring des Nibelungen* von 1876 sei dafür beispielhaft herausgegriffen. Er deutet Wagners Gebrauch der Leitmotive – die Begriffsbildung ist in der Wagner-Literatur bereits seit den 1860er Jahren etabliert[6] – mehrfach in diesem Sinne, was auch für Strauss' eigene Verwendung der Leitmotivtechnik große Bedeutung erhalten wird (zur Bedeutung der Leitmotive vgl. Kapitel 3, S. 282 ff.). Als genuin räumlichen Effekt beschreibt Wolzogen beispielsweise die Sukzession der unterschiedlichen Motive in den beiden ›Fahrten‹ nach und aus Nibelheim[7] in *Das Rheingold*, so z. B. die Übergangsmusik von der der dritten zur vierten Szene, die die Motivabfolge der vorigen (unter zusätzlichem Einschub des Riesenmotivs) umkehrt:

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

Dies ist durchaus in Übereinstimmung mit Wagners Regieanweisung, hier diejenige der ersten Verwandlung zur dritten Szene, die damals wie heute – zumindest beim Versuch einer textgetreuen Umsetzung des Effektes – größte Herausforderungen an die Inszenierung stellt und heutige Leser eher an die Verwendung von *Computer-Generated Imagery* denken lassen mag[9]:

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

»Wir befinden uns mit den Göttern im Frohnbereiche der Ringgewalt Alberich's«[11] schreibt Wolzogen über den Beginn der dritten Szene am Ende der Verwandlungsmusik und betont direkt die Perzeptionsperspektive des Publikums als den Blinkwinkeln Wotans und Loges. Dies führt über zum zweiten perspektivierenden Aspekt des leitmotivischen Komponierens, der neben Raum- und Bewegungseffekten differenzierte Fokalisierungen im Sinne perzeptiver, psychischer oder emotionaler Ausdeutungen[12] zulässt. Wolzogen ordnet bisweilen das Erklingen von Motiven klar Bühnenfiguren zu, als würden sie diese aktiv als weitere Mitteilungsebene verwenden und einsetzen. Das Erklingen des ›Freiamotivs‹ zu Alberichs Worten »die in linder Lüfte Weh'n da oben ihr lebt, lacht und liebt« (3. Szene, T. 2431) und des ›Walhallmotivs‹ zu »auf wonnigen Höhen in seligem Weben wiegt ihr euch« (T. 2476) verbindet er klar mit den Handlungen des Nachtalben: Er nähme diese beiden Motive »spöttisch negirend« »in Dienst« und würde schließlich gegen die Götter das Entsagungsmotiv »schleudern«.[13] Solche Passagen lassen nicht nur eine einzige Lesart zu – auch ein auktorialer Orchesterkommentar einer nichtbeteiligten Warte (analog einer extradiegetischen Erzählperspektive in Kommentarfunktion), die zusätzlich zu Alberichs Worten und ohne dessen ›Zutun‹ agiert, wäre im genannten Falle denkbar.[14] Insbesondere

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

interessant sind in diesem Zusammenhang auch die musikalischen Darstellungen gedanklicher Prozesse, vom »dumpfen Brüten«[15] bis zur plötzlichen Eingebung oder zum konkreten Entschluss reichend, etwa im berühmten »grossen Gedanken« Wotans in Form des ›Schwertmotivs‹ am Ende von *Das Rheingold*. Sie sind in Wagners Werk zahlreich und stellen in der Regel dramaturgisch zentrale Momente dar. Musikalisch sind sie meist auffällig linear, etwa Ortruds von verminderten Relationen durchzogene Basslinie in fis-Moll zu Beginn des zweiten Aktes von *Lohengrin*. In späteren Werken sind vergleichbare Passagen dagegen häufig kontrapunktisch gestaltet; ein bekanntes Beispiel ist der Beginn des dritten Aktes von *Die Meistersinger*. Dort erfolgt zwar keine konkretisierende Regieanweisung (die Musik ist als Vorspiel bei geschlossenem Vorhang konzipiert), dennoch wird sie in ihrer Funktion als Fokalisation von Sachs' melancholischem Sinnieren im Nachhinein klar benannt: Nach der Eingangsszene, im Übergang zum ›Wahnmonolog‹ schreibt Wagner: »[Sachs,] immer noch den Folianten auf dem Schoße, lehnt sich, mit untergestütztem Arm, sinnend darauf: es scheint, dass ihn das Gespräch mit David gar nicht aus seinem Nachdenken gestört hat« (III, 1, T. 300). Dazu erklingt wieder das Leitmotiv[16] des Aktbeginns. In diesem Sinne ist die Passage symptomatisch: Sie sind fast immer leitmotivisch konkretisiert als musikalische Darstellung eines in seiner Thematik klar benennbaren Denkaktes.[17] Diesem Umstand versucht Wolzogen in seinen Motiv-Benennungen im *Ring des Nibelungen* Rechnung zu tragen, indem er das Motiv der fallenden Terzen zu Beginn von Mimes Erzählung in der dritten Szene von *Das Rheingold* als »in listiges Sinnen versenkende[s] Sorgen« beschreibt und dies folglich »Motiv des Sinnens« nennt (in anderen Darstellungen auch ›Grübelmotiv‹ genannt)[18]. Hier, beim ersten Auftreten in der Tetralogie, erklingen sie im

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

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

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

18 Wolzogen: Thematischer Leitfaden, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Auch in diesen Passagen verbleiben dabei Ambiguitäten in der perspektivischen Interpretation: Wird hier eine Bühnenfigur von einem weiteren nichtbeteiligten musikalischen Träger[20] durch das extradiegetische Orchester fokalisiert; oder dient die musikalische Darstellung dem angestrebten Eindruck eines aktiv fokalisierenden Charakters? Im erzähltheoretischen Übertrag könnte die Frage lauten: Wird von einer außenstehenden (Erzähl-)Perspektive über Mimes Denkakt berichtet, oder hören wir ihn unvermittelt als inneren, allerdings nicht-sprachlich artikulierten, rein musikalischen Monolog?[21] In jedem Falle wird Mimes Denken für das Publikum in einer Unmittelbarkeit offenbar, die nicht narrativ eingeholt, sondern nur mimetisch-musikalisch darstellbar ist.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten

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

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

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

22 Das Wort wird von Strauss im Sinne einer angestrebten kompositorischen Absicht immer wieder verwendet.
23 Strauss: *BE*, S. 14.
24 Strauss/Zweig: *BW*, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

direkten, bisweilen höchst unsensiblen[25] Briefschreiber – bezüglich *Feuersnot* um ausführlichere Antwort auf seine Fragen bat: »Ich weiß wohl, daß sie nicht gerne schreiben.«[26] Strauss kannte zwar Richard Wagners Schriften zur Musik bis ins Detail, bewunderte sie und machte sich dessen ästhetische Standpunkte teilweise zu eigen – *Oper und Drama* bezeichnete er sogar als »vielleicht das bedeutendste wissenschaftliche Buch der Weltgeschichte«.[27] Dennoch sucht man in seinen eigenen Äußerungen ein vergleichbares Mitteilungsbedürfnis und Reflexionsniveau vergebens. Strauss' Schreiben ist abschweifend, redundant, iterativ, es wirkt bisweilen unbeholfen. Häufig reiht er Anekdoten und Lebenserinnerungen aneinander, verwendet immer gleiche Formulierungen und Phrasen. In der lakonischen Kürze bleiben manche, immer wieder auftretende Gedanken (etwa der Vergleich von Mozarts Melodik mit Platonischen Ideen) unklar und wenig nachvollziehbar. Michael Walter geht sogar so weit, ihm einen generellen »Mangel an Kultur« vorzuwerfen, und konstatiert als ein Beispiel von Unbeholfenheit in schriftlichen Äußerungen ein Unvermögen, »Ironie [...] deutlich zu machen«.[28] Auch Adorno amüsierte sich bereits über offensichtliche Lieblingsformulierungen in Briefen und Texten, wie etwa das »schnurrbärtige ›famos‹«.[29] Hofmannsthal äußerte sich in diesem Sinne gegenüber Dritten bisweilen äußerst abschätzig:

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

---

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

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

27 *BE*, S. 95.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Nun war Strauss, wie bereits gesagt, in der Tat kein Literat und auch kein Musikschriftsteller im engeren Sinne. Die oben zitierten, bisweilen klar abwertenden Urteile verkennen allerdings zwei Dinge. Zum Einen gehörte das Grobe, Einfache und Direkte beim umfassend humanistisch gebildeten und durchaus belesenen Bildungsbürger Strauss auch zu einer mehr oder weniger bewussten Inszenierung, gewissermaßen zur ›Marke Strauss‹, etwa wenn er sich selbst als doch sehr häuslich-»bajuwarisch« gab oder immer wieder seine Liebe zum Skatspiel betonte.[32] Zum Anderen enthalten seine Texte und Briefe natürlich dennoch zahlreiche wertvolle Hinweise – er selbst spricht von »Wegweiser[n]« zu seinen opernästhetischen Standpunkten –, insbesondere für die hier im Zentrum stehende Fragestellung. Gerade weil solche Äußerungen aber nicht große öffentliche musikästhetische Zeugnisse sein wollen, sollte man sich wiederum der Gefahr bewusst sein, entsprechende Äußerungen zu überinterpretieren. So wichtig es war, dass die Strauss-Forschung der letzten 25 Jahre – vor allem durch die maßgeblichen Arbeiten Bryan Gilliams, Walter Werbecks, Katharina Hottmanns und Laurenz Lütteken – viele Irrtümer und Klischees aus der Welt räumen und so das Strauss-Bild des »begabte[n] Kegelbruder[s]« (Thomas Mann) korrigieren konnte[33], scheint dieser Impuls in einigen dieser Arbeiten jedoch über das Ziel hinausgeschos-

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen zu sein, indem man nun Strauss über die Maßen zu ›intellektualisieren‹ versucht. Dabei macht die unzweifelhafte musikhistorische Bedeutung solche Parteinahme eigentlich gar nicht nötig, und die Wahrheit liegt ohnehin (wie es die Bemerkung Bahrs bereits verdeutlicht) in der Mitte. Beide Seiten gehören wohl zum Künstler Strauss: Feinsinn, Kenntnis der Kultur und Geschichte (weniger der Musikhistorie, wie er selbst mehrfach zugibt) sowie ein Gespür für relevante Themen und künstlerische Fragen einerseits – andererseits die Liebe zum Groben, Direkten und Überbordenden. Der Verve des »Straussischen Schwungs«, das Überrennen der Zuhörer mit einer Überfülle an Ideen und Fakturen, das quasi-improvisatorische Moment und das ›al-fresco‹[34] (zu all diesen Dingen mehr in den folgenden Kapiteln) resultieren aus diesem Wesenszug. Eines der vielleicht schönsten Zeugnisse davon ist die Beobachtung, dass Strauss mehrfach in seinem ihm eigenen Schaffensrausch Szenenanweisungen fälscherweise als Figurentext las und sogleich »mit Haut und Haar«[35] mitkomponierte.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

So sieht beispielsweise Rudolf Hartmann (Strauss' bevorzugter Regisseur der letzten zwei Lebensjahrzehnte) in seinen wiederholt geäußerten Warnungen vor zu übertriebener Gestik im Schauspielerischen und in seiner Forderung nach Zurückhaltung im Szenischen insbesondere ein Ideal des älteren Strauss (siehe den Unterabschnitt zur Opernregie). Insgesamt zeigen jedoch gerade die Briefe an Kollegen und seinen Librettisten, dass viele der geäußerten Haltungen von Kontinuität geprägt sind und im Alter eher präziser oder konkreter thematisiert und gefasst werden. Im Gegensatz zu den kompositorischen Neuausrichtungen vor allem bei *Ariadne auf Naxos* und *Intermezzo* sind seine ästhetischen Überzeugungen also zwar nicht von radikalen Meinungsänderungen geprägt, dennoch bleibt bisweilen unklar, ob die in den späten Aufzeichnungen geäußerten Sichtweisen ohne weiteres auf den früheren Strauss übertragbar sind. Als Beispiel sei die Beurteilung der Musik Bruckners und Mahlers genannt: Während sich sein negatives Bruckner-Bild[38] gleichermaßen durch Briefe und Schriften zieht, finden sich beim späteren Strauss auffallend negative Äußerungen über Mahlers Musik,[39] denen bewundernde Aussagen früherer Zeiten entgegenstehen. Dies mag entweder dem privaten Charakter der späten Aufzeichnungen geschuldet sein, die zu seinen Lebzeiten nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und somit eine nur bis dato nicht bekannte Haltung offenbaren. Ebenso gut könnten sie aber auch eine Änderung seiner Einstellung zu Mahlers Werken im Alter abbilden, die mit einem generellen Rezeptionsschwund in der Konzertöffentlichkeit in den 1930er und 40er Jahren einherging, im nationalsozialistischen Deutschland ohnehin.

---

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

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

39 Strauss: *SpA*, S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strauss' Äußerungen werden im Folgenden nach relevanten thematischen Aspekten geordnet. Zunächst werden seine Bemerkungen zu musikalischen Charakterisierungen von Bühnenfiguren behandelt, insbesondere, wenn er die Darstellung innerer Vorgänge der Charaktere beschreibt. In moderner Terminologie wäre dies der Themenbereich musikalischer Fokalisation, die, bezogen auf die Gattung der Oper, nicht im Sinne Genettes ausschließlich auf den Aspekt der Wahrnehmung[40] beschränkt sein soll, sondern ebenso die Darstellung psychischer und emotionaler Prozesse einer Figur ins Zentrum rücken und für das Publikum nachvollziehbar werden lässt – und somit ›uns‹ in ›deren‹ Perspektive versetzt (vgl. hierzu genauer Kap. 2).

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

Weitere wichtige Aspekte, die Strauss zwar anspricht, aber weniger eingehend thematisiert, sind Fragen der Raumwirkungen, der Informiertheit bzw. des unterschiedlichen Wissensstands der Figuren (die Figurenperspektiven), Bemerkungen zur Rolle der musikalischen Gebärde und zur darstellenden bzw. abbildenden Funktion von Musik. Eingangs sollen seine allgemeinen ästhetischen Haltungen zur Bedeutung und Rolle der Musik (insbesondere des Orchesters) im ›Gesamtkunstwerk‹ Oper – diesen Begriff wendete er nicht nur auf Wagner, sondern auch auf eigene Werke an[41] – herausgehoben werden, die zwar keine hinreichenden, aber doch notwendige Aspekte und damit Ausgangspunkte für die Fragestellung dieser Studie bilden.

Selbstverständnis als Dramatiker

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

44 Strauss: *SpA*, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Nur »mit einem Akkord« gelänge »es der Musik, das Gefühl der Liebe, der Sehnsucht, der Bußfertigkeit (*Tannhäuser*), der Todesbereitschaft im Herzen des Hörers lebendig wiedererklingen zu lassen«.[47] In dieser Formulierung wird bereits Strauss' Ideal der Erzeugung tiefster Anteilnahme durch das Publikums deutlich, die geradezu im anti-Hanslickschen Sinne als Gefühlsübertragung, als ›Wiedererklingen‹ der Emotionen verstanden wird, die vom Komponisten in die Figuren hineingelegt worden sei.[48] Bezeichnenderweise findet sich in dieser Passage des Notizheftes B 3.4, wo Strauss über die Darstellungsweisen des Inneren spricht[49] – Hinweise auf Passagen aus eigenen

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

46 Ebd., S. 97.

47 Ebd., S. 98.

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

49 *SpA*, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

50 Vgl. Overhoff: *Die Elektra-Partitur*, S. 178 ff.
51 Strauss: *SpA* S. 98. Vgl. dazu Kapitel 5, S. 509 ff.
52 Strauss: *SpA* 224.
53 Strauss: *Die ägyptische Helena*, II, Z. 140, 7: »wird mit einem Schlage wach und lächelt sie unbefangen an«.
54 Strauss: *SpA* S. 98: »Scene zwischen *Mime* u. *Siegfried*, bevor Mime erschlagen wird, ohne musikalische Thematik unmöglich«.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gluck gerufen habe: »Er lügt! Er lügt! [...] Er hat seine Mutter getötet!«[59] De Genlis bezeichnet diese Divergenz von Text und Musik als »invention de génie«, was Marx zunächst zitiert[60] und dann ausführt: »Diese unablässig und leis‘ nagende Bratsche dringt tiefer in die Seele ein« als es die Ausführungen de Genlis nahelegen würden.[61] Stattdessen bemüht er das biblische Bild von Höllenqualen: »Sie [die Bratsche] ist ›der Wurm, der nicht stirbt‹, im Sinne der Mystiker«.[62] Auch für Carl Dahlhaus, der Marx aufgreift, ist es die »klare, in jeder Überlagerung hörbare Trennung in Wahr und Unwahr«, die »Glucks Musik in dieser wie anderen Szenen der ›Iphigénie en Tauride‹ sprachfähig« mache. Er hebt dabei besonders die vom Komponisten eingebrachte subjektive Lesart des Dramas hervor, mithin seine Perspektive auf das durch die Musik vermittelte Geschehen, was ihn zu einem »Regisseur seiner eigenen *tragédie lyrique*« werden lasse. Leopolds in der Einleitung angesprochener Gedanke einer musikalischen Regie bzw. Inszenierung durch Musik ist hier bereits vorweggenommen: Gluck selbst richte nach Dahlhaus gemeinsam mit den Erinnyen über den Muttermörder.[63] Strauss kannte diese Passage seit den 1880er Jahren (noch vor seinem eigenen Opernschaffen) als Bearbeiter eben dieser Oper von Gluck sehr gut.[64] Sie findet beispielsweise in einer späten Aufzeichnung Erwähnung, in der es um die Möglichkeiten der

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Auch im Falle der letzten Szene zwischen Siegfried und Mime, um die es hier ja gehen soll, herrschen (wie bei Verdi und Gluck) distinkte Ebenen vor, die Verhältnisse sind jedoch umgekehrt: Zwar schmeichelt auch Mime Siegfried (verdeutlicht durch Musik und Regieanweisung), ebenso wie Ortrud Elsa[67] oder Jago Otello, aber seine tatsächlich ausgesprochenen Worte werden von Siegfrieds Perzeption überdeckt: die Musik ›lügt‹, der Text sagt die Wahrheit. Angekündigt wird das bereits durch den Waldvogel: »O! traute er Mime, dem treulosen nicht! Hörte Siegfried nur scharf auf des Schelmen Heuchlergered'! Wie sein Herz es meint, kann er Mime verstehen: so nützt ihm des Blutes Genuß« (II, 3 T. 1388 ff.). Siegfried ist durch das Drachenblut mit veränderter Wahrnehmungsfähigkeit ausgestattet und hört nun (und mit ihm das Publikum) die Wahrheit, während Mime aus seiner eigenen Perspektive heraus weiterlügt. In der zweiten Szene des zweiten Aufzuges, vor Siegfrieds Heldeninitiation durch die Tötung Fafners, verblieb Wagner noch im oben beschriebenen konventionellen Modus der ausgesprochenen Lüge (z. B. II, 2,

65 *BE*, S. 174.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

T. 637: »Dann dankst du mir, der dich führte, gedenkst wie Mime dich liebt«), die erst nachfolgend in Mimes Beiseitesprechen während dessen Abgang vollständig textlich wie musikalisch demaskiert wird: »Fafner und Siegfried, Siegfried und Fafner: oh! brächten beide sich um!« (II, 2, T: 705 ff.). Doch Publikum und Siegfried sind nun ›weltweise‹ geworden und nehmen das Geschehen aus Siegfrieds Perspektive wahr, von der sich diejenige des Zwergs, die in Musik und Regieanweisung präsent ist, diametral unterscheidet[68] – für Mime ist die Welt unverändert und sein Verhalten konsequent. Wagners Regieanweisungen sind dabei bewusst so präzise gefasst, dass Mimes eigentliche Rede (sein Versuch, Siegfried zum Trinken seines Giftsuds zu überreden) als zweite Ebene nicht verschwindet. Nicht in ihrem exakten Wortlaut, aber als mimisch-gestische ›Hohlform‹ bleibt sie bis in den Erzählverlauf hinein bestehen, etwa wenn Wagner verlangt: »lustig scherzend, als schildre er ihm einen angenehm berauschten Zustand, den ihm der Saft bereiten sollte« (II, 3, T. 1569 ff.).[69] Die Modi Wahrheit und Lüge ereignen sich als zwei Narrationen – einer Doppelbelichtung vergleichbar – simultan. Nachdem Siegfrieds Rückfragen deutlich machen, dass er Mimes nur gedachte Intentionen hört und erkennt (von Wagner ebenso exakt beschrieben und musikalisch markiert)[70], wird dieser aus dem Konzept gebracht und fällt temporär aus der Rolle des Schmeichlers heraus. Schließlich kommt es zur paradoxen Stelle, an der Mime im »zärtlichsten Ton« sagen kann: »Ich will dem Kind nur den Kopf abhaun« (T. 1604 ff.).

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oper und Instrumentalmusik

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

75 Strauss: *SpA*, S. 189.

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

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

78 Vgl. Anm. 116.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

81 Ebd., S. 191, 192.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

»Kühle« versus »Kälte«

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

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

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

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

82 Alle Zitate aus: Strauss: *SpA*, S. 155.
83 Strauss: *SpA*, S. 155. Die Hg. nehmen die Entstehung des Textes für Anfang oder Mitte der 30er Jahre an.
84 Abgedruckt bei Steinitzer: *Richard Strauss*, Leipzig [5]1914, S. 98. Vgl. auch Strauss: *Dokumente*, (Hg.: Trenner)S. 47.
85 Strauss: *BW LC*, S. 181 ff., ebenso abgedruckt in: Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

88 Romain Rolland: *Aus meinem Leben*, Zürich 1949. S. 301.
89 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Stuttgart 1909, S. 43.
90 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 246, 247.
91 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

92 Ebd., S. 168.
93 Ebd., S. 260, über die Färberin: S. 242.
94 Ebd., S. 299.
95 Ebd., S. 300. Für Arabella finden sich vergleichbare Kritikpunkte im Briefwechsel (S. 560, 562, 592).
96 Vom dramatischen Einfall bzw. der poetischen Idee trennt er jedoch die Möglichkeit eines rein melodischen Einfalls, »der mich plötzlich (direkt aus dem Äther kommend) überfällt, der auftaucht, ohne daß eine sinnliche Anregung von Außen vorliegt oder eine seelische Emotion« (*SpA*, S. 227).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Der »Theaterinstinkt« und die Adäquatheit musikalischer Mittel

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

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

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

99 Strauss: *SpA*, S. 198.

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

101 Strauss: *SpA*, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Außenperspektive ist, der vom pervertierten Liebestraum unvermittelt auf die harsche Realität prallt und damit den Zuschauern eine neue Lesart für das gleich gebliebene Bühnenbild gibt, nicht als effektvolle Klangwirkung an sich. Folgt man seiner Argumentation, wäre die Relation für sich stehend ungrammatikalisch und unverständlich. Als Beispiel für einen solchen Fall gilt ihm das Aktfinale der Oper *Der Cid* von Peter Cornelius. Auch hier gibt es einen auffälligen Tonartwechsel im Aktschluss (Es-Dur nach Fis-Dur[102]), dem Strauss jedoch seine dramatische Motivierung und Legitimation abspricht. Gleiches gilt ihm auch für jeglichen Einsatz einer nicht auf Dur-Moll tonal basierten harmonischen Sprache:[103]

> Gewisse ›atonale‹ Stellen (*Helena – Rückkehr des Menelas I. Akt)* kann ich heute als Zuhörer nicht mehr fassen. Sie sind nur als ›Verwirrung der Gefühle‹ von den Nerven zu erleben, vom Kunstverstand im Moment nicht zu deuten. Derartiges überhaupt nur im Drama verwendbar.[104]

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

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

---

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

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

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

105 Strauss: *SpA*, S. 141.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

107 Strauss: *SpA*, S. 141.

108 Strauss: *BE*, S. 190.

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

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

111 Strauss: *SpA*, S. 141.

112 Strauss: *SpA*, S. 199.

113 Strauss: *SpA*, S. 179.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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



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

115 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 179. Hofmannsthal beschreibt hier scharfsinnig Strauss' Vorliebe für musikalischen Partialgestalten (vgl. Kapitel 3).
116 Strauss: *SpA*, S. 179, 180.
117 Strauss: *BE*, S. 87.
118 Strauss: *BE*, S. 78.
119 Strauss: *SpA*, S. 180.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

120 Strauss: *SpA*, S. 38.

121 Strauss: *BE*, S. 76.

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

123 Strauss, *BE*, S. 81.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Bedeutung der Regie

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Umsetzung der Gebärden

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

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

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

127 Strauss: *SpA*, S. 181.
128 Arthur Seidl: *Straußiana*, Regensburg [1913], S. 63.
129 Paul Bekker, *Kritische Zeitbilder* (GS, Bd. 1), S. 103.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

An anderer Stelle schreibt er:

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

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

---

131 Bereits Wagner kritisiert in einem Brief an Franz Liszt die Nicht-Einhaltung der Szenenanweisungen und stellt deren essentielle Bedeutung als Keim und eigentliche Motivation für die musikalische Realisierung dar: »[J]eder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt: jene Reminiszenz im Thema der Klarinette steht daher nicht um ihretwillen da, etwa um eines musikalischen Effektes wegen, den Elisabeth zur Not nur szenisch begleiten sollte – sondern der nachgewinkte Gruß der Elisabeth ist die Hauptsache, die ich im Auge hatte, und jene Reminiszenz wurde von mir nur gewählt, um *diese Handlung* der Elisabeth entsprechend zu begleiten« (Brief vom 08.09.1850, in: Wagner/Liszt: *Briefwechsel*, hg. von Hanjo Kesting, Frankfurt (M.) 1988, S. 133.

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

133 Ebd., S. 127.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Musikalische Kulissen

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

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

135 Bekker, *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 46.
136 Ebd., S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Seine detaillierten Äußerungen dazu betreffen sowohl das Bühnenbild (insbesondere Raumeffekte) als auch die Figurenbehandlung und die Kostüme. An der *Fidelio*-Aufführung vom Januar 1942[142] in Wien (die bereits hinsichtlich seiner Kritik an Furtwänglers Leitung zur Sprache kam) galt ihm auch die Inszenierung wenig. Die Kostüme schienen ihm unpassend anachronistisch (»gekleidet wie zu einer Audienz bei Philipp II«) sowie völlig verfehlt (»eine Art Skikostüm einer spanischen Prinzessin«) und die Dialoge zu wenig sorgsam ausgearbeitet: »Auch muss *Leonore* durchaus mit tiefer, verstellter Stimme sprechen, damit nicht jeder Esel sie sofort als Frauenzimmer erkennt«.[143] Hier zeigt sich, dass Strauss auf eine realistische intradiegetische Bühnenwelt Wert legt und auf Wirklichkeitseffekte, um eine solche herzustellen. Er kann dabei kaum das Publikum meinen – das weiß ohnehin, wer Fidelio ist. Vielmehr denkt er an eine glaubhafte Verstellung gegenüber den übrigen Figuren auf der Bühne, so dass die Verkleidung innerhalb der Szene realistisch wirkt, mit dem Ziel, das Informationsgefälle zwischen Publikum und einzelnen Figuren entsprechend abzubilden.

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

---

140 Ebd., S. 389.

141 Ebd.

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

143 Strauss: *SpA*, S. 180.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Diskussionen zwischen Strauss und Hofmannsthal zu den Inszenierungen

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

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

145 Vgl. dazu Kapitel 4, S. 450.

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

147 Strauss: *SpA*, S. 183.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

151 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, 382.

152 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, 438.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Reduktion

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

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

Rudolf Hartmann sieht hierin durchaus eine Differenz zur Entstehungszeit der früheren Werke, aber auch eine nachvollziehbare Folge zwischenzeitlich aufgekommener Bühnenpraxis. Für *Salome*

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Hier zeigt sich für Strauss ein wichtiger Wesensunterschied zwischen der Inszenierung von Opern- und Sprechtheater. Die Darsteller müssen sich in ihrem Schauspiel teilweise zurückhalten, da die Musik wesentliche Bereiche der Charakterzeichnung übernommen hat. Ein Schauspieler müsste im obigen Beispiel des Herodes in Wildes *Salome* versuchen, möglichst beides zu vermitteln: gespielte Würde und sich dahinter offenbarende Unruhe bis hin zur Manie. Da die Musik die Hyper-Nervosität und den Verfolgungswahn des Herodes bereits in den Fokus nimmt – schon Ravel zeigte sich laut Rolland insbesondere von den Sturm-Visionen (Szene 4, Z. 164–170; Z. 233–241) beeindruckt[157] –, soll sich Strauss zufolge das Schauspiel des Sängers daher insbesondere auf die aufgesetzte Würde des Herrschers konzentrieren. Erst in der Gesamtsicht wird die Figur in ihrer Zerrissenheit zwischen bemühter Außendarstellung und innerer Verfassung vollständig.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Raum

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

---

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

159 Strauss: *SpA*, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

162 Strauss: *SpA*, S. 174.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Zwischen »wirkungsvoll genug« und »opernhaft trivial«

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

---

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

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

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

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

172 Ebd., S. 547, 549.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Psychologische Charakteristik« und »Mein lieber Ausdruck«

Immer wieder findet sich im Zusammenhang mit Expression und der Frage der Figurencharakterisierung die Betonung des Psychologischen – sicher neben ›Nervosität‹ sowie Kraft- und Energiebegriffen[176] (›Elan‹, ›Schwung‹) der vielleicht wichtigste Topos der Musikalischen Moderne um 1900. In diesem Sinne bezeichnete Strauss einmal das Komponieren als »die Übertragung eines Sinnes- oder Gefühlsausdruckes in Musik«.[177] Seine auf menschliche Wahrnehmung und psychologische Prozesse ausgerichtete dramatische Grundeinstellung wird hier evident – ein Umstand, den bereits Zeitgenossen wie Romain Rolland (siehe Kapitel 1.3) oder Gerhard Hauptmann betonen, der fast gleichlautend mit beiden als wesentliches Merkmal seiner Musik das »Ausdrucksvermögen des Psychischen«[178] benennt. Für Strauss geht es dabei jedoch nicht nur um Aspekte der Produktion, sondern auch um den breiten Raum der Rezeption von Oper. Ein dezidiert zeitgenössisches Moment liegt für ihn darin, vom neuen Typus eines »aufmerksame[n] Zuschauer[s]« auszugehen, der »nicht bloß als Musikfreund älterer Ordnung im Theater sitzt«.[179] Letzterer sei nur für »den reinen Ohrenschmaus« im Opernhaus und ganz »unbekümmert um seelische Vorgänge der handelnden Personen«. Erst durch Wagners Dramen könne man von einer »Inanspruchnahme des Denkvermögens« beim Publikum sprechen. So sehr er der Operngeschichte mit dieser radikalen Scheidung in ein prä- und ein post-wagnerisches Musiktheater Unrecht tun mag – und zudem in Widersprüche zu eigenen Aussagen über Gluck, Mozart oder Weber gerät –, zeigt sich hier deutlich seine Vorstellung von zeitgenössischer Opernkomposition als psychologisch motiviertem Ausdrucksbedürfnis. Die Adjektive »psychisch«, »seelisch« und »psychologisch« finden sich häufig in Strauss‘ Schreiben, auch wenn sie wohl eher Widerhall des Zeitgeistes und weniger Zeugnis einer intensiven Lektüre früher psychoanalytischer Schriften sein mögen, die hingegen im Fall Hofmannsthals durchaus dokumentiert sind – zumindest finden etwa die Arbeiten Freuds, Breuers, Jungs oder anderer keine direkte Erwähnung.

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

176 Vgl. dazu Eggers, Katrin/Stollberg, Arne: *Energie als Kräftespiel in den Künsten*, Würzburg 2021.
177 Strauss: *BE*, S. 47.
178 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 209.
179 Strauss: *BE*, S. 101, 102.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

re seelische Offenbarungen«[180] zulasse als es Literatur, Instrumental- oder Kirchenmusik vermögen; dennoch markiert für ihn Wagners Schaffen eine Wegscheide. Als eine Hauptaufgabe des zeitgenössischen Dramatikers sieht er daher die Ausdifferenzierung in die Ausleuchtung sowie Darstellung psychischer Prozesse und der Gefühlsinhalte der Figuren. Diese Palette muss dann mit kompositionstechnischen Mitteln korrespondieren, bis hin zu einer »psychische[n] Polyphonie«, dem »seelischen Contrapunkt des III. Tristanaktes« und »subtilste[m] Nervencontrapunkt«.[181]

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

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

180 Vgl. Anm. 75.
181 Strauss: *SpA*, S. 98.
182 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 609.
183 Siehe dazu insbesondere die analytischen Kapitel 4 und 5.
184 Vgl. Anm. 105.
185 Strauss: *SpA*, S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Man merkt dem Text deutlich Strauss' Ungehaltenheit an, dass er hier als Bewunderer gerade dieser Oper Mozarts spricht. Er nennt Mozart einen musikalischen »Psychologen«, der so genau in der Charakterzeichnung differenziere, dass der Zuschauer »unschwer erkennt, daß sich eine derart ungeheuerlich gebärdende Leidenschaft [diejenige Dorabellas] recht leicht in ihren Zielen wankend gemacht werden kann und ganz umschlagen kann«. Insbesondere in Dorabellas voriger Es-Dur-Arie *Smanie implacabili, che m'agitate* (Strauss nennt sie noch unter ihrem übersetzten Titel »Furchtbare Qualen«) werde dies gerade durch die musikalischen Übertreibungen deutlich. Interessanterweise ist es nach Strauss' Beobachtung die Exaltiertheit der Zuschaustellung von Emotionen und nicht deren Abwesenheit oder Zurücknahme, welche die leichtfertige, weniger ›tief‹ empfindende Figur charakterisiert. Mozart vermittelt dies insbesondere durch die Ironisierung einer pathosbehafteten Heroinenarie: eine kompositorische Lösung, die – denkt man Strauss' Argumentation weiter – demnach einerseits auf einem spielerisch-parodistischen Umgang mit etablierten Ausdruckstopoi basiert. Andererseits ist diese Umsetzung nur auf Grund einer erfahrenen Menschenkenntnis möglich, des Wissens um typisch menschliche Verhaltensmuster. Aus diesem Grund gilt Strauss *Così fan tutte* in der Übereinstimmung der psychischen Prozesse mit den musikalischen Mitteln (in diesem Beispiel des parodistischen Umgangs mit konventionalisierten Semantisierungen) als vorbildlich. Zeit seines Lebens setzte er sich für das Bühnenwerk ein, das erst im frühen 20. Jahrhundert – maßgeblich durch seine Fürsprache befördert – eine den beiden anderen Da-Ponte-Opern vergleichbare Wertschätzung erhielt. Er selbst sieht in Mozarts Opera buffa eine Wesensverwandtschaft zu seinem eigenen Bestreben, das Parodistische mit dem Sentimentalischen – die zwei Elemente, die er selbst als seinen eigenen kompositorischen Wesenskern benennt[203] – zu vermitteln, zu kontrastieren und diese beiden Pole immer wieder neu auszutarieren.[204] Besonders deutlich wird dies in den beiden Werkkommentaren zu *Intermezzo*,[205] doch bereits 1910 spricht er die Vorbildfunktion in einem Text anlässlich einer Neueinstudierung der Oper in München an:

---

202 Strauss: *BE*, S. 101.
203 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 291.
204 Vgl. dazu das Unterkapitel »Unmittelbarkeit und Distanz«, S. 87 ff..
205 Vgl. Strauss: *BE*, S. 135–139, 140–150.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Die Bedeutung des Orchesters

Mehrfach ist es in den obigen Zitaten bereits angeklungen: Eigentliches Mittel zur Darstellung seelischer Prozesse, zur Ausdrucksfähigkeit ist für Strauss das Orchester: »[D]ie musikdramatischen Gebilde [...] sind eben durch das Orchester letzte Erfüllung des Theaters mit einem Gefühlsinhalt u. innerster Geistigkeit, die keine Theatermaschinerie u. kein noch so genialer Schauspieler auf der Bühne darzustellen im Stande war.«[208] An anderer Stelle spricht er von der »Psychologie des sprechenden Orchesters« und nimmt sich als Endpunkt und Abschluss in die Ahnenreihe »Weber, Berlioz, R. Wagner u. R. Strauss«[209] auf. In einer weiteren Notiz greift er weiter zurück: Seit Haydn habe sich durch das moderne Orchester »die Offenbarung der künstlerischen Seele in den innersten Menschen« zurückgezogen.[210] Hierin ist der Grund zu suchen, warum er der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts wenig Wertschätzung entgegenbringt[211] und sie zumeist als defizitär beschreibt. Wie bereits am Beispiel Verdi ausgeführt, ist ihm die Orchesterbehandlung zu

206 Strauss: *BE*, S. 102, 103.
207 Strauss: *BE*, S. 98. Einer der wenigen Fälle, in denen er offen Wagner widerspricht, dessen Ausführungen er sonst allenfalls ergänzt oder anders betont wissen will.
208 Strauss: *SpA*, S. 97.
209 Strauss: *SpA*, S. 218. Diese Aufzählung kehrt in seinen Aufzeichnungen in Variationen immer wieder, vgl. etwa *SpA*, S. 97. Siehe generell zum Geschichts- und Selbstverständnis des Komponisten: Katharina Hottmann: *»Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!«. Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*, Tutzing 2005, S. 116 ff.
210 Strauss: *SpA*, S. 39.
211 Aus diesem Argument heraus scheint es kaum triftig, warum die Werke Giacomo Puccinis bei Strauss ebenfalls unter diese Einschätzung fallen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

212 Strauss: *SpA*, S. 40.
213 Strauss: *SpA*, S. 98
214 Strauss: *BE*, S. 180.
215 Strauss: *SpA*, S. 222. Zum Begriff des Symbols bei Strauss: Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*, S. 262 ff.; siehe auch den Abschnitt Leitmotivik in Kapitel 3, S. 282.
216 Vgl. Anm. 190.
217 Strauss: *BE*, S. 86.
218 Strauss: *SpA*, S. 218.
219 Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*, Ouvertüre, S. T. 96 ff. (»con molta passione«).
220 Wagner spricht mehrfach von der Ouvertüre des *Freischütz* und betont Webers klangfarbliche Innovationen. Auch die Klarinettenstelle findet mehrfach Erwähnung und wird in »Über das Dirigieren« mit Notenbeispiel explizit genannt (»den langen gedehnten, dem Adagio entlehnten Gesang der Klarinette«, *SSuD*, Bd. 8, S. 299). Allerdings findet sich die von Strauss erinnerte Formulierung nirgends. Die Herausgeber der späten Aufzeichnungen

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berlioz's *Lear*ouvertüre *Cordeliens Cdur*oboe«.[221] Beide Instrumentalfarben sind für Strauss klar auf jeweils eine Bühnenfigur bezogen, gehören ihr buchstäblich; mit dem fiktiven Wagner-Zitat ist Agathes Charakter im Wesenskern beschrieben: Ihre beiden solistischen Auftritte[222] betonen die Sphäre religiöser Unschuld, in beiden erhält die solistische Klarinette kurze, aber auffällige Wendungen.[223] Der erste Auftritt beginnt als typische Opern-Preghiera (»Sie tritt vor und erhebt kniend die Hände«), die spätere Cavatine ist mit »wehmütiger Andacht« vorzutragen, zudem ist die Protagonistin »bräutlich geschmückt«. Strauss gebraucht für eine solche instrumentenspezifische Konkretion den Begriff des »Klangindividuums«:

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

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

---

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

221 Stauss: *SpA*, S. 218.

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

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

224 Strauss: *SpA*, S. 218.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

228 Strauss: *BE*, S. 226.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

231 Strauss: *BE*, S. 91.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

235 Strauss: *SpA*, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

236 Hofmannsthal/Kessler: *BW*, S. 234.
237 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 584.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Unmittelbarkeit und Distanz

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

243 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 186.
244 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 25.
245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 33.
246 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 298.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

248 Strauss: *SpA*, S. 123.

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

250 Strauss: *SpA*, S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

251 Strauss: *SpA*, S. 153.

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

253 Strauss: *SpA*, S. 153.

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

255 Strauss: *SpA*, S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

256 Hartmann: »Grundsätzliches zur Strauss-Regie«, in: Strauss/Hartmann: *BW*, S. 105.
257 Insbes. in Kapitel 3, S. 232 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Innen‹ und ›Aussen‹, wurde bereits seine kurze Ausführung zu *Tristan und Isolde* genannt. Der zweite Fall, der »ganz natürliche, dem Alltagsleben abgelauschte und nachgebildete Gesprächston«,[258] bildet gerade in Strauss Werken typischerweise den Kontrast zur »Darstellung der seelischen Erlebnisse« – nicht erst seit *Intermezzo*. Es handelt sich im Grunde genommen um eine Neuformulierung der etablierten Aufteilung in Arie und Rezitativ, auf die Strauss selbst bewusst mehrfach Bezug nimmt und auf deren prinzipieller Gültigkeit er beharrt.[259] Eine Neuformulierung des Operndialogs[260] sieht er explizit in dessen Beschleunigung; Wagner habe »in seinem Jugendwerke «Rienzi» (5. Akt, Duett zwischen Adriano und Irene) einen einzigen interessanten Versuch eines solchen Prestissimo-Dialoges gemacht, der mir besonders für die [...] ekstatischen Reden meiner Elektra vorbildlich war«.[261] Dieser Ausgangspunkt führte schließlich zum »Tempo des rezitierten Dramas« und zum Ziel der »Erzielung eines improvisierten Dialogs von absoluter Natürlichkeit«. Zwar nennt er Wagner als Ideengeber, führt aber an anderer Stelle aus, dass ihm schon während *Elektra* bewusst wurde, »wie grundlegend« sich dadurch sein »Gesangsstil selbst vom Wagnerschen unterscheidet«.[262] »Gesanglicher und rezitierender Vortrag« seien von Sängern und Kapellmeister dabei »genau auseinanderzuhalten«:

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

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

258 Strauss: *BE*, S. 145.
259 Vgl. Anm. 182.
260 Siehe grundsätzlich Wolfgang Winterhager: *Zur Struktur des Operndialogs: Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss*, Frankfurt u.a. 1984.
261 Strauss: *BE*, S. 137.
262 Strauss: *BE*, S. 232, S. 139, S. 232.
263 Strauss: *BE*, S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allzu schroffen Wechsel von gehobenem Rezitativ und lyrischem Gesang [...], nicht ohne bei besonders langen Werken mit viel Dialog, z.B. im 2. und 3. Akt der «Meistersinger», ab und zu den Eindruck leichter Monotonie zu erwecken«. Diesen von Wagner verwischten Unterschied hebt Strauss in neuer Ausgestaltung wieder hervor; dabei kennt die Trennung von unmittelbarem Erleben und Handlung zahlreiche Mischungen und Abschattierungen: Strauss selbst erwähnt das Zusammengehen von beiden bereits in Mozarts Aktfinali[264] und betont, dass sich sein Konversationsstil durch eingestreute Orchesterminiaturen und gestische Figuren ebenfalls »vorübergehend zu lyrischen Ergüssen erheben« könne.[265] Dennoch herrscht im Dialog eine Form von Distanzierung vor – nicht nur aus dem offensichtlichen Grund, dass Handlung und Aktion statt psychologischer Ausleuchtung überwiegen. Wir sehen insbesondere in den Hofmannsthal-Opern die einzelnen Charaktere in unterschiedlichen sozialen Rollen agieren, sich ›verhalten‹ und dabei reale und imaginäre Masken bzw. Kostüme tragen, die zwischen dem Publikum und der Figur bzw. ihrer Befindlichkeit stehen können – oder, wie es Richard Specht formuliert: »Das Kostüm verbietet das Elementare.« Er konstatiert unterschiedliche Distanzgrade – »dreierlei Musik« würden bei Strauss nebeneinanderstehen:

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dies führt direkt zum dritten Punkt: der Bedeutung der Parodie oder Ironisierung als Brechung bzw. Kontrastierung einer immersiven Unmittelbarkeit. Eine solche bedarf stets im Mittel der Überzeichnung einer Außensicht und kann bei Strauss dabei von feiner Ironie bis zur drastischen Karikatur reichen. Ein solcher Modus muss immer (zumindest teilweise) im Distanzierten[268] verbleiben, er kann nicht eine Figur »voller Musik« im Sinne Spechts meinen. Diese wird durch einen musikalischen Filter oder Spiegel dargestellt, der zum übrigen Kontext eine auffällige Andersartigkeit bis hin zum scharfen Kontrast herstellt. Anders formuliert, stellt sich in solchen Fällen die Frage: Wer überzeichnet hier, von wem geht die Karikatur aus? Dabei ist es weniger entscheidend, beantworten zu können, wer diesen parodistischen Blick lanciert – dies ist in den meisten Fällen nicht zweifelsfrei möglich –, sondern der Umstand, dass die Frage Relevanz erhält.

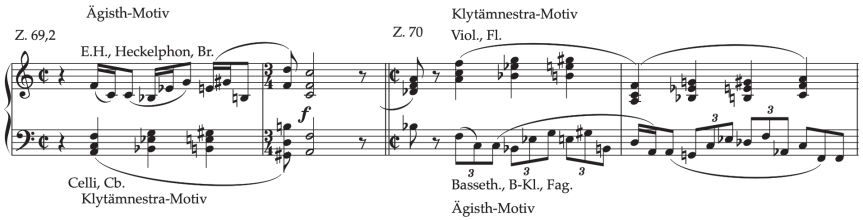
In einigen Fällen kann dadurch klar eine intradiegetische Fokalisierung zum Ausdruck gebracht sein, etwa wenn Elektra in Aegisth keinen Hausherrn sieht, sondern – entgegen seiner realen Machposition – nur »die Memme« und den »tapfre[n] Meuchelmörder« (*Elektra*, Z. 69 ff.).[269] Dadurch mischt sich mit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

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

269 Vgl. auch Kapitel 2, S. 154.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

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

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

272 Strauss: *SpA*, S. 196.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

275 Vgl. Einleitung, Anm. 30.

276 Strauss: *BE*, S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

277 Strauss: *BE*, S. 103.
278 Strauss/Zweig: *BW*, S. 34.
279 Zitiert nach Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner), S. 204.
280 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 578. Einzig die Szenenanweisung (»Diemut [...] nimmt Kunrad bei der Hand und zieht ihn rasch in die Kammer hinein«, Z. 202,3) mildert den Schluss durch die Betonung der gegenseitigen Einvernehmlichkeit ab. So sehr Wolzogen und Strauss den Schluss als Abkehr von überkommenen bürgerlichen Moralvorstellungen empfunden haben mögen: Dass Kunrad den sexuellen Akt bedingungslos einfordert, dass die Stadtbevölkerung Diemut als die Schuldige sieht (»Deine gottverlassene Sprödigkeit«, Z. 207) und ihre Vergewaltigung in Kauf nimmt (Z. 208–209: »Soll'n wir verrecken hols die Pest! Weil sich ein Mädel nit lirumlarum läßt?«), ist klar formuliert.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Der Operndirigent: Aufführungspraxis und Perspektive

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

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

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

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

---

281 Vgl. Anm. 186.
282 Strauss: *SpA*, S. 97.
283 Strauss: *BE*, S. 63; ebenso: *SpA*, S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

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

»Sixtinische Objektivität«

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

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

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

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

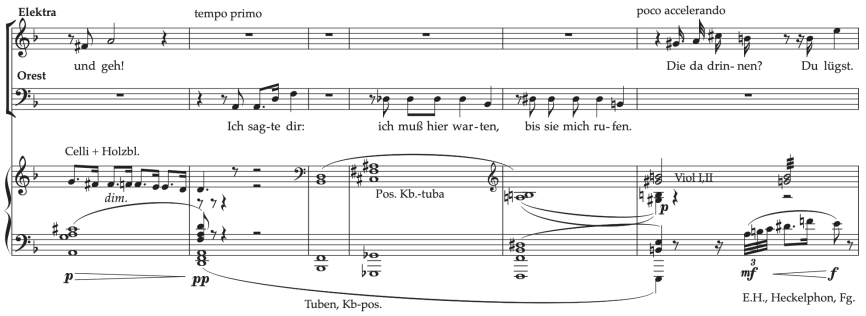
287 Siehe Kapitel 2, S. 215 ff., dort insbesondere die Auseinandersetzung mit: Carolyn Abbate: *Unsung voices*, Princeton 1991.

288 Vgl. Anm. 275.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



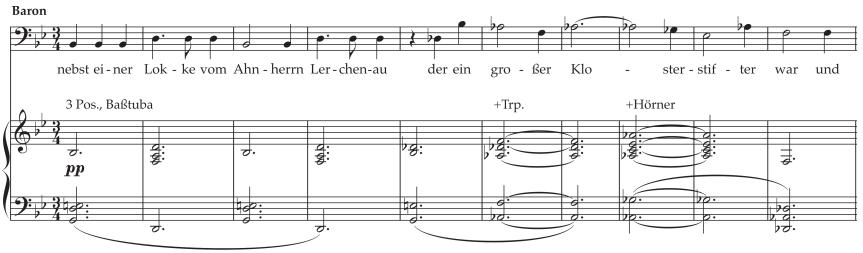
Notenbeispiel 7: Orests Ruhe und Elektras Rastlosigkeit (Z. 124a–125a)

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

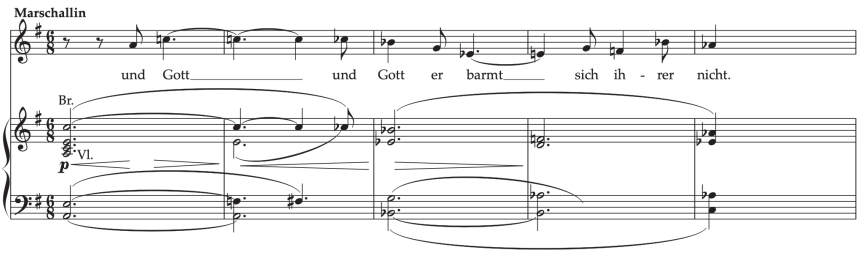


Notenbeispiel 8*: Der Rosenkavalier,* I, Z. 207

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Das erzählende Moment«

Den nächsten Modus benennt Strauss als

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

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

294 Strauss: *BE*, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Strauss' Musiktheater ist weniger reich an Erzählungen, stattdessen – wie Hartmann betont[296] – vom mimetisch-präsentischen, sich ereignenden Moment bestimmt. Die Kontrastebene zum »lyrische[n] Element«[297] bilden, wie oben bereits ausgeführt, eher die Dialogszenen. Gerade in der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal treten zwar immer wieder meist kürzere narrative Passagen auf, sie sind dann jedoch häufig als Abkehr von Wagners Konzept zu verstehen. Die Mägdeszene zu Beginn von *Elektra* ist ein solches Beispiel: Sie leitet als gemeinschaftliche Erzählung mehrerer Protagonistinnen die Oper ein und ist damit auf den ersten Blick formal und funktional der Nornenszene der *Götterdämmerung* vergleichbar. Berichtet wird jedoch nicht von den bedeutenden Ereignissen der Vergangenheit, sondern von den alltäglichen

295 Vgl. dazu eingehender: Kapitel 2, S. 208 ff.
296 Vgl. Anm. 256.
297 Vgl. Anm. 242.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

»Das unmittelbare Erlebnis«

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

298 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 588.
299 Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt 2010, S. 169 f.
300 Strauss: *BE*, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt. Besonders die Übergänge vom einen in den anderen Darstellungsmodus machen den Wechsel von Nähe zu Distanz oder umgekehrt sowohl als plötzlichen als auch als vermittelten Perspektivwechsel deutlich, wobei Raumwirkung und Fokalisierungen im Sinne figurenspezifischer Wahrnehmungs- oder Emotionsfilter hier Hand in Hand gehen können. Die Auftritte von Hauptfiguren sind hier sowohl bei Wagner als auch bei Strauss stets herausragende Ereignisse, in denen die Musik die Wahrnehmung der Bühnenszene für die Zuschauer lenkt und gestaltet; der Eintritt der drei Hauptfiguren im ersten Akt als musikalisierte Mauerschau[301] (Kundry, Parsifal) bzw. als Kondukt mit dem siechen Amfortas, in der Sänfte getragen (I, T. 239), sind dafür eindrückliche Beispiele.

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

Tempo und Fokalisierung

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

303 Strauss: *BE*, S. 84.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

> dürfe keinerlei Adagiostimmung enthalten und keine unnötigen Dehnungen von
>
> 
>
> ,[307]
>
> das doch ein stürmisches Motiv vom Anfang ist und dem beunruhigten, grübelnden Sachs im Kopf spukt.[308]

Mit dem Anfang bezieht sich Strauss auf den ersten Akt, genauer auf eine Passage aus Walthers Probegesang (Akt I, Szene 3, T. 1269 ff.: »Es schwillt und schallt, es tönt der Wald«), an die sich Hans Sachs erinnert – eine Melodie, die ihn ohrwurmartig nicht loslässt.

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

306 Die drei Bereiche ordnet er auch dem Vorspiel zu, vgl. Strauss: *BE*, S. 64.
307 Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, II, 3, T. 274. Strauss verschweigt allerdings die Tempoangabe »sehr mäßig« und die zusätzliche Vortragsanweisung: »gedehnt«.
308 Strauss: *BE*, S. 66; *SpA*, S. 38. Vgl. dazu auch Hans Sachs' Sinnieren zu Beginn des 3. Aktes, insbesondere III, 1, T. 301 ff.
309 Strauss: *BE*, S. 66; *SpA*, S. 38.
310 Strauss: *BE*, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.2 Zeitgenossen

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

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

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

Romain Rolland

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

315 Ebd., S. 210.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

316 Ebd., S. 210.
317 Strauss dirigierte in Paris Beethovens *7. Sinfonie, A-Dur, op. 92* und *Also sprach Zarathustra*. Rolland lernte ihn dann noch im selben Jahr bei seinem Aufenthalt im Frühling 1899 in Berlin persönlich kennen, vgl.: *Aus meinem Leben*, S. 301 ff.
318 Strauss: *BE*, 226.
319 Rolland: *Aus meinem Leben*, S. 298.
320 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

323 Ebd., S. 203.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

330 In seinen Tagebuchnotizen ist er direkter: »Ich bedaure, daß er eine so ungesunde und abstoßende Dichtung verwendet hat wie die von Wilde.« Strauss/Rolland: *BW*, S. 177.
331 Strauss/Rolland: *BW*, S. 118.
332 Strauss/Rolland: *BW*, S. 177.
333 Ebd., S. 117, 118.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

334 Strauss/Rolland: *BW*, S. 189.
335 Strauss/Rolland: *BW*, S. 197, 136 f, 195.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

336 Vgl. S. 48.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gibt gegenüber Rolland, Jean Marnold[341] und anderen[342] unumwunden zu, dass er der Figur nicht viel abgewinnen konnte: »Im übrigen wollte ich ihn nicht zu ernst nehmen. Wissen Sie, Joikanaan ist ein Schwachkopf. Ich kann diesem Menschenschlag keine Sympathie entgegenbringen. Ich habe ihn zuerst etwas grotesk darstellen wollen.«[343]

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

Rolland, der Strauss' in den 1920er Jahren eine fehlende Kenntnisnahme zeitgenössischer Tendenzen[345] und damit einen kreativen Stillstand vorwirft, kann oder will eine spezifische Modernität oder Neuartigkeit seines Theaters nicht sehen – nämlich das genau von ihm kritisierte Nebeneinander unterschiedlicher Figurendarstellungen, Haltungen und Fokalisierungen – eine

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

> Ich bedaure auch, daß in der endgültigen Fassung der Ariadne die Buffo-Gruppe aus dem Finale entfernt worden ist. Eines von beidem: entweder hätte man mit dem dionysischen Taumel eines Bacchus-Reigens schließen (Chor und großes Orchester) oder – die Ironie der Harlekingruppe beibehaltend – die pompöse Tragödie zum Schluß mit der Buffo-Komödie vereinen müssen, in einem Septett der fünf Buffos mit Bacchus und Ariadne: das wäre das non plus ultra gewesen.
> Ich habe das Gefühl, daß Hofmannsthal jedes seiner „pastiches" aus vergangenen Zeiten mit einem ironischen Gedanken beginnt, den seine bewundernswerte Virtuosität so überzeugend gestaltet, daß er ihn schließlich selber ernst nimmt. Und das ist schade: ein Pastiche-Thema wie *Ariadne* verdankt seine Bedeutung gerade dieser Ironie; und diese Ironie muß sich bis zum Schluß steigern und entfalten können.[350]

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

349 Ebd., S. 192.
350 Strauss/Rolland: *BW*, S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Claude Debussy

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

351 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 280, 281. Hofmannsthal reagiert auf den Vorschlag entsetzt und weist ihn entschieden zurück.
352 Vgl. Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, S. 272 ff.
353 Hofmannsthals und Strauss' Sichtweisen auf die Figur sind sehr verschieden, durch die Komposition erhält sie eine deutliche Aufwertung.
354 Strauss/Hofmannsthal: *Ariadne*, S. 305.
355 Strauss/Rolland: *BW*, S. 192.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

356 Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 2009, S. 221.
357 Ebd., S. 141.
358 Ebd., S. 222.
359 »Dieses Stück gleicht »einer Stunde neuer Musik bei den Verrückten; man hat gute Lust lauthals rauszulachen oder todtraurig loszuheulen [...]« (S. 47).
360 Ebd., S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Dies scheint ein wesentlicher Grund zu sein, warum Debussy 1910 plötzlich eine gegensätzliche, der oben zitierten Meinung direkt widersprechende Einschätzung kundtut, denn an dieser Stelle spricht er von der Oper: »Wagner hat aus der Oper alles herausgeholt, was sie zu geben vermochte. Jetzt muss etwas anderes gefunden werden. Richard Strauss ist nur ein gesteigerter Wagner, ein Künstler und zugleich ein bewundernswerter Taschenspieler, wenn er seine eigenen Werke dirigiert.«[362] Details zu Strauss als Musikdramatiker bleibt er schuldig, doch aus zahlreichen Kritiken zum Wagnerschen und insbesondere zum post-Wagnerschen Musiktheater[363] wird deutlich, was ihn daran stört. Anlässlich der Aufführung der Oper *L'Ouragan* von Alfred Bruneau und Émile Zola kritisiert Debussy deren zu große Abhängigkeit von der Idee des Musikdramas Wagners, insbesondere vom Einsatz personaler Leitmotive, die er an anderer Stelle als einen den Figuren zugehörigen »›Prospekt‹, ihre Photographie« bezeichnet.[364] In der Kritik an Bruneaus Musik wird deutlich, dass er eine zu sehr die Figuren thematisierende und emotional ausleuchtende Musik als problematisch erachtet. So sehr Leitmotivik den Kompositionsprozess erleichtere, liege darin das grundsätzliche Problem, dass eine »geradezu sklavische Abhängigkeit der Opernmusik von den Personen« entstehe. Das Darstellen oder Nachzeichnen von Gefühlsregungen, also die musikalische Innenschau der Charaktere, ihre musikalische Fokalisierung, ist ihm generell suspekt – wohl, weil er die Gefahr einer zu platten Standardisierung und unangemessenen Konfektionierung sieht: »Zu behaupten, daß diese Akkordfolge dieses Gefühl, jene Phrase jene Person ausdrücke, heißt

361 Ebd., S. 83; ebenso: S. 140.
362 Ebd., S. 289.
363 Oder vielmehr: zu Komponisten, die er der Wagnerfolge zuordnet.
364 Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 276.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

Und an anderer Stelle:

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

365 Ebd., S. 44, 45.
366 Ebd., S. 275.
367 »Am Vorabend der Uraufführung von »Pelléas et Mélisande«, in: Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 272–273.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

368 Ebd., S. 276.
369 Siehe Anm. 242.
370 Rolland: Tagebuchnotizen, in: Strauss/Rolland: *BW*, S. 183, 184.
371 Vgl. Debussy: Sämtliche Schriften, S. 43. Die gleich formulierte Kritik findet sich hinsichtlich einer Aufführung von *L'Étranger* von Vincent d'Indy ebenfalls (ebd., S. 73, 75).
372 Strauss/Rolland: *BW*, S. 182.
373 Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Hans Pfitzner

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

374 Ebd., S. 65.
375 Strauss/Rolland: *BW*, S. 187.
376 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 410.
377 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 585, 351.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

378 Ebd., S. 510.

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

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

381 Ebd., S. 84–85.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

382 Ebd., S. 90.
383 Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 86. Er bezieht sich hierbei auf eine Wagnersche Regieanweisung aus *Lohengrin* (»Friedrich macht eine Gebärde der schmerzlichsten Wut«) während eines kurzen fünftaktigen Anschwellens des Orchesters (II, 5, T. 2028 ff.).
384 Vgl. Anm. 156.
385 Vgl. Anm. 133.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

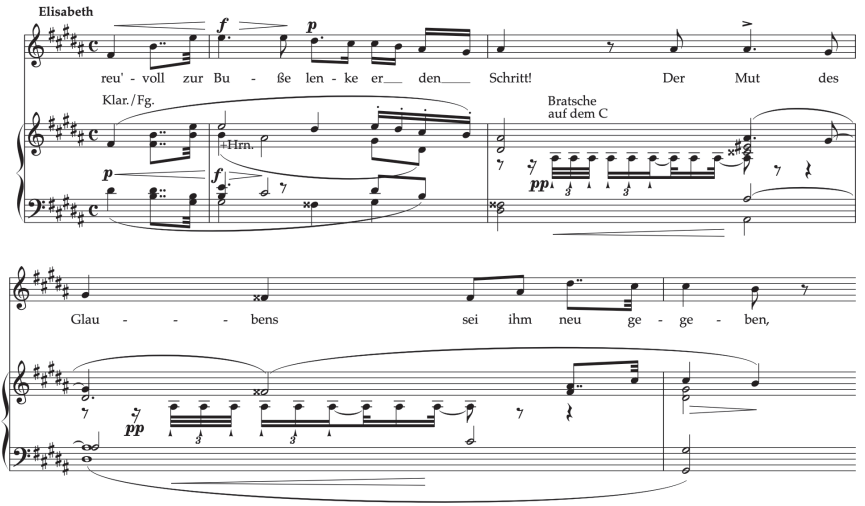
Aktschluss von *Der Rosenkavalier* fordert die Regieanweisung dezidiert: »Die Marschallin stützt den Kopf in die Hand und bleibt so, in träumerischer Haltung, bis zum Schluss« (I, Z. 340). Die Erkennungsszene in *Elektra* kommt ohne jegliche Anweisung aus und ist in vollständiger Bewegungslosigkeit,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

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

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

386 Vgl. das Unterkapitel: Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne, S. 36 ff..
387 Vgl. Kapitel 1, S. 95.
388 Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, S. 89.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

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

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

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

389 Ebd., S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Insbesondere auf die Länge des Akkordes weist Pfitzner hin:

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

390 Ebd., S. 90 f., 92.
391 Ebd., S. 91.
392 Wie auch bei italienischsprachigen Werken zeitgemäß, zitiert Pfitzner die übersetzte Fassung: »O Gott! wo bin ich? dem geblendeten Aug' scheint dies Alles ein Wunder« (Giacomo Meyerbeer, *Die Hugenotten. Große Oper in fünf Aufzügen*, Vollständiger Klavierauszug. Dichtung von Eugen Scribe, deutsch bearbeitet von I. F. Castelli. Neue revidierte Ausgabe von Gustav F. Kogel, Leipzig, Breitkopf & Härtel (V.A. 321) [o.J.], S. 163).
393 »Raoul sich die Binde abreißend und um sich blickend«.
394 Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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

Was Pfitzner an der Passage im Besonderen interessiert, ist die Sensibilität, mit der Meyerbeer – den er anders als Strauss sehr schätzt[395] – die menschliche Wahrnehmung, das Geblendetsein nach langer Dunkelheit in Szene und Musik darstellt, weshalb ihn die fehlende Umsetzung im Schauspiel geradezu ärgert. Fokalisierungseffekte dieser Art als Konzentration auf einzelne, herausgehobene Figuren werden insbesondere bei Wagner zu komplexeren Lösungen führen: Sprechendes Beispiel ist Isoldes Horchen nach dem Hörnerschall zu Beginn des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*, wenn ihre von Sehnsucht und Brangänes von Sorge geleitete Wahrnehmung auseinanderklaffen.[396] Inwieweit Strauss einen solchen Fokus auf Perzeptionsweisen aufgreift, wird Gegenstand des vierten Kapitels sein.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kapitel 2 – Zur Theorie musikalischer Perspektivierung: Begriffsapparat und Konzepte

Die Forschungstraditionen auf Gebieten der Literaturwissenschaften zu verschiedenen Aspekten von Perspektive sind breit ausgebildet. Auch in den Film- und Theaterwissenschaften gibt es reichlich derartige Betrachtungen – nicht zuletzt jene praktischer Natur: Immerhin gibt es Ausbildungsgänge zu Regie oder Kameraführung. Überlegungen zu einer spezifisch musikalischen Perspektivbildung in der Musikwissenschaft stehen im Vergleich dazu noch an ihren Anfängen, man findet insbesondere Hinweise hierfür aus den Bereichen der musikalischen Narratologie und der Filmmusikforschung.

Dieses Kapitel macht es sich zur Aufgabe, eine theoretische Positionsbestimmung zu unternehmen, indem es die für die Erkenntnisabsicht dieses Buches relevanten Termini betrachtet und einordnet. Zunächst werden die erzähltheoretischen Grundlagen eingeführt, dann wendet sich das Kapitel der Dramentheorie zu, denn schließlich – auch wenn die Erzählperspektive wichtige Fragen aufwirft – handelt es sich bei der Oper um ein dramatisches Genre. Auch hier werden wiederum nur diejenigen Aspekte behandelt, die sich in Fragen der Perspektive plausibilisieren lassen. Dazu gehören Begriffe wie Fokalisierung, Nähe und Distanz sowie Unmittelbarkeit oder Figurenperspektive. Hier rückt insbesondere Manfred Pfister in den Vordergrund, dessen Arbeit als eine der wenigen gelten kann, die spezifisch perspektivische Überlegungen zum Drama enthalten. Nachdem daran anschließend Aspekte der Inszenierung betrachtet werden, geht die Betrachtung zu den Disziplinen der Filmwissenschaft über, um sich schließlich dem Forschungsstand der Musikwissenschaft zu widmen. Am Schluss des Kapitels steht der Versuch, die gewonnenen Erkenntnisse in einen eigenen Entwurf einer musikalischen Perspektive auf dem Feld der Oper münden zu lassen.

Dabei geht es jedoch keinesfalls darum, ein allgemeingültiges und geschlossenes Theoriekonzept vorzulegen. Vielmehr sollen Denkmuster und Werkzeuge vorgestellt werden, die für die folgenden Kapitel mit ihren einzelnen Perspektivierungsaspekten (personale, räumliche, zeitliche Perspektivierung sowie Sprechweisen/Kostümierungen) relevant werden.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.1 Konzepte und Begriffe in den Geisteswissenschaften

Literaturwissenschaften – Narratologie

Wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits angekündigt, wird hier weder das Ziel verfolgt, das weite Feld der Narratologie und dessen Übertrag auf musikalische Fragestellungen aufzuarbeiten, noch jenes, ein neues Konzept musikalischer Narratologie zu entwerfen.[1] Vielmehr soll einigen etablierten Begriffen und Methoden auf den Grund gegangen werden, die sich eignen, um mit der musikalischen Perspektivierung ein spezifisches Charakteristikum des Straussischen Musiktheaters präziser zu fassen. Diese Beschränkung mag erwartbar sein, sie wird jedoch nicht wenig erschwert durch die fundamentale Ausweitung des Geltungsbereichs narratologischer Fragestellungen hin zu einer Art anthropomorphem ›Existential‹, »als ein grundsätzlicher Zugang des Menschen zu seiner Welt«.[2] Nicht zuletzt diese Ausweitung erlaubte es nahezu sämtlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die verschiedensten Kunstrichtungen und medialen Mitteilungsformen erzähltheoretisch zu betrachten[3] – die Musikwissenschaft bildete hier keine Ausnahme. Neben vielen produktiven Forschungsanstößen bleibt dabei der eine oder andere Terminus für die Kunstform Oper jedoch wohl nur in Teilen einlösbar, wie zu zeigen sein wird.

Da viele der grundlegenden Begriffe auf Gérard Genette zurückgehen, sollen diese auch anhand seiner Überlegungen in einem ersten Teil eingeführt werden; dazu zählt insbesondere der von ihm entwickelte Terminus der Fokalisierung. Die sich an Genette anschließende fachinterne Weiterentwicklung in ihren diskursiven Verzweigungen wird dann im Anschluss nur so weit erwähnt, wie sie für die hier zugrunde liegende Frage produktiv gemacht werden kann; zusätzlich werden Modelle von Percy Lubbock, Boris Uspenskij und Franz K. Stanzel, von Mieke Bal, Wolf Schmid und anderen zur Sprache kommen.[4]

---

1 Zu Musik und Narration siehe den Abschnitt »Musikwissenschaft«.

2 Birgit Lodes: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 367–382, hier S. 375.

3 Vgl. Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–104.

4 Eine umfassende Übersicht der unterschiedlichen narratologischen Theorien bieten einschlägige Einführungswerke, z. B. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung*, Wiesbaden ^{7}1990; Matías Martínez/Michaela Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, Mün-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Genettes Erzähltheorie und die Oper: Ausgangsüberlegungen

Die Arbeiten Genettes bilden nach wie vor eine maßgebliche Basis der Literaturtheorie und Narratologie, fast alle weiterführenden Arbeiten auf dem Gebiet bauen – weiterführend bzw. kritisch – auf seinen Untersuchungen auf. Die beiden maßgeblichen Studien zu den hier relevanten Fragen sind der *Discours de récit* von 1972 sowie die 1983 erschienene Folgeschrift *Nouveau Discours de récit*. In der Tradition strukturalistischer Erzählforschung stehend, baute Genette hier auf Arbeiten Roland Barthes, Jean Poullions und anderer auf und erfuhr mit seiner analytischen Studie weltweite wissenschaftliche Rezeption, die – durch die vergleichsweise späte Übersetzung aus dem Jahre 1994 (die englische Erstübersetzung ist von 1980) – im Deutschen verspätet eintrat.

Genette entwirft darin eine systematische Theorie der Erzählung. Hier soll das Hauptaugenmerk insbesondere auf dem von ihm geprägten Begriff der ›Fokalisierung‹ sowie auf ›Perspektive‹, ›Distanz‹ und ›Erzählebene‹ liegen. Diese spielen insbesondere im Zusammenhang des »narrativen Aussagevorgangs«, den Genette unter dem Aspekt der »Stimme« (voix[5]) benennt, und dem Modus eine zentrale Rolle. Mit Modus meint Genette dabei die „verschiedenen Verfahren zur Regulierung der narrativen Information“[6] – oder, wie es an anderer Stelle heißt:

> In der Tat kann man das, was man erzählt, *mehr oder weniger* nachdrücklich erzählen [Distanz] und es *unter diesem oder jenem* Blickwinkel erzählen [Perspektive]; und genau auf dieses Vermögen und die Weisen, es auszuüben, zielt unsere Kategorie des narrativen Modus.[7]

Die Kategorie des ›Modus‹ trennt Genette dabei strikt von der narrativen Instanz (›Stimme‹). Damit betont er, dass es eben nicht »völlig nebensächlich« sei, »daß die Abenteuer der Odyssee teils von Homer erzählt werden, teils

---

chen [6]2005; Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2005; Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt [3]2010.

5 Der Begriff baut in anderer Verwendung auf Roland Barthes und andere auf. Carolyn Abbate verwendet ihn in Anlehnung an Barthes (Genette nur am Rande aufgreifend) als Ausgangspunkt für musikologische Arbeiten (siehe auch den Abschnitt »Musikwissenschaften«).

6 Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994, S. 219. Die deutsche Ausgabe enthält beide Schriften Genettes. Die Zitate ab S. 195 beziehen sich dabei auf den *Nouveau Discours de récit*.

7 Ebd., S. 115.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Odysseus selber«.[8] Dazu kommen bei Genette drei Kategorien: *histoire*, *discours* und *récit*. Die ›Stimme‹ geht dabei immer von Genettes drittem Aspekt, von ›Erzählung‹ (*récit*) aus bzw. von deren Relation zu den beiden anderen Kategorien. Narration (*narration*) im Sinne des »produzierenden narrativen Akt[es] sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation [...], in der er erfolgt«, steht dabei im Gegensatz zu ›Geschichte‹ (*histoire*), welche »das Signifikat oder den narrativen Inhalt« meint, und zur ›Erzählung im eigentlichen Sinne‹ (*discours*), welche »den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs beschreibt«.[9]

Die klare Trennung von Perspektive bzw. Fokalisierung (›Wer sieht?‹ beziehungsweise ›Wer nimmt wahr?‹ = ›Modus‹) und Erzählinstanz (›Wer spricht?‹ = ›Stimme‹) ist aus narratologischer Sicht nachvollziehbar, für Genettes Argumentation sogar unverzichtbar.[10] Allerdings hält er selbst diese Trennung nicht durchweg und konsequent ein;[11] für die Anwendung auf dem Gebiet der Oper scheint sie zunächst weniger sinnvoll. Über die Fälle, wo sie doch relevant erscheint, wird noch zu sprechen sein.

Ein Grund hierfür scheint auch in der besonderen Mitteilungsform der Gattung zu liegen. Denn Oper ist natürlicherweise weit weniger durch ›Erzählung‹ als vielmehr durch direkte ›Darstellung‹ und sich vollziehende ›Handlung‹ gekennzeichnet – in der Platonischen Unterscheidung der *mimesis* und nicht der *diegesis* zugehörig.[12] Dieser Umstand wurde und wird auch in der Musikwissenschaft diskutiert, ausgehend von Carolyn Abbates einflussreicher

8 Ebd., S. 16.

9 Ebd.

10 Dabei kommt es gelegentlich zu Unstimmigkeiten und Vermengungen, die er nur teilweise anspricht. Dazu gehört der Umstand, es sei durchaus »legitim, eine Typologie der ›Erzählsituationen‹ erstellen zu wollen, die sowohl den ›Modus‹ als auch die ›Stimme‹ berücksichtigt«; nicht legitim sei es »jedoch, eine solche Klassifikation allein mit der Kategorie des Point of view durchführen zu wollen« (Genette: *Die Erzählung*, S. 134).

11 Dies zeigt sich schon daran, dass er seine drei Kategorien oder ›Klassen‹ aus der Grammatik des Verbes ableitet und diese Terminologie der Verbflexion im Grunde nur einen metaphorischen Übertrag darstellt, also nicht jene tiefenstrukturelle Verbindung aufweist, die Genette behauptet (insbesondere in der Ableitung der Stimme aus dem Verbalgenus). Vgl. dazu Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 104. Weitere kritische Auseinandersetzungen mit Genettes Inkonsequenzen finden sich mehrfach, detailliert z. B. bei: Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York 2011, S. 111 ff.

12 Wobei Plato damit streng genommen zwei narrative Darstellungsmodi meint (*Politeia* 392c–395); jedes Mal geht es um einen Erzähler. Erst durch Aristoteles wird das Mimetische als *theatraler* Modus definiert. Dazu auch Genette: *Die Erzählung*, S. 116 ff. Auch Percy Lubbocks Unterscheidung von *telling* versus *showing* ließe sich anführen, die in unterschiedlicher Benennung in fast jeder Erzähltheorie eine Rolle spielt, bei Franz K. Stanzel z. B. als *unmittelbare* und *mittelbare Darstellung*. Vgl. dazu Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arbeit *Unsung voices*.[13] Ein auf die Textform der Erzählung bezogenes Theoriemodell kann daher nicht deckungsgleich auf eine Gattung wie die Oper bezogen werden. Einzelne erzähltheoretische Analysewerkzeuge können für die Frage einer perspektivischen Lenkung des Bühnengeschehens zwar übernommen werden, bedürfen aber der Adaption. Da dieser Punkt auch das filmwissenschaftliche und musikologische Schrifttum durchzieht, soll darauf erst in einer opernspezifischen Begriffsbestimmung am Ende des Kapitels eingegangen werden.

Perspektive – Point of view – Fokalisierung

Perspektive scheint zunächst gleichbedeutend mit dem englischsprachigen ›point of view‹ zu sein, ein Terminus, der durch Lubbock und andere in die narratologische Forschung eingeführt wurde: Das Geschehen lässt sich aus der Perspektive einer der Figuren schildern. Dies betrifft einerseits Wahrnehmungen der sie umgebenden Umwelt – die Figur hat »sozusagen in ihrem Bewusstsein eine Kamera eingepflanzt«.[14] Andererseits lässt es aber auch eine Innensicht zu auf die Gedanken, Verfasstheit und Gefühlslagen der fokalisierten Figur zu. Es gibt zu diesem Themenkomplex eine Vielzahl verschiedenster narratologischer Modelle, die jeweils für sich beanspruchen, Leerstellen oder Unzulänglichkeiten der vorangegangenen zu füllen. Fludernik bezeichnet sie als teilweise »verwirrend«,[15] sie wirken gelegentlich eher fachintern relevant. Deshalb scheint es ratsam, sich hier auf die gängigen Begrifflichkeiten und grundsätzlichen Ansätze zu beschränken.

Genette führte den Begriff der ›focalisation‹ ein, um ›point of view‹ zu vermeiden, der allzu häufig Wahrnehmungsperspektive und narrative Instanz (›Erzählperspektive‹) miteinander vermengt. Der Begriff setzte sich in einer Vielzahl späterer Theoriebildungen durch,[16] auch weil er etymologisch die Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung abschwächt. Perspektive wird

13 Siehe den Abschnitt »Musikwissenschaften«.

14 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 47. Dieser Vergleich von Fludernik zeigt die bereits seit den 1950er Jahren stattfindende Analogiebildung zum Filmischen in narratologischen Arbeiten, die auch in anderen Disziplinen, etwa von Anselm Gerhard auf dem Gebiet der Opernforschung, Verwendung finden (siehe Abschnitt »Musikwissenschaften«). Diese Vergleiche bieten sich für Fragen der Perspektivbildung geradezu an, sie können jedoch bei zu unreflektiertem Gebrauch auch zu simplifizierenden Schlüssen oder Unschärfen führen.

15 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 49.

16 Auch Mieke Bal diskutiert Vor- und Nachteile der Begriffe: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto u. a. ^{2}1997, S. 143 f.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in der Literaturtheorie bis auf wenige Ausnahmen metaphorisch gebraucht. Nur wenn explizit der Ort erzählerische Relevanz erhält, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, lässt sich von einer wörtlichen Verwendung sprechen – im Gegensatz zu den stets relevanten, genuinen Raumwirkungen auf der (Musik-)Theaterbühne. Dennoch finden sich auch in neueren literaturwissenschaftlichen Konzepten sowohl die Beibehaltung des Perspektiv-Begriffs (häufig in ablehnender Haltung zu Genettes Ansatz) als auch eine weitere Differenzierung bei Koexistenz beider Bezeichnungen, z. B. die Scheidung in Wahrnehmungsaspekte (= Fokalisierung) und Denk- und Gefühlsbewegungen (= Perspektive).[17]

Die Leitfrage ist für Genette dabei: »Wo liegt der Fokus der Wahrnehmung?«[18] Dieser kann »in einer Person verkörpert sein« oder auch nicht, was er nicht gleichbedeutend mit der Frage verhandelt, ob Romanfiguren Erzähler ihrer Geschichte sind oder nicht.

Genette kennt dabei drei grundsätzliche Arten:

- die *unfokalisierte Erzählung* oder *Nullfokalisierung* (der Erzähler weiß mehr als die Figur(en), er steht »wie ein Gott über der Welt sieht und weiß alles, auch wenn er nicht alles mitteilt, was er weiß«);[19]
- die *interne Fokalisierung* (der Erzähler teilt nur den Informationsstand und die Wahrnehmung der Figur mit);
- die *externe Fokalisierung* (die quasi-dokumentarische Außensicht: der Erzähler teilt weniger mit, als die Figur weiß).

Was auf den ersten Blick als ungemein logisch erscheint, enthält jedoch bereits in der definitorischen Festlegung eine innewohnende Inkonsequenz: Wissen und Wahrnehmen sind hier vermengt, mehr noch: Zum entscheidenden Kriterium der Wahrnehmungsperspektive wird der Wissens- oder Informationsstand erklärt. Natürlich sind beide Bereiche zwangsläufig miteinander verbunden: Wahrgenommenes erschließt sich nicht selten erst bei entsprechendem Erkenntnis- oder Wissenstand – dieses Verhältnis wird jedoch von Genette weder weiter bestimmt noch wird klar, was genau er unter ›Wissen‹ versteht.[20] Auf die Frage des Informationstandes von Charakteren

17 Dazu überblicksartig: Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 138–145, 142 f.

18 Genette: *Die Erzählung*, S. 235.

19 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 107.

20 Vgl. dazu Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 119 ff.; ebenso Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzähllliteratur*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bzw. Bühnenfiguren wird deshalb im Zusammenhang mit Pfisters Dramentheorie zurückzukommen sein, dessen Begriffsapparat hier präziser ist. Hinzu kommt der Umstand, dass das Gefälle eines Informationsstandes nicht in erster Linie Folgen für die Frage der Wahrnehmungsperspektive haben muss, sondern vielmehr die Äußerungsinstanz selbst betreffen kann. Der Eindruck des Orchesters als einer weiteren Mitteilungsebene – häufig in der Wagner-Literatur als allwissender Erzähler beschrieben – beruht zu großen Teilen auf dem Wissensvorsprung dieser instrumentalen Kommentare gegenüber den Figuren. Dies hat zwar Folgen für die figurale Fokalisierung der Charaktere: Siegmunds Verzweiflung über die Waffenlosigkeit zu Beginn der dritten Szene im ersten Akt der *Walküre* ist dadurch zusätzlich gesteigert, da wir (das Publikum) die Lösung bereits klingend erfahren haben. Der weitaus bestimmendere Faktor ist jedoch der Eindruck einer erzählanalogen Sprachfähigkeit des Orchesters selbst, im Sinne eines an der Darstellung der Handlung unmittelbar beteiligten Akteurs.

Der zweite Typus der internen Fokalisierung wird dann nochmals geschieden in *fest*, *variabel* und *multipel*.[21] *Intern* wird so verstanden, dass die Figur zum »fiktiven ›Subjekt‹ aller Wahrnehmungen wird«.[22] Genette macht dabei klar, dass interne Fokalisierung selten in aller Strenge praktiziert wird, wie generell häufig Mischformen in unterschiedlichen Gewichtungen auftreten. Als ein Charakteristikum Prousts, der im Zentrum von Genettes Untersuchung steht, benennt er die *doppelten Fokalsierungen* zwischen einem allwissenden Erzähler (*Nullfokalisation*) und der internen Fokalisierung, die auch gesteigert zu Fällen führt, in denen Proust »bedenkenlos und scheinbar völlig unbekümmert drei Fokalisierungsmodi zugleich einsetzt«.[23]

Streng literaturbezogen verstanden, handelt es sich dabei wohl um eine Art beschleunigter, *multipler Fokalisierung*, da die schriftliche Erzählung den Effekt der Gleichzeitigkeit nur durch Juxtaposition und schnelle Abfolgen simulieren kann, teilweise innerhalb desselben Satzes. Musiktheater ermöglicht dagegen eine tatsächliche Gleichzeitigkeit, die darüber hinaus noch den Effekt erzeugen kann, »ein ›Gesetz des Geistes‹ [zu überschreiten], dem zufolge man nicht gleichzeitig innen und außen sein kann«.[24] Und da eine solche Art beschleunigter Wechsel zu einem besonders hervorragenden Merkmal des »ästhetischen Transportunternehmer[s]« Strauss gehört, wie sich Adorno

21 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134 f.
22 Ebd., S. 242.
23 Ebd., S. 149.
24 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mokiert (siehe Vorwort), soll diese Beobachtung im Folgenden noch hilfreich werden.

Auch das bekannte Modell des Literaturtheoretikers Franz Karl Stanzel kennt drei Kategorien, die *Erzählersituation* genannt werden,[25] nämlich die *auktoriale Erzählsituation*, die *Ich-Erzählsituation* und die *personale Erzählsituation*. Sie überschneiden sich mit Genettes Bestimmungen, sind aber nicht damit identisch. Vor allem sind bei Stanzel die Bereiche der Wahrnehmung und der Schilderung des Geschehens mit Absicht nicht aufgeteilt. Auf Perspektive bezogen, entspricht der *auktoriale Erzähler* in etwa Genettes *Nullfokalisierung*, die begrifflich bewusst offener gefasst ist und den direkten Bezug auf eine narrative Instanz vermeidet. Eine auktoriale Erzählung meint zwar nicht die reale autobiographische Stimme des ›Autors‹, kann aber durchaus mit der Verwischung der Grenzen und der scheinbaren Identität spielen oder leichtfertig in dieser Hinsicht missverstanden werden. Die *Ich-Erzählsituation* und die *personale Erzählsituation* lassen sich Genettes *interner Fokalisierung* zuordnen. In der Ich-Erzählung schildert eine der Figuren das Geschehen – entweder als *erzählendes* oder *erlebendes* Ich oder in einem Mischverhältnis. Im ersten Falle wird die autobiographische, rückblickende Erzählwarte kenntlich gemacht, im zweiten schildert sich die Figur im Zentrum des Geschehens. Genette unterscheidet dies als den »gegenwärtigen Informationsstand als Erzähler« und den »vergangenen Informationsstand als Held«.[26] Als Filter sei nur der gegenwärtige Stand relevant; dieser könne aber in den Hintergrund treten oder unterdrückt werden, um gegenüber dem feststehenden Verlauf der Geschehnisse den vergangenen Informationsstand und damit die Entscheidungsfreiheit des früheren Ichs zu betonen und so eine Mimesis-Illusion zu erzeugen.

Die *personale Erzählsituation* meint, dass das Geschehen durch die Wahrnehmung und das Bewusstsein einer der Figuren (in der dritten Person) geschildert wird, was einen Effekt der Unmittelbarkeit erzeugt. Begrifflich nahe an Roland Barthes' *personalem Modus der Erzählung*, meint dieser jedoch eine personale Perspektive, die sowohl als Ich-Perspektive als auch als eine Erzählung in der dritten Person denkbar ist, dann aber (vom grammatischen Wechsel abgesehen) keine Änderung der Aussage bewirkt und damit eher

25 Bereits in Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen ^{7}2001, S. 68 ff. (Kritik Genettes: *Die Erzählung*, S. 133).

26 Genette: *Die Erzählung*, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der *internen Fokalisierung* Genettes entspricht.[27] ›Person‹ nach Stanzel unterscheidet demnach die *Er-* und die *Ich-Erzählung*[28]. Ein *neutrales* Erzählen, das aus Perspektive der dritten Person dokumentarisch schildert oder in der ersten Person quasi apathisch das eigene Bewusstsein ausfiltert, lässt sich in Stanzels Modell nicht beschreiben; bei Genette entspräche dies der *externen Fokalisierung*.

Genette benennt seine Unterscheidung personaler Situationen über unterschiedliche narrative Ebenen einerseits und über diegetische Erzählpositionen andererseits. Auch wenn er sie nicht unter dem Gesichtspunkt der Perspektive betrachtet, weil diese für ihn nicht zum ›point of view‹ gehört, sollen sie hier dennoch thematisiert werden. Denn auch wenn Genette sie vielmehr der *Stimme*, also seiner narrativen Instanz (als Person) zuordnet, besitzen sie eine klar perspektivierende Funktion der narrativen Mitteilung und werden deshalb bei Stanzel, Dorrit Cohn und anderen auch als solche verhandelt.

Welches Theoriekonzept sich nun für die narratologische Forschung als am tauglichsten erweist, ist nicht Thema dieser Studie,[29] denn für die Betrachtung unterschiedlicher musiktheatraler Modi lassen sich solche Feingliederungen narrativer Konzepte ohnehin nur begrenzt anwenden – abgesehen von einigen Sonderfällen, über die noch zu sprechen sein wird. Die Handhabung der Idee von Fokalisierung ist aber ohne das Verständnis der jeweiligen Erzählsituationen nicht sinnvoll, weshalb sie hier kurz skizziert wurden.

Extradiegetisch – intradiegetisch – metadiegetisch

Genettes Konzept kennt noch eine weitere Binnendifferenzierung, die in Bezug auf Perspektive überaus wichtig erscheint: die Unterscheidung narrativer Ebenen in *extra-* und *intradiegetisch* (handelt es sich um etwas *innerhalb* der erzählten Welt oder um etwas *außerhalb* derselben?) sowie die eingeschobene Erzählung zweiter Stufe (eine Erzählung in der Erzählung) als *metadiegetisch*. Gerade im Übertrag auf dramatische Genres ist damit eine räumliche Ver-

27 Roland Barthes: »Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen«, in: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 127. Darauf geht auch Genette sein: *Die Erzählung*, S. 137.

28 Die Kategorie wird später umformuliert in das Oppositionspaar »Identität/Nichtidentität der Seinsbereiche«, also in ein Universum des Erzählers und eines der Handlung. Siehe den »Typenkreis« in: Stanzel, *Theorie des Erzählens*, nach S. 339.

29 Vgl. die gängigen Einführungen in das Feld der Erzähltheorie, die diese Fragen ausdiskutieren (siehe Anm. 4).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ortung von außerhalb oder innerhalb der Handlung berührt, die die Rolle und Bedeutung der erklingenden Musik jeweils ändern kann – insbesondere, wenn die Ebenen, wie etwa in der Wirtshausmusik in *Der Rosenkavalier* oder als wesentliche künstlerische Idee in *Ariadne auf Naxos*, beständig wechseln können. Was narratologisch nur im metaphorischen Sinne als Perspektive oder Standpunkt bezeichnet werden kann, wird im Opernhaus tatsächlich zu einer räumlichen Kategorie, da sie durch den Klangort konstituiert wird. Mit dem Begriff der *Diegese* (abgeleitet von, aber nicht identisch mit der Platonischen *diegesis*, im Gegensatz zu *mimesis*) ist zunächst die Gesamtheit der erzählten Welt, das Erzähluniversum gemeint. Sie stellt auch einen begrifflichen Berührungspunkt zu den Filmwissenschaften dar: Der Begriff wurde bereits 1948, als die Disziplin erst im Entstehen begriffen war, von Anne Souriau geprägt und durch Arbeiten ihres Vaters Etienne Souriau publik gemacht. Die unterschiedlichen diegetischen Ebenen sind im Normalfall strikt getrennt, und die Adressaten (hier die Leser) befinden sich wieder auf einer anderen Ebene: Ein extradiegetischer Erzähler kann etwa die Leser direkt ansprechen, ein intradiegetischer kann dies nicht. Die Übergänge der Ebenen können entweder plausibel narrativ hergestellt werden (Normalfall) – indem etwa auf der diegetischen Ebene geschildert wird, wie es nun zu dieser metadiegetischen Erzählung kommt (z. B. durch das Auffinden eines Tagebuchs) –, oder sie sind als bewusste Normverletzung, als *Transgression* konzipiert. Durch das »Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figur in ein metadiegetisches Universum usw.)« werde „eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten" verletzt, die in extremen Gegenüberstellungen eine „bizarre Wirkung"[30] erzeuge. Genette spricht am Beispiel der Theaterstücke des Strauss-Zeitgenossen Luigi Pirandello auch die Möglichkeit spezifisch *dramatischer Transgressionen* an – eine Idee, die insbesondere noch für *Ariadne auf Naxos* relevant werden wird: Die (Binnen-)Oper *Ariadne* verhält sich dann zum Vorspiel wie eine »gewaltige Metalepse«, wie sie Genette bei Pirandello findet.[31]

Zusätzlich zu den narrativen Ebenen unterscheidet Genette die Erzählpositionen in *homo-* und *heterodiegetisch*. Er meint damit die Wahl »zwischen zwei narrativen Einstellungen«: Entweder wird die Geschichte »von einer ihrer Personen« (*personnages*) erzählt oder »von einem Erzähler, der selbst in

30 Genette: *Die Erzählung*, S. 168 f.
31 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Geschichte nicht vorkommt«.[32] Für den ersten Fall schlägt er den Begriff *homodiegetisch* bzw. für die stärkste Form *autodiegetisch* vor – ein Begriff, der den Zusammenhang mit der Frage nach Perspektivbildung unterstreicht. Genette erhält so auch die Möglichkeit, die zwei Bereiche von narrativer Ebene und Position (also der Beziehung des Erzählers zur Geschichte) zu trennen. Sie können zusammenfallen (und tun dies auch in den meisten Fällen), müssen es aber nicht, so dass vier Verhältnisse als »vier fundamentale Erzählertypen« entstehen: *extradiegetisch-heterodiegetisch*, *extradiegetisch-homodiegetisch*, *intradiegetisch-heterodiegetisch* und *intradiegetisch-homodiegetisch*.

Stanzels Ich-Erzählsituation würde dabei zumeist dem *Homodiegetischen* entsprechen; durch Genettes Terminologie kann hier feiner zwischen Ebene und Beziehung der Erzählerfigur unterschieden werden. Genettes Modell mag zwar in dieser Hinsicht als differenzierter bezeichnet werden, da Stanzels Terminologie aus narratologischer Sicht nicht alle Fälle beschreiben kann und an zahlreichen Beispielen der Literaturgeschichte ›aushebelbar‹ wäre. Stanzels Konzept besitzt jedoch in Bezug auf die hier zugrunde liegende Fragestellung und die avisierte Anwendung auf das Gebiet der Oper den Vorteil, zur Beschreibung der grundlegenden Situationen Perspektivfragen ins Zentrum zu rücken: Die auktoriale ist durch die *Außensicht* definiert, im Gegensatz zur Innenperspektive der personalen Erzählsituation und der Ich-Erzählung. Diese Standpunkte sind jedoch gleichermaßen durch die Verortung im Intra- oder Extradiegetischen bezeichnet.[33] Stanzels Modell bietet den Vorteil, diese Bereiche (im Schaubild seines Typenkreises als Achsen dargestellt) zusammenzusetzen und tatsächlich die häufigsten Typen zu benennen.

Distanz

Die Frage von Distanz bzw. Unmittelbarkeit bildet ebenfalls eine relevante Kategorie, die in der Narratologie häufig im Zusammenhang mit Perspektivbildung verhandelt wird. Stanzel integriert sie über das Begriffspaar *Erzählermodus* und *Reflektormodus* in sein Modell der Erzählsituationen, welches er aus dem gattungsspezifischen Unterschied von erzählendem Bericht und szenischer Darstellung entwickelt.[34] Es handelt sich zwar bei jeder narrativen Situation um eine erzählerisch vermittelte, sie kann jedoch eine Art mime-

32 Genette: *Die Erzählung*, S. 175.
33 Vgl. Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 178.
34 Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 191 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tischer Illusion erzeugen, in welcher die Erzählerfigur in den Hintergrund rückt und die Leser – den Zuschauern eines Theaterstücks vergleichbar – die Handlung (scheinbar) unmittelbar erleben. Das häufigste Mittel hierfür sind Dialogpassagen, die sich bereits im Text selbst kaum von einem Theaterstück unterscheiden. Die dadurch aufkommende Frage der Präsenz des Autors warf bereits Percy Lubbock (im Anschluss an Henry James) in den 1920er Jahren durch die Unterscheidung von *showing* und *telling* auf;[35] sie lässt sich mit der platonischen Trennung von *mimesis* und *diegesis* vergleichen und weist bis in die Wortwahl Ähnlichkeiten zu Wittgensteins *Sagen und Zeigen* auf.[36] *Showing* ist demnach durch einen Unmittelbarkeitseffekt erzeugt und bei Stanzel primär (aber nicht ausschließlich) der personalen Erzählsituation zugeordnet, in der eine oder mehrere *Reflektorfiguren* das Geschehen schildern – im Gegensatz zur distanzierteren *Erzählerfigur*.

Der Begriff des *Reflektors* ist dabei spezifisch literarisch gedacht, und ob er mit seiner Implikation des Passiven, des bloßen Spiegelns und Wiedergebens auch operntheoretisch einen Sinn hat, ist zu bezweifeln. Immerhin ist auf der Opernbühne die psychologische und emotionsdarstellende Funktion solcher Unmittelbarkeitseffekte ungemein größer: Dort steht zwar ebenfalls eine wahrnehmende Figur im Zentrum, aber es ist im Normalfall nicht deren Aufgabe, Geschehnisse zu schildern.

Genette trennt in seinen Ausführungen zu Unmittelbarkeitswirkungen bzw. Graden an Distanz die »Erzählung von Worten« von der »Erzählung von Ereignissen«. Erstere ist der von Plato ausgeführte Fall und für Genette der einzig wirklich mimetische, »weil Mimesis auf der Ebene der Sprache immer nur Mimesis von Sprachlichem sein kann«.[37] Der andere, für diese Betrachtung relevantere Fall behandelt die Frage, wie alles Nichtsprachliche zumindest in einer »Mimesis-Illusion« (in Roland Barthes Worten: als *Wirklichkeitseffekte*) vermittelt werden kann. Dafür benennt er zwei Techniken: Detailliertheit und die »Abwesenheit (oder höchst schwache Anwesenheit) [...] des Erzählers«[38] (wobei Letztere verrät, dass der Versuch seiner kategorialen Trennung von *discours* und *narration* auch hier nicht durchgängig zu halten ist). Beide Aspekte werden dabei für die Oper relevant bleiben. Die

35 Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*, London 1960 (Erstdruck 1921), S. 62.

36 Wittgenstein versteht dies jedoch nicht auf narrative Positionen begrenzt, sondern als zwei generelle Mitteilungsweisen. Vgl. Katrin Eggers: *Wittgenstein als Musikphilosoph*, München ^{2}2014.

37 Genette: *Die Erzählung*, S. 117.

38 Ebd., S. 118 f. Sie sind Gegenbegriffe zur reinen Erzählung als Bericht, die von »Indirektheit und Verdichtung« geprägt seien (S. 116).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Frage der Detailliertheit meint, die narrative Stringenz, das Weitererzählen zu Gunsten von ausführlichen Beschreibungen anzuhalten oder zu verlangsamen, um den Eindruck zu erwecken, der Erzähler sei von der beschriebenen ›Szenerie‹ als Realität geleitet und beschreibe, »was einfach da ist und ‚gezeigt' werden will«.[39] In ausführlichen Beschreibungen von Landschaften, Interieurs oder Personen werden so über die Sinne erfahrbare (meist visuelle) spezifische Details versprachlicht. Mittels der zweiten narrativen Technik, dem Zurücktreten des Erzählers, wird die Wirkung erzeugt, nicht er sei es, der erzählt. Auch dies zeigt wieder die Verbindung zur Perspektive auf, denn diese mimetische Wirkung entsteht nicht nur, wenn sich scheinbar die Geschichte ›von selbst‹ erzählt, sondern auch, wenn interne Fokalisierungen als *personale Erzählsituationen* dominieren und ein präsenter, *extradiegetischer* Erzähler ohne Fokalisierung (*auktorial*) in den Hintergrund tritt. Die beiden Merkmale werden dabei als direkt aufeinander bezogen verstanden und von Genette auf die Formel gebracht: »Wer vorgibt zu zeigen, gibt vor zu schweigen.«[40]

Hinsichtlich der historischen Entwicklung und Differenzierung narrativer Techniken der Perspektivbildung lassen sich Parallelen zur Musik und insbesondere zur Oper feststellen. Das personale Erzählen trete vollentwickelt erst am Ende des 19. Jahrhunderts auf und werde zu einer »Hauptform des modernistischen Romans«.[41] Henry James' Romane etwa, mit ihren psychologischen Charakterzeichnungen und fokalisierten Innensichten, entstehen von den 1870ern bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Lubbocks *The Craft of Fiction* arbeitet neue Techniken erstmals 1921 detailliert auf. Auch Genette erwähnt die historisch gesehen relativ jungen Techniken der Fokalisierung und betont dabei deren »psychologische Funktion«.[42] Insbesondere Prousts Verwendung von *mehrfacher Fokalisierung*, die das Geschehen in mehrere Perspektiven aufteilt (geradezu aufsplittert), sieht er als ein Charakteristikum literarischer Moderne an. Dies lässt sich durchaus übertragen auf die Oper der Moderne – oder (um die Epochen- und Begriffsproblematik des Begriffs zu vermeiden) des 20. Jahrhunderts, als dessen ›Auftakt‹ ja immerhin

39 Ebd.
40 Ebd.
41 Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 177.
42 Genette: *Die Erzählung*, S. 142. Siehe dazu auch Boris A. Uspenskij: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt/M. 1975, S. 95 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strauss seine Oper *Feuersnot* sah.[43] Laut Genette »sollte nun einer der Hauptwege, die zur Emanzipation des modernen Romans führten, gerade darin bestehen, diese Mimesis der Rede bis an ihre äußerste Grenze zu treiben, wobei von Anfang an der Person das Wort überlassen wurde«. Genette fährt fort, indem er James Joyces Ausführungen zum inneren Monolog aufgreift: Die inneren Vorgänge der Hauptpersonen werden zum Eigentlichen, der »ununterbrochene Fluß ihres Denkens« ersetzt die »übliche Form der Erzählung vollständig«.[44] Die Neuerungen des Erzählens nach 1900 verortet Genette dabei sowohl in einer Befreiung »von jeder narrativen Vormundschaft« als auch in einer Perspektivierung der Vermittlung des Geschehens, was Folgen für die Struktur und Form des Romans hat. Am Beispiel von Prousts *À la Recherche du temps perdu* zeigt er auf, wie dieser »in einem denkbar komplexen, in sich vielfach geschichteten und gebrochenen Referenztext [...] immer wieder die Logik, die Spielregeln des narrativen Systems sprengt oder verletzt« und ›ordnungswidrig‹ erzählt.[45] Gerade dieser Aspekt wird für die Betrachtung der Straussischen Musik relevant werden, die im Besonderen durch ein Ausbrechen aus formaler und tonaler Konsequenzlogik bestimmt ist. Bereits die Sujetwahl der frühen Tondichtungen bildet dies ab und gerät so in eine untrennbare Wechselwirkung zur musikalischen Faktur, wenn man bedenkt, dass Figuren wie Don Juan, Till Eulenspiegel, Zarathustra und Don Quixote allesamt außerhalb etablierter und akzeptierter sozialer Ordnungen und Normen stehen, diese missachten, karikieren oder kritisieren. Insbesondere die Wahnvorstellungen und Imaginationen des Ritters von der traurigen Gestalt stellen einen ersten Höhepunkt in der Schilderung musikalischer Fokalisierungen in radikaler Subjektivierung dar. In der ausführlichen, 122 Takte langen Introduktion geht Strauss bei der Konfiguration harmonischer und (leit-)motivischer Teilgestalten über sämtliche vorherige kompositorische Lösungen hinaus. Die dargestellten »Abbilder des Irrationalen«[46] – Strauss nennt sie »Phantome« – verweisen dabei bereits auf das psychologische Darstellungsvermögen seiner Musik in *Elektra* – eine Verbindung, die der Komponist mit der Bezeichnung des Werkes als »Vorstudie zu Klytämnestra«[47] selbst herstellte. Insbesondere die dissonanten Akkordballungen am Ende

43 Strauss selbst betont mehrfach das Gefühl des Umbruchs, das er mit dem neuen Jahrhundert verbindet. In seiner letzten Tagebuchaufzeichnung heißt es im Juni 1949: »Der griechische Germane. Musik des 20. Jahrhunderts!«, in: Strauss: *BE*, S. 182.

44 Genette: *Die Erzählung*, S. 123.

45 Jochen Vogt: Nachwort des Herausgebers, in: Genette, *Die Erzählung*, S. 304.

46 Hansen: *Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, S. 154.

47 Strauss: *SpA*, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Einleitung (T. 113) – sie sind entweder als Dominanten mit mehrfacher Nebentoneinstellung oder als bitonale Schichtungen erklärbar – weisen eine Nähe zur figuralen Darstellung von Elektra und Klytämnestra auf. Strauss selbst trug an dieser Stelle in einer Skizze bezeichnenderweise das Wort »überschnappt«[48] (bei T. 117) ein: Die Suspension aller Realität in der Vorstellungskraft Don Quixotes, die in den kommenden Variationen den musikalischen Konflikt zur harten Wirklichkeit bildet, ist vollkommen.

Genettes Modell ist gerade wegen der begrifflichen Scheidung einer Wahrnehmungsperspektive von einer (bei ihm so nicht bezeichneten) Erzählperspektive so einflussreich geworden; allerdings hält er, wie bereits angesprochen, diese Grenzziehung selbst nicht immer ein. Zahlreiche kritische Stimmen wären zu nennen, die Genettes Konzept hinterfragen, die Inkonsequenzen aufdecken oder die Begriffsbildungen ablehnen. So findet sich ein nicht immer deckungsgleiches Verständnis von Fokalisierung in den unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, das entweder das Wahrnehmen, aber auch das Denken, Fühlen und Erleben einer Figur ins Zentrum rückt – oder vielmehr die Frage der Regulierung und Lenkung der Informationsvergabe darunter verhandelt. Wolf Schmid geht so weit, Genettes Fokalisierungskonzept eben wegen dieser Unstimmigkeiten »zu den weniger originellen und konsistenten Teilen des sonst innovativen und systematischen [...] Ansatzes« zu zählen. Sein eigener, von Pfisters Dramentheorie und anderen geleiteter Ansatz – der fünf Ebenen von Perspektive vorsieht, die er binaristisch entweder einem Erzähler (»narrational«) oder einer Figur (»figural«) zuordnet – wird im abschließenden Bestimmungsversuch für das Musiktheater nochmals aufgegriffen.[49]

Wie bereits angesprochen, sind die narratologischen Untiefen für die Bereiche des Dramas und des Musiktheaters weniger von Belang. Dennoch bietet Genettes Konzept jenseits hilfreicher und übertragbarer Begriffe die Möglichkeit, die Frage nach einer Aussageinstanz in den Hintergrund zu stellen und jene nach der Wahrnehmung und dem Fokus auf einzelne Charaktere in den Vordergrund zu rücken – Aspekte, die für darstellende Künste fundamental sind. Eine Verfeinerung Mieke Bals soll abschließend thematisiert werden, gerade weil sie für den Übertrag auf musikalische Verhältnisse von Interesse ist. Ihr Konzept rückt die Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem ins Zentrum: »I shall refer to the relations between the elements (presented)

48 Zit. nach Walter Werbeck: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 260.

49 Wolf Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 140–141. Detailliert in: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York ^{2}2008, S. 125–149.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and the vision through which they are presented as focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is 'seen', perceived«[50]. Auch wenn die auf Optisches begrenzte Formulierung auf Perzeption generell (bis hin zu Haltungen und moralischen oder ideologischen Standpunkten einzelner Figuren) erweitert werden müsste: Bals Definition lässt einen Übertrag auf musiktheatrale Darstellungsmodi zu, da gerade diese Beziehung, bisweilen auch als Inkongruenz zwischen Bühnengeschehen und musikalischer Repräsentation ausgearbeitet, insbesondere bei Strauss Bedeutung gewinnt. *Salome* ist die erste Oper in seinem Œuvre, die dieses Verhältnis teilweise drastisch ausdifferenziert: Herodes cäsarische Selbstwahrnehmung prallt auf musikalische Verzerrung und Parodie, Salomes erlebte Ekstase auf die Brutalität des Bühnenbilds, ihre an Jochanaan gerichteten Werbegesänge drücken dabei abrupte emotionale und perzeptive Kontraste bei gleichbleibendem Bühnenbild aus: Zunächst besingt sie die Schönheit des begehrten Gegenübers (»Ich bin verliebt in Deinen Leib«, Z. 92), um nach dessen schroffer Zurückweisung, einem trotzigen Kind gleich, das Gegenteil wahrzunehmen. In ihrem Stolz verletzt, zerstört und verzerrt sie selbst ihr eigenes Bild: »Dein Leib ist grauenvoll« (Z. 98). Strauss stellt diese Kontrastbildung durch Motivdeformation (etwa das gespreizte Jochanaan-Thema bei »Dein Haar ist grässlich«, Z. 110,3 ff.; ebenso das ursprüngliche Verführungsmotiv von Z. 92) sowie durch seine Fähigkeit zur musikalischen Illustration dar, etwa durch den Liegeklang in Hörnern und Posaunen[51] bei der Textstelle »wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge«, (Z. 100) oder die Darstellung der zur »Dornenkrone« umgedeuteten grässlichen Haare mit den akzentuierten, ›spitzen‹ Achteln in den Harfen (Z. 111,3).

Losgelöst vom Narratologischen, ist hier im Präsentisch-Dramatischen die vergleichbare Bedeutung des Umstandes festzustellen, dass dargestellte Ereignisse oder Objekte stets aus einer bestimmten Sichtweise (»within a certain vision«) erfolgen und die Darstellung derselben im Zentrum steht, die so im Musikalischen zu einer Neubeleuchtung der Bühnensituation, zu einer Auffächerung in unterschiedliche Lesarten oder zu extremen Kontrastbildungen zum Bühnengeschehen erfolgen kann.

---

50 Bal: *Narratology*, S. 142.

51 Die komplexe Akkordbildung lässt mehrere Lesarten zu: gleichzeitige Dur- und Moll-terz-Überlagerung eines Des-Dur-Klanges mit zusätzlichem b, ebenso die Überlagerung von vermindertem Akkord (deutlich in Salomes Gesang: b des fes) und eines Des-Dur-Sextakkordes.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zur weiteren Präzisierung führt Bal eine Unterscheidung in Objekte und Subjekte der Fokalisierung ein: »The subject of focalization, the focalizor, is the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character […] or outside it.« Diese Figur-gebundene Fokalisierung weist als Instanz der perspektivischen Lenkung automatisch Limitierungen auf: »The reader watches with the character's eyes and will, in principle, be inclined to accept the vision presented by that character.«[52] Elektras Wahrnehmungen wären ein solches Beispiel für den Übertrag auf die musikalische Darstellung; ihr Blick auf die in ihrer Sicht schwache Schwester (»Armes Geschöpf«) und ihre Glorifizierung des Vaters werden zur bestimmenden Achse. Bisweilen steht jedoch nicht ihre Funktion als ›Focalizor‹ im Zentrum, sondern sie wird vielmehr als fokalisiertes Objekt beschrieben, das entweder von anderen Figuren (insbesondere den Mägden) oder von einer in der Musik meist nicht näher zu bestimmenden Warte aus charakterisiert wird.[53] Insbesondere ihre tierischen Gebärden (»giftig wie eine Katze«) oder ihr eifriges Graben nach dem Beil, »lautlos wie ein Tier« (Z. 110a–121a), wären dafür prägnante Beispiele, in denen Strauss später gestisch-musikalisch Effekte vorwegnimmt, die in der Filmmusikanalyse als ›mickey-mousing‹ bezeichnet werden – insbesondere in den Wechseln von Graben und innehaltendem Lauschen. Der Wechsel von externer Fokalisierung – für musikalische Fälle ist ein ›anonymous agent‹ im Gegensatz zu Erzählsituationen der Normalfall – und interner, auf der Bühne stets figuraler Fokalisierung ist dabei als grundsätzliches Charakteristikum seines Musiktheaters zu fassen. Musikalische Parodie, die Strauss selbst als eine seiner herausragenden Fähigkeiten verstand, ist dabei stets ein solcher Blick von außen, die eine Situation oder einen Charakter in seinem Verhalten und Gebaren karikiert. Beckmesser ist von Hofmannsthal bewusst als Vorbild für musikalische Charakterisierungen in diesem Sinne im *Rosenkavalier* benannt worden. So lässt sich in einem ganz generellen Sinne beim älteren Figurenpaar Marschallin und Ochs zwischen einem fokalisierenden (focalization ›through‹) und einem in den meisten Fällen fokalisierten Charakter (focalization ›on‹) unterscheiden. Dabei ist die Beziehung zwischen Objekt (Dinge, Situationen, Landschaften oder Figuren) und fokalisierendem Subjekt nicht selten eng verflochten, wie Bal mit Recht betont: »[T]he image a focalizor presents of an object says something about the focalizor itself.«[54] Einen Sonderfall stellen dabei fokalisierte Objekte dar, die nur in der Vorstellung einer

52 Bal: *Narratology*, S. 146.
53 Dazu ausführlicher in Kapitel 2.2.
54 Bal: *Narratology*, S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Figur, aber für die anderen nicht real sind, wie sie in Träumen, Illusionen etc. imaginiert werden. Auch Erinnerung fällt für Bal darunter: »Memory is an act of ›vision‹ of the past, but, as an act, situated in the present of the memory.«[55]

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Perspektive in der Erzählung und in der Oper wurde bereits erwähnt, er kommt hier im Besonderen zum Tragen: Bezogen auf Literatur, bleibt die begriffliche Verwendung eine metaphorische: Ein Leser ›sieht‹ nicht, er stellt sich das Beschriebene aus dem Blickwinkel einer Figur vor. Im Falle des Theaters sehen die Adressaten tatsächlich. Dadurch kommt eine weitere Ebene ins Spiel, die in vielen Erzähltheorien keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt: die Rezeptionsperspektive des Publikums, die in unterschiedlichem Verhältnis zu derjenigen der Figuren stehen kann. Das Publikum kann so das Bühnengeschehen durchaus aus der Sicht einer Figur miterben, indem eine Übereinstimmung hergestellt wird: Wir nehmen das Dargestellte ähnlich wahr, wie es eine Figur tut. Durch die vergleichbare Sichtachse wird das Publikum gleichsam zu Herodes, das seinen voyeuristischen Blick auf Salome und seine zunehmende Erregung (dargestellt durch die Musik) teilt bzw. zu teilen hat: Ästhetisches Ziel ist nämlich eine gewissermaßen erzwungene Immersion der Zuschauenden, die die damit entstehenden moralischen Konflikte nicht nur in Kauf nimmt, sondern ganz gezielt als ästhetischen und ethischen Zwiespalt artikuliert: Die Perspektive ist immerhin diejenige eines lüsternen Stiefvaters auf seine kaum bekleidete minderjährige Tochter.[56]

Die Herstellung vergleichbarer Perzeptionsachsen trifft selbst auf Beispiele zu, wo es sich nur um Imagination oder Suggestion handeln mag. Im einen Fall reagiert das Bühnenbild auf diese Imagination, lässt sie wirklich werden und stellt so eine Kongruenz zwischen der Einbildung einer Figur und der Bühnenrealisierung her, etwa in den Illusionszaubern in *Die Frau ohne Schatten*, die die Amme zur Überzeugung der Färbersfrau in Gang setzt, oder in den »Congestionen« des Barons im dritten Akt von *Der Rosenkavalier*. Im ersten Beispiel sollen so Zauberkräfte offenbar, im zweiten die Täuschungen und Tricks des geschmiedeten Komplotts gegen Ochs verdeutlicht werden. Bei beiden ist die Illusion für die sie durchlebende Figur jedoch gleichermaßen real: Ihr Erleben wird auf musikalischer und bühnentechnischer Ebene

55 Ebd., S. 147.

56 Auch filmmusikalisch werden solche Fälle diskutiert, die das Publikum zur Identifikation ablehnenswerter oder fragwürdiger Figuren zwingen. Siehe Kathryn Kalinak: *Fim Music. A very short Introduction*, New York 2010, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

realisiert[57] und in den Szenen mit dem Baron um den buchstäblich doppelbödigen Witz einer Umkehrung der Verhältnisse erweitert, so dass er schließlich glaubt, nur Einbildungen zu sehen, obwohl diese real sind.

Im zweiten, musikalisch komplexeren, weil weniger offensichtlichen Fall sieht das Publikum die Imagination oder Erinnerung einer Figur nicht; nach wie vor bleibt sie im ›realen‹ Bühnenbild stehen. Das aber, was er oder sie wahrnimmt, denkt oder fühlt, verdeutlicht die Musik: Sie lässt z. B. Agamemnon tatsächlich durch Motivgenese und Anwachsen der Satzstruktur wieder aufstehen und sich zum ›Focalizor‹ Elektra durch hinkenden Rhythmus »heraufschleppen«; sie erzeugt so eine Identifikation mit der Figur. Inkongruenzen sind dabei besonders auffällige Fälle, zwei Beispiele wurden bereits im ersten Kapitel genannt: die aufgespalteten Wahrnehmungsebenen im Dialog zwischen Mime und Siegfried sowie die keinesfalls der Realität entsprechende Sichtweise auf Aegisth durch die Perspektive Elektras.[58]

Die Beispiele zeigen: bei aller dominierenden Stellung in der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung kann Perspektive in der Oper nur dann umfänglich beschrieben und begriffen werden, wenn sie nicht primär narratologisch, sondern als plurimediale Bühnenkunst begriffen wird. Die Berücksichtigung dramentheoretischer Überlegungen ist deshalb unabdingbar.

Dramentheorie

Grundsätzlich ist das Theater von der »realen Darstellung und der wirklichen Präsenz eines [bzw. mehrerer] Menschen auf der Bühne« geprägt.[59] Durch diese mimetische Präsentation ist die Möglichkeit der »leibhaftigen Anteil-

57 Zumindest wenn die Regieanweisungen der Urheber ernst genommen werden. Bezogen auf den Film, nennt Kuhn die Darstellung solcher nur für eine Figur sichtbaren Halluzinationen »mentale Metalepsen« bzw. allgemeiner »Subjektivierungstechniken« (Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 156).

58 Dieses Phänomen besitzt auch filmmusikalisch Relevanz. Ähnlich wie die Musik als Sinnbild bzw. Ausdruck emotionaler Befindlichkeit oder Gedanken fungiert, können dabei im Film auch die Geräusche der Effektspur eine solche Funktion übernehmen; als Beispiel nennt Enjott Schneider den Beginn von Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*: Captain Willard hört Hubschraubergeräusche, während er auf dem Bett liegend auf den Deckenventilator seines Hotelzimmers starrt. Der Klang ist nicht wirklich existent, aber doch in seiner Vorstellung real (Enjott Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 16). Der Effekt, dass diese Kopplung des Geräusches mit der Filmszene ohne Umschweife als Hörvorgang der dargestellten Figur wahrgenommen wird, ist dabei trotz der Selbstverständlichkeit kognitionspsychologisch keinesfalls trivial. Siehe dazu: Michel Chion: *Audio-Vision*, S. 20 ff.

59 Stefan Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, Darmstadt ^{2}2013, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nahme« gegeben, die, auch wenn sie fiktional ist, alltäglicher Kommunikation und mehr oder weniger nachvollziehbarem Sozialverhalten entspricht. Es fällt somit leichter, sich in die Lage des Gegenübers ›zu versetzen‹, was zu einer gegenüber dem reinen Lesen des Theaterstückes gesteigerten Immersionswirkung führt (oder zumindest führen kann).[60] Das Drama »verstrickt den Zuschauer in eine ästhetische Simulation als Problembehandlung«,[61] die allerdings über bewusste Brechungen der szenischen Illusion wieder abgeschwächt oder aufgelöst werden kann. Diese Feststellung mag zwar trivial erscheinen, ist aber wichtig, um Grundkonstanten der Kunstform und die daraus resultierenden Grundsätzlichkeiten der Darbietungsweisen nicht zu verwechseln mit expliziten Fokalisierungsstrategien.

Wesentlicher Unterschied zur narrativen Fokalisierung ist dabei zunächst die plurimediale Verfasstheit der Darstellungsform, die Folgen für die Möglichkeiten einer (den Begriffen Genettes vergleichbaren) Kategorisierung von Fokalisierung hat, aber auch grundsätzlich die Frage der ästhetischen Wahrnehmung der Adressaten anders beantworten muss. Durch die vor den Augen und Ohren der Zuschauer stattfindende Darstellung hat Perspektive im eigentlichen Wortsinn dazu noch einen über die Fokalisierung hinausgehenden Stellenwert, der ebenfalls mitzubedenken ist: Durch den realen Bühnenraum sowie die Positionierung und Bewegung der Figuren darin sind diverse Möglichkeiten realer Raumperspektiven gegeben, die in der Oper die Musik herausheben und betonen kann – bestimmte Funktionen der Kamera im Film gewissermaßen vorwegnehmend.

Trotz oder wegen der Offensichtlichkeit dieser entscheidenden Gestaltungsmittel ist das Themenfeld bislang nicht vergleichbar intensiv wie die Auseinandersetzung in der Erzähltheorie behandelt worden, wie bereits ein Blick in aktuelle Handbücher und Einführungsliteratur zeigt.[62] Manfred

60 Dass diese Unmittelbarkeit durch die gesteigerte artifizielle Repräsentation gerade des Musiktheaters einerseits wieder ein Stück weit verloren geht – wir teilen uns im Alltag selten singend mit – und andererseits die gesteigerte Möglichkeit der emotionalen Teilnahme ermöglicht, soll im zweiten Teil des Kapitels nochmals zur Sprache kommen.

61 Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 9.

62 Handbücher, Lexika und Einführungswerke widmen sich in weitaus geringerem Maße der Frage. Siehe z. B.: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart/Weimar 2012; *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Harald Fricke u. a., 3 Bände, Berlin/New York 1997–2003; Mario Andreotti: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*, Bern u. a. 1996; Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart ^{3}1990. Stefan Scherer (*Einführung in die Dramen-Analyse*) orientiert sich an Manfred Pfister.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pfisters Studie zur Dramenanalyse, die immer noch das deutschsprachige Standardwerk bildet, weist selbst auf den Mangel einer Theorie- und Begriffsbildung hin, der Autor bemängelt diesbezüglich eine der Narratologie vergleichbare analytische Ergiebigkeit.[63] Pfister hat dabei wiederum stark auf erzähltheoretische Konzepte zurückgewirkt, etwa bei Wolf Schmid, aber kein Echo erfahren, das jenem auf Stanzel oder Genette vergleichbar wäre. Seine Überlegungen zu einer Theoriebildung dramatischer Perspektiven bilden im Folgenden den wesentlichen Bezugspunkt, sollen jedoch auch dahingehend diskutiert werden, dass ihre Anwendung auf das Musiktheater gelegentlich nicht ohne Weiteres plausibilisierbar ist.

Perspektive im Drama

Pfister unterscheidet prinzipiell zwischen *Figurenperspektive* und (in der Benennung möglicherweise missverständlich) *Rezeptionsperspektive*. Erstere meint analog zur Fokalisierung in der Narratologie die Frage »Wer nimmt wahr?«, also den Blinkwinkel, aus dem »eine Figur den dramatischen Vorgang sieht«.[64] Diese sei bestimmt durch »Vorinformationen«: aus der »Relation von Figuren und Zuschauerinformiertheit« sowie aus der konzipierten »psychologische[n] Disposition und der ideologische[n] Orientierung der Figur«. Die Figurenperspektive ist dabei analog zur narrativen Instanz in der Erzählforschung von der Person des Autors zu trennen, die Pfister in der übergeordneten *Rezeptionsperspektive* als dessen benenn- und erkennbare Intentionen zu identifizieren sucht – ein Ansatz, der hier einzig für die Frage einer intendierten Wahrnehmungslenkung verfolgt wird und dabei die bei Pfister umfassender angelegten Implikationen (beispielsweise moralische Wertkriterien und Ähnliches) ausklammert.

Jede Figurenrede ist strenggenommen perspektivisch, da jede Äußerung dem Kenntnisstand und der Sichtweise einer Figur zugeordnet ist, und so bildet der polyperspektivische dramatische Text ein »Arrangement miteinander korrespondierender und kontrastierender Figurenperspektiven«.[65] Dabei kann es zu »hierarchisierenden Über- bzw. Unterordnung[en]« von Figurenperspektiven kommen, die Pfister aber nur für Figuren mit vermittelnder Erzählfunktion ausführt, die also den intradiegetischen Raum durchbrechen

63 Manfred Pfister: *Das Drama*, München [10]2000, S. 91.
64 Pfister: *Das Drama*, S. 90.
65 Ebd., S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und eine Erzählfunktion direkt dem Publikum gegenüber übernehmen. Diese seien den übrigen Figuren übergeordnet und könnten entweder eine weitere personale Perspektive einnehmen oder eine »auktorial intendierte Rezeptionsperspektive«[66] konstituieren.

Aus den unterschiedlichen Figurenperspektiven heraus bilde sich dann die Rezeptionsperspektive der Zuschauer, welche der Autor konstituiert und steuert. Pfister geht dabei davon aus, dass sich »das perspektivierende Bewusstsein der Figuren dem Rezipienten« nur über sprachliche Äußerungen vermittele, denn die außersprachlichen Informationen erreichten den Zuschauer »direkt, unabhängig von den Figurenperspektiven«, und seien daher generell a-perspektivisch.[67] Diese Annahme treffe insbesondere auf Fälle zu, wo sprachliche Äußerungen gerade nicht durch visuelle Eindrücke bestätigt werden und eine Figur Dinge oder Personen in einer Weise beschreibt oder sieht, wie sie offensichtlich nicht sind. Sie deckt aber keine Szenen ab, die Wunsch-, Traum- oder Trugbilder darstellen oder bei denen nicht klar wird, ob die Erscheinungen auf der Bühne die ungefilterte Realität darstellen. In der Oper beeinflusst die musikalische Darstellung jedoch die Sichtweise, so dass sich etwa in *Elektra* die Frage stellt, ob die Figuren Chrysothemis, Klytämnestra oder Aegisth nicht auch in ihrer optischen Erscheinung, ihrem Verhalten und ihrer Gestik durch Elektras Wahrnehmung gefiltert geschildert werden. Aegisths Charakter wird durch das stockende, grotesk anmutende Personenmotiv bereits so persifliert, dass ein Schauspieler, der dieses auch im eigenen Bewegungsimpuls umzusetzen gedenkt, kaum gleichzeitig als ein mit glaubhafter Autorität behafteter Herr des mykenischen Oikos wahrgenommen werden kann, der er immerhin eigentlich ist. Andererseits entspricht die musikalische Gestaltung der Figur der Chrysothemis nicht unbedingt Elektras eindimensionaler Wahrnehmung als einer armseligen Figur (»armes Geschöpf«, Z. 90,8). Hier wird also das Spannungsfeld von Perspektive, Wahrnehmung und Fokalisierung für die Opernbühne noch einmal spezifischer zu fassen sein. Das perspektivierende Bewusstsein einer Person selbst kann auch durch ihr gesamtes Verhalten implizit ausgedrückt werden sowie mit Aussagen und Handlungen der Person korrelieren oder auch im Widerspruch dazu stehen. Der gravitätische Tonfall des Barons Ochs, wenn er Würde und Anstand seiner Familie hervorhebt und auf den Ahnherren Lerchenau zu sprechen kommt (»der ein großer Klosterstifter war«, I, Z. 207), lässt Selbstwahrnehmung einer Figur und deren Wahrnehmung durch die

66 Ebd., S. 93.
67 Ebd., S. 94.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderen Figuren sowie das Publikum auseinanderklaffen – ein Effekt, den die Bühnenhandlung zwar selbst herstellt, der von der Musik aber gesteigert und ins eindeutig Parodistische getrieben wird. Diese Gestaltungsmittel gehören für Pfister zu den »primär figurenbezogenen Steuerungstechniken«; die Figurenperspektiven können dabei statisch gleichbleibend sein, eine Wandlung durchlaufen oder eine Umorientierung erfahren.[68]

Es stellt sich insofern die Frage, ob die Bezeichnung »a-perspektivische Informationsvergabe« für sämtliche außersprachlichen Bereiche (Gestik, Mimik, Erscheinung und Kostüm einer Figur usw.) für die Oper schlüssig ist, nur weil sie nicht über das perspektivierende Bewusstsein einer jeweiligen Figur vermittelt ist und direkt, quasi-›real‹ passiert. Der Unterschied scheint vielmehr darin zu liegen, dass der eine Fall die perspektivierende *Aktivität* einer Figur beschreibt und die Figur im zweiten Falle perspektiviert *wird*. Mieke Bal sucht diese Unterscheidung erzähltheoretisch, wie oben ausgeführt, mit jener zwischen fokalisierend und fokalisiert bzw. zwischen ›Focalizor‹ und ›focalized object‹ zu fassen.[69]

Neben den Steuerungstechniken der isolierten Einzelperspektiven lässt sich natürlich auch das Gesamtgefüge des Ensembles der unterschiedlichen Perspektiven gestalten – zum einen über die Anzahl und Vielheit unterschiedlicher Figuren, zum anderen durch den Umfang und die Bedeutung bzw. Gewichtung der einzelnen im Gesamtgefüge; Letztere nennt Pfister *Fokus*. Er geht dabei immer vom Ziel einer klar definierten »auktorial intendierten Rezeptionsperspektive« aus, deren Ausbildung klar vorgezeichnet oder erschwert sein kann. In der geäußerten Ausschließlichkeit ist die Annahme, wie bereits erwähnt, zumindest für die Oper problematisch. Übertragen auf Strauss, stellt sich etwa die Frage, ob die Figur Jochanaan in *Salome* – die bereits von Zeitgenossen unterschiedlich gewertet wurde (als Charakter mit wahlweise altmodischem, sakralem oder auch standfestem Tonfall)[70] – und die perspektivischen Färbungen, die Strauss ihr gibt, in der Tat in einer einzigen »auktorial intendierten Figurenperspektive« aufgehen können bzw. sollen, zumal wenn (wie in den meisten Fällen der Operngeschichte) zwei Urheber an der Konzeption beteiligt sind und die Charakterisierungen von Librettist und Komponist nicht unbedingt vollständig kongruent sein müssen. Eine zusätzliche Intention von Strauss, die Persiflage des religiösen Eiferers als

68 Ebd., S. 95.
69 Mieke Bal: *Narratology,* S. 144–149.
70 Siehe dazu auch die Einleitung.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Hanswursten«,[71] wurde, wie schon in der Einleitung erwähnt, beispielsweise von Zeitgenossen kaum erkannt.

Der *Fokus* auf eine Figur führe zu einer »verstärkten Identifikation des Zuschauers mit der […] Figurenperspektive«; diese sei dabei nicht nur auf die quantitativ dominierende Stellung zurückzuführen, sondern auch auf die »Nachdrücklichkeit und nicht zuletzt auch die poetische Qualität, mit der eine Figurenperspektive artikuliert wird«. In diesem Sinn argumentiert beispielsweise Hofmannsthal, wenn er der Marschallin in *Der Rosenkavalier* attestiert, »Hauptfigur und doch nicht Held«[72] zu sein; die Figur dominiert keinesfalls die Oper quantitativ, stellt aber das maßgebliche Identifikationspotential bereit.

Der Fokus als zentrale *Figurenperspektive* einer Person könne gleichbedeutend sein mit der intendierten *Rezeptionsperspektive*, um die herum die »fehlorientiert[en]« Wahrnehmungen der weiteren Figuren gruppiert sind. Es können auch zwei zentrale Fokusse präsentiert werden, wobei entweder einer »richtig orientiert« sei oder die Zuschauer aus zwei Extrempositionen die Mitte als intendierte Rezeptionsperspektive finden müssen. Problematisch ist dabei, dass Pfisters Annahme *einer* intendierten Rezeptionsperspektive eine Verknüpfung mit einer auch moralisch zu lesenden ›Richtigkeit‹ postuliert. So wertet er Shakespeares *Twelfth Night* als Konstellation zweier ethisch-moralisch »falscher« Standpunkte (puritanische Leibfeindlichkeit versus Hedonismus), deren Korrektur dann durch den dritten Standpunkt erfolgt. Diese stete Suche nach einer richtigen Lesart geht gerade in Hinsicht der ethisch-moralischen Wertmaßstäbe im Musiktheater von Strauss nicht auf. Auf *Feuersnot* mag dies gerade noch zutreffen, dort entspricht Kunrads Strafpredigt mit ihrer Forderung nach einem Abstreifen verkrusteter Traditionen (eine simplifizierte Fassung Nietzscheanischer Lebensphilosophie) noch am ehesten der Haltung der beiden Autoren Wolzogen und Strauss. Für die folgenden Opern geht dieser Ansatz aber geradezu am Werk vorbei: *Elektra* beinhaltet demnach eine »fehlorientierte«, aber dennoch zentrale Figurenperspektive, das Stück weist aber keineswegs eine »richtige« auf, die zu finden wäre; ebenso wenig geschieht dies in *Salome*. Strauss enthält sich vielmehr einer sittlich-moralischen Wertung, was nicht heißt, dass wir auf Grund der musikalischen

71 Strauss/Zweig: *BW*, S. 128.

72 Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt/M. 1956, S. 504. Hofmannsthal vergleicht hier die Figur der Marschallin mit Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg* nicht nur hinsichtlich der Bedeutung und des Umfangs der Rolle, sondern auch bezüglich ihrer Stellung im Personengefüge.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Charakterisierung und Psychologisierung wesentliche Teile des Geschehens nicht trotzdem aus dem Blickwinkel der Prinzessin wahrnehmen.

Dieses Problem zieht sich auch durch Pfisters Unterscheidung der Perspektivenstruktur – des Verhältnisses von Rezeptionsperspektive und der Konfiguration der Figurenperspektiven –, die hier nur kurz umrissen werden soll. Unter einer *a-perspektivischen Struktur* versteht er die vollständige Deckung aller Figurenperspektiven mit der vom Autor intendierten Rezeptionsperspektive; als *geschlossene Perspektivstruktur* bezeichnet er die Erschließung der Rezeptionsperspektive aus den einzelnen Standpunkten der Figuren, wobei die differenzierten Sichtweisen dann durch implizite und explizite »Orientierungshilfen durch den Autor« gelenkt werden. Nur im letzten Falle, der *offenen Perspektivstruktur*, gesteht er der Rezeption eine unbestimmte oder ambivalente Lesart zu, wo aus der Polyperspektivität der Standpunkt nicht in einer einzigen Rezeptionsperspektive zu finden bzw. eine »auktorial nicht abgesicherte […] anzulegen« sei.[73] Pfisters Ansatz ist dabei stets an die Vorstellung einer Vermittlung von »Wertnormen«[74] gekoppelt und geht von einer aus narratologischer Sicht zur einfachen Ineinssetzung des Autors mit einer auktorialen Instanz aus.

Die Idee einer übergeordneten Perspektive jenseits der Figurenkonstellationen soll im zweiten Teil des Kapitels dennoch aufgegriffen werden und für den aus Opernsicht produktiveren Ansatz von Wahrnehmungsperspektiven ausgeführt werden. Die simplifizierende Frage nach der Autorenintention (nach dem Motto ›Was will uns der Autor damit sagen?‹) soll dabei gerade nicht im Vordergrund stehen, sondern jene Arten und Weisen der Wahrnehmungslenkung, die musikanalytisch untersucht werden können. Der Plural ist dabei im Fall von Strauss nicht Sonderfall, sondern Prinzip: Seine Perzeptionsperspektiven können multipel sein, plurimedial zusammengehen oder divergieren, auseinanderklaffen oder als Möglichkeitsraum mehrere Perspektiven zur Disposition stellen, wie noch zu zeigen sein wird.

Die Figurenperspektive konstituiert sich für Pfister in erster Linie über die Sprache einer Bühnenperson: »was sie sagt« und »wie sie es sagt«. Durch beides »stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird [...], ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar«.[75]

---

73 Pfister: *Das Drama,* S. 100–103.
74 Ebd., S. 103.
75 Ebd., S. 171.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Für das Untersuchungsfeld Oper wird diese primär sprachbezogene Sicht zwangsläufig Erweiterungen erfahren müssen, da die musikalische Ebene nicht einfach nur als außersprachliche ›Ergänzung‹ begriffen werden kann. Sie gestaltet nicht nur bereits in der sängerischen Mitteilung die Sprache aktiv mit, ist mit der Sprache verwoben und prägt Diktion, Rhythmus, Sprachfluss und -geschwindigkeit und kann Elemente der Sprachmelodie ins genuin Musikalisch-Melodische übertragen. Sie kann zudem zum gleichwertigen Darstellungs- und Mitteilungsmodus über ihre tonale, klangfarbliche oder motivische Gestaltung werden bzw. die Gleichzeitigkeit mehrerer musikalischer Bedeutungsebenen über Schichttechnik oder motivische Kontrapunktik präsentieren. Genau das, was Pfister die »Anpassung der Rede an die soziale und psychische Disposition der redenden Figur« nennt, kann dort insbesondere musikalisch ausgedrückt sein; dies wird Gegenstand des vierten Kapitels zu musikalischer Fokalisation sein.

Perspektivierende Sprache: »Sprachkostüme« und dramatischer Zusammenhang

Als einen für diese Untersuchung relevanten Sonderfall bezeichnet Pfister die unmittelbar mimetische Konzeption der dramatischen Sprache, die er, etwa für das naturalistische Drama Ibsens, auch »Wirklichkeitssprache«[76] nennt. Gemeint ist damit, eine Figur so sprechen zu lassen, wie es ihrem Alter, ihrem gesellschaftlichen Stand, ihrem Bildungsgrad, ihrer Intelligenz etc. entsprechend als wirklichkeitsnah erscheint. Für Hofmannsthal spielten solche Überlegungen eine wichtige Rolle, und er diskutierte eine adäquate musikalische Umsetzung auch mit Strauss. Sein Ziel bestand dabei jedoch nicht unbedingt darin, die Figuren möglichst realistisch sprechen zu lassen, sondern möglichst charakteristisch, unverwechselbar und glaubhaft: Einen Großteil der Sozio- und Idiolekte in *Der Rosenkavalier* erfindet er als sogenannte »Sprachkostüme«.[77]Es geht vor allem um eine charaktertypische Weise des Sprechens: um eine sprachliche Unbeholfenheit, Kompliziertheit oder Direktheit, um Angelerntes wie Redewendungen oder bevorzugte Phrasen und sogar unterschiedliche Sprechweisen ein und derselben Person in anderen sozialen Konstellationen oder psychischen Befindlichkeiten. Hier könnte man beispielsweise an die vielfältige und wechselnde Sprache der Marschallin denken, in ihren so unterschiedlichen Rollen wie der Liebhaberin (nicht:

76 Ebd., S. 173.
77 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 206.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geliebten), der weltgewandten Fürstin oder der einsamen Frau. Im Extremfall kann ein solcher Ansatz die Nachbildung einer »linguistische[n] mündlichen Normalsprache« mit grammatischen Fehlern oder Sprachfehlern bis hin zur Sprachlosigkeit bedeuten. »Ästhetische Zusatzstrukturierungen«, wie sie das Theater bis in das späte 19. Jahrhundert hinein selbstverständlich kennt[78] – also das künstlerische Ziel von Sprachqualität oder ›Schönheit‹ von poetischer Sprache –, müssen zumindest für einige Charaktere aufgegeben werden, um durch den Verzicht auf eine wenig glaubhafte Eloquenz von Figuren niederer Stände oder simpler Charaktere ›realistische‹, also radikal mimetische Wirkungen zu erzeugen. Das, was Kritiker einem solchen Ansatz vorwarfen, macht gerade dessen perspektivischen Reiz aus: Der Autor schafft einen *effet du réel*, er erzeugt die Illusion, eigentlich nur das Geschehen einer Kamera oder einem Mikrophon gleich aufgezeichnet zu haben und es ohne Änderung wiederzugeben.

Der Preis, der bei einem solchen ästhetischen Ansatz zu zahlen sein kann, betrifft die Frage der Einheitlichkeit, sowohl der unmittelbar sprachlichen als auch der formalen – übertragen auf die Oper ist damit auch die Frage der stilistisch-musikalischen und strukturellen Einheitlichkeit. Die Grenzziehung zwischen diesen beiden Polen ist dabei historisch jeweils unterschiedlich. Ein berühmtes Beispiel ist Mozarts Brief an seinen Vater, in dem er die musikalische Darstellung des aus der Fassung geratenden Osmin mit einer Tonartendramaturgie vergleicht:

> [...] denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrücket seÿn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das ohr niemalen be=leidigen, sondern doch dabeÿ vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum *F* |: zum ton der *aria* :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, *D minor*, sondern den weitern, *A minor*, gewählt.[79]

Dem ›Sich nicht mehr Kennen‹ ist durch die Weitung der tonalen Relationen und durch das Gefangensein der sich steigernden Repetition Ausdruck verliehen, analog zum sprachlich artikulierten Außer-sich-Sein des Charakters (keine vollständigen Satzstrukturen, gesteigerte Wiederholungen). Dennoch

78 Pfister: *Das Drama*, S. 173f.

79 Brief an den Vater vom 29.09.1781, in: Mozart: *Briefe und Dokumente – Online-Edition* (http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=3), abgerufen am 08.03.2022.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gelten durch die tonartliche Verwandtschaft selbstverständliche Grenzen aus den Konventionen und Vorstellungen der Zeit (»allzeit Musick bleiben«) – Grenzen, die natürlich je nach Epoche und Personalstilistik variieren.

Ähnlich wie Genette Proust durch den Bruch der narrativen Logik und der geltenden Spielregeln des linear-geordneten Erzählens bewusste ästhetische Negationen und Ordnungswidrigkeiten attestiert (s. o.), führt eine solch individuelle Figurensprache und -musik zur Schwächung zusammenhangbildender Tendenzen, wie sie im Versdrama etwa übergeordnete Reimschemata und Versmaß herstellen. Beide Pole – Individualisierung der Figuren einerseits und »ein Ganzes von Text von Musik« andererseits – bleiben für Strauss und Hofmannsthal entscheidende Pole, die jeweils neu vermittelt werden müssen. Über den Kontrasten, die eine Folge der individuellen Charakterzeichnung sind, steht für Hofmannsthal selbstverständlich das Ziel einer einheitlichen Gesamtwirkung: »Meine Qualität als Librettist – , daß ich es auf Kontraste, und über den Kontrasten auf Harmonie anzulegen weiß.«[80] Dieses Problem stellt sich auch in der Musik: Für Strauss ist es eine immer neu zu treffende Entscheidung über die Art, wie er musikalischen Zusammenhang herstellt, gerade weil seine in Teilgestalten gefügte Musik diese gesteigerte Figurencharakterisierung und -perspektivierung bis hinein in die Darstellung innerer, psychischer oder emotionaler Aufgespaltenheit einer Figur verfolgt. Aus dramentheoretischer Sicht liegt es daher auf der Hand, dass es dem Komponisten dabei um mehr ging als um die schlichte Aufgabe einer formkonstituierenden Wirkung von Tonalität, wie der Vorwurf von Paul Bekker oder Adorno lautete, der sich auch in jüngerer Zeit noch findet.[81] Verfolgt man die Korrespondenz, so findet sich bei Strauss eine große Sorgfalt gegenüber der »symphonischen Einheit«[82], zugunsten derer er sich zunächst die Komposition späterer Akte und Szenen versagte, die ihn besonders reizten, um stets die lineare Textfolge einzuhalten.[83]

Die beiden Extremfälle der absoluten Individualisierung sowie einer kompletten formalen und stilistischen Einheitlichkeit kommen wohl auch im Sprechtheater kaum in Reinform vor: ein Mindestmaß an sprachlicher Nuancierung ist für die Figurencharakterisierung unablässig, zugleich muss (im

80 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 130.

81 Siehe Kapitel 3, »Harmonik und Tonalität«.

82 Strauss schreibt an Willi Schuh: »Jeder Opernakt muß die Einheit eines Sinfoniesatzes aufweisen!«, in Strauss/Schuh: *BW*, S. 47, (Brief vom 27.09.1943). Er bezieht sich hier auf eine Aussage Richard Wagners (»Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: *SSUD Bd. 10*, S.185)

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

klassischen Theater) ein Zusammenhang der unterschiedlichen Idiolekte oder Sprachen mindestens für den Zuschauer ersichtlich sein.

Für das Musiktheater kommt hinzu, dass es keine zur ›Wirklichkeitssprache‹ analoge ›Wirklichkeitsmusik‹ gibt – auch da nicht, wo reale Probleme niederer Schichten bzw. Alltägliches wie im Verismo um 1900 oder in der Zeitoper der 1920er Jahre verhandelt werden. Die musikalische Mitteilung ist stets – auch beim Operieren mit folkloristischen oder zeittypischen Elementen – eine stilisierte und kann die (scheinbare) Kongruenz von Bühnen- und Alltagssprache nicht in gleicher Weise ausnutzen.[84] Musik muss daher zu anderen Mitteln greifen, etwa zu einer musikalischen Darstellung und Stilisierung eines sprachlich vermittelten Charakterzuges direkt in der Gesangspartie. Als Beispiel sei das unbeholfene, stockende Sprechen Sophies im zweiten Aufzug von *Der Rosenkavalier* genannt, das Strauss durch Tonwiederholungen und Pausen musikalisch ausgestaltet. Das Unbeholfene der ersten Kommunikation mit Octavian bei der Aufreihung seiner adligen Namen und Funktionen wird so unmittelbar einleuchtend, der Charakter des ›Eingelernten‹ für den Hörer greifbar. Sprachlich ist Sophie von Hofmannsthal als Ansammlung von Angelerntem »teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vater«[85] konzipiert. Wie wäre das aber musikalisch eins zu eins umzusetzen? Das Uninteressante eines »Dutzendmädchens« – eine Bezeichnung Hofmannsthals – mit einer uninteressanten Musik zu zeichnen, kann für einen Opernkomponisten kaum ein erstrebenswertes Ziel sein. Stattdessen bietet sich eine möglichst naive Musik an, die durchaus die Idee des Angelernten und Übernommen-Floskelhaften über Allusionen, generische Formeln und Zitathaftes musikalisch übertragen kann. Musikalische »Sprachkostüme« gehen in diesem Sinne von derselben dramatischen Idee aus, benötigen aber andere Mittel zu ihrer überzeugenden Umsetzung.

Generell unterschieden werden muss bei einer Figurenperspektivierung zwischen »explizite[r] und implizite[r] Selbstdarstellung einer Figur«.[86] Die Information ist für den Zuschauer im ersten Falle »nicht objektiv und nicht verbindlich«, sondern »subjektiv gebrochene« Darstellung. Die geäußerte Selbstsicht der Person klafft mit der fokalisierten Darstellung auseinander,

84 Soziale Zuschreibungen und Zuordnungen zu standes- oder schichtgemäßen Tanzformen oder Musikstilen (volkstümliche Elemente wie Bauerntänze und Ähnliches) führen allenfalls zu einer äußerlichen Typisierung; sie bestimmen eine nicht-individuelle, intersubjektiv verbindende Zugehörigkeit zu einer spezifischen Festkultur.

85 Brief Hofmannsthals vom 12.07.1910, in: Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80.

86 Pfister: *Das Drama*, S. 251.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Figur bleibt dadurch bei aller Schärfe der Charakterzeichnung oder jener ihres Verhaltens auf gewisser Distanz, da die Möglichkeit einer aktiven fokalisierenden Wirkung, die Ereignisse aus Sicht der Figur wahrzunehmen, verunmöglicht oder zumindest reduziert wird. Diese fehlende oder erschwerte Identifikationsmöglichkeit ist insbesondere komischen Charakteren wie Falstaff oder dem Baron Ochs zu eigen, deren wesentlicher Charakterzug die explizite Selbstdarstellung ist. Allerdings muss eine solche komische Figur nicht durchweg in diesem distanzierten Modus gezeichnet sein und kann Wandlungen in der Wahrnehmung des Publikums erfahren. (So ergänzt die musikalische Charakterisierung den Baron Ochs beispielsweise durchaus um sympathischere Seiten, über seine sprachlichen Grobheiten hinweg.) Explizite Selbstdarstellung kann dabei genauso positiv wahrgenommenen Charakteren zu eigen sein, die großes Identifikationspotential bereitstellen, wie es bei Papageno der Fall ist, der vielleicht bekanntesten Buffo-Figur der gesamten Operngeschichte. Hier wechselt die als komisch wahrgenommene Außensicht mit der echten Anteilnahme des Publikums ab. Eine andere Möglichkeit bietet sich, wenn Gründe und Motivationen für die Selbstdarstellung der Figur im Verlauf der Handlung offenbar werden, so dass die bis hin zum Parodistischen gesteigerte Komik, die aus dieser Selbstdarstellung resultiert, wenn schon nicht in Sympathie, so doch in Empathie, Mitleid oder ›Fremdscham‹ umschlagen kann. Solch ein Fall tritt beispielsweise bei der stadtöffentlichen Demütigung des Beckmessers in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* ein, die keineswegs auf reine Genugtuung und Schadenfreude hin konzipiert ist, sondern, wie der Charakter selbst, vielschichtig in der Publikumswirkung bleibt.

Demgegenüber steht die implizite, unwillkürliche, der Figur nicht bewusste Selbstdarstellung. Sie äußert sich nach Pfister erstens im »paralinguistischen Bereich«, in der Stimmqualität, der Erscheinung und dem Aussehen des Charakters. Zweitens sei sie sprachstilistisch greifbar, in ihrem Idiolekt, Satzarten, ihrem Vokabular und Redewendungen. Der dritte Aspekt betrifft das sprachliche Verhalten, die Art, wie sich eine Figur in der Gesprächssituation verhält. »Eine in den eigenen Idiosynkrasien oder Interessen befangene Person wird dazu neigen, auf die vorausgehende Replik nicht einzugehen, sondern ‚ihren eigenen Faden' forstpinnen und häufig in monologhaftes Sprechen verfallen.«[87] Sozial aktiv handelnde Figuren gehen dagegen auf Reden anderer Figuren ein und führen diese weiter. Diese Unterscheidungen schlagen sich

87 Ebd., S. 179.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch in der kompositorischen Umsetzung nieder: Elektra, die dem ersten Figurentyp entspricht, wird durch eher schnitthafte Brüche und geschlossene musikalische Fakturen, durch ihr Abgekoppeltsein dargestellt. Sie folgt auch auf sprachlicher Ebene der Rede ihrer Mitfiguren häufig nicht argumentativ, hört nicht zu oder wendet sich ab. Die Marschallin vertritt als Gegenbeispiel den zweiten Figurentyp: Sie setzt die wesentlichen Handlungen in Gang und löst durch aktive Kommunikation die Konflikte am Schluss des dritten Aktes. Sie ist entsprechend durch elegante Perspektivwechsel, vermittelnde Modulationen und das Überblenden von ›ihrer‹ musikalischen Faktur in andere geprägt.

Einen Sonderfall stellt hier der dramatische Monolog dar. Die Teilhabe an den Gedanken der Charaktere ist im Theater nur durch die laute Aussprache dessen möglich, was eigentlich unausgesprochen stattfände. Sie ist der inneren Rede einer Erzählung vergleichbar und würde dort fokalisierend durch eine Erzählinstanz mitgeteilt. Bereits im narrativen Modus besteht die Notwendigkeit einer Stilisierung und Ästhetisierung tatsächlicher menschlicher Denkprozesse durch die rein sprachliche Wiedergabe der Gedanken, die aber der Komplexität des Denkens nicht immer Rechnung tragen kann. Bei allen Versuchen einer Imitation von Denkprozessen müssen diese in einer grammatischen Stringenz und Folgerichtigkeit mitgeteilt werden, die das Denken nur nachbilden kann, z. B. über Assoziationsketten und argumentative Sprunghaftigkeit. Insbesondere Außersprachlichem wie etwa bildhaften Assoziationen u. a. sind Grenzen gesetzt. Auf der Theaterbühne bildet dies durch den Zwang des lauten Aussprechens (sieht man von zeitgenössischen Tendenzen wie der Off-Stimme oder Einblendungen ab, die letztlich narrative Techniken sind) eine zusätzliche distanzielle Hürde, die aber als Theaterkonvention Autor und Publikum gleichermaßen vertraut ist: Ein »pathologische[r] Sonderfall wird zu einem Normallfall kommunikativen Verhaltens«.[88] Dadurch entsteht trotz der intimen Nähe ›in‹ der Gedankenwelt der Figur eine Mittelbarkeit, eine Abwendung vom Mimetischen durch einen unrealistischen, narrativen Akt. Musik kann in der Oper diese narrative Distanz des Monologs kompensieren, wie es seit der neapolitanischen Oper die geschlossene Arienform tut, aber in Ansätzen bis auf die frühe Oper zurückgeht. Orfeos Monolog in Akt II (»Tu sei morta«) von Monteverdis *Orfeo e Euridice* ist das wohl bekannteste Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts: Er ist als direkte Ansprache an die verstorbene Euridice formuliert und eine unmittelbare

88 Pfister*: Das Drama*, S. 185 f.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reaktion auf den Bericht der Messaggera. Die Fassungslosigkeit der Figur wird dadurch eben nicht primär mit Worten vermittelt, sondern durch musikalisch-rhetorische Mittel dargestellt, ebenso die trotzende Entschlussfindung über eine sich wiederfindende Stabilität der musikalischen Faktur.

Die Dialogisierung des Monologs als Ansprache an ein nicht antwortendes Gegenüber (oder an die umstehenden Figuren und damit gleichermaßen als Anrede des Publikums), an eine Gottheit oder verstorbene Person ist ebenfalls Teil von Theaterkonventionen. Die musikalische Ebene kann dabei die psychische Verfasstheit und die emotionale Situation ausdrücken sowie generell den Monolog als Gedanken- und Gefühlsaktivität entsprachlichen, was im Sprechtheater (bei Verzicht einer tatsächlichen Erscheinung auf der Bühne) auf gestisches und mimisches Spiel der fokalisierenden Figur beschränkt bliebe. In Elektras Monolog folgt nach ihrer Beschwörung des Geistes ihres Vaters (»Zeig Dich Deinem Kind«) eine As-Dur-Kantilene, die in der Oper immer wieder die Verbundenheit und Verwandtschaft der Atriden ausdrückt (Z. 45,8).[89] Hier dient sie der Darstellung der Präsenz des Vaters in Elektras Vorstellung, der ihr nun tatsächlich erscheint, wie sie es allabendlich »im Mauerwinkel« imaginiert.

Zuschauer- versus Figureninformiertheit

Ein Teilaspekt von Perspektive ist das Verhältnis von Zuschauer- und Figureninformiertheit. Dies betrifft sowohl intradiegetisch den Wissensstand der Figuren untereinander (der gleich oder hierarchisch gestaltet sein kann) als auch das Verhältnis der extradiegetischen Informiertheit des Publikums gegenüber einzelnen oder mehreren Figuren. Wird dieses Kriterium bei Genette zum wesentlichen Bestimmungsmerkmal von Fokalisierung erklärt, so ist es (zumindest bezogen auf Theater und Oper) vielmehr Grundlage möglicher Ausgestaltungen.

Ein Informationsgefälle kann dabei als »diskrepante Informiertheit«[90] insbesondere perspektivisch ausgenutzt werden: In *Der Rosenkavalier* weiß die Marschallin (und mit ihr das Publikum) in einer operntypischen Verkleidungssituation, dass das Mariandl der als Dienstmädchen verkleidete Octavian ist, Baron Ochs aber weiß das nicht: Ein und dieselbe Situation wird

89 Vgl. Kurt Overhoff: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss: Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, Salzburg 1978, S. 201.

90 Pfister: *Das Drama*, S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dadurch von den Figuren unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt, was sich direkt in ihrem Sprechen und Handeln zeigt. Das Publikum nimmt die komische Verkleidungsszene aus einer der Marschallin bzw. Octavian vergleichbaren Perspektive wahr. Eine oder mehrere Figuren können dabei genauso viel wissen wie das Publikum, es wird zum ›Mitwisser‹ – in sympathisierender Teilhabe, wenn etwa dem Baron in Akt III endgültig in die Parade gefahren wird, oder aber in Antipathie. Im zweiten Akt des *Lohengrin* hat das Publikum den Kenntnisstand Ortruds und ist in ihre Pläne durch die erste Szene eingeweiht. Ihre Annäherung an Elsa und der zunehmende Erfolg ihres Plans müssen vom Zuschauer auch in Sorge und Ablehnung mitvollzogen werden. Hier fällt demnach die Perspektivierung nicht mit der sympathischen Teilhabe zusammen und erzeugt einen vergleichbaren Immersionseffekt gerade durch das Wissen um den Informationsrückstand Elsas und das damit verbundene unweigerliche Zustreben auf die Peripetie der Handlung im dritten Akt.

Der Zuschauer ist den Figuren gegenüber meist im Vorteil: Er nimmt an allen Szenen teil – im Gegensatz zu ihnen, die meist nur zeitweise anwesend sind. Dies verleiht der Zuschauerperspektive eine quasi auktoriale Wahrnehmungsebene, mit dem Unterschied, dass das Vorwissen der Figuren oder andere Vorinformationen nicht bekannt sein müssen. Im Falle der Vorgeschichte der Marschallin, die im ersten Akt des *Rosenkavaliers* nur angedeutet wird, ist das Publikum auf dem Stand Octavians (Marschallin: »Er muß nicht alles wissen«; I,72,3). Die Andeutungen offenbaren jedoch – für die Figur Octavian nicht entschlüsselbar –, dass es bereits zuvor Affären gab, woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass es danach noch weitere geben wird. Dieses Wissen trägt zur von Strauss und Hofmannsthal angestrebten Wirkung einer Leichtigkeit des Werkes bei (»Is eine wienerische Maskerad' und weiter nichts«; III, Z. 230), die bei allen existentiellen Fragen und Nöten auch die Austauschbarkeit und Vielheit erotischer Liebesbeziehungen schildert – ein Thema, das *Ariadne auf Naxos* in anderer Form wieder aufgreift.

Die Beschränktheit des Vorwissens hat unmittelbare Folgen für die fokalisierende Wahrnehmung aus der Sicht einer Figur. Nicht zufällig lässt Hofmannsthal in *Elektra* die vorliegenden Motive für Klytämnestras Mord unberücksichtigt: Wir nehmen Agamemnon durch Elektra als glorreichen König und Vaterideal wahr, nicht aber als jenen Machtpolitiker, der bereitwillig seine Tochter Iphigenie den Göttern opferte; dieser Aspekt des Atridenmythos wird gänzlich ausgeklammert.

Dabei geht es nicht nur um den Informationsstand der jeweiligen Figuren, sondern auch um deren Weltsicht oder Gesinnung und die Art und Weise, wie

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie neue Informationen verarbeiten: Zerbinetta besitzt in *Ariadne auf Naxos* alle relevanten Informationen über den Ariadne-Mythos aus dem Vorspiel, der anschließend in der metadiegetischen Oper verhandelt wird. Für sie gibt es aber nur eine relevante Interpretation: Auf eine gescheiterte Liebesbeziehung folgt eben eine neue, für die mythische Ariadne jedoch nicht. (Erweitert wird dies durch den zusätzlichen Witz, dass Zerbinetta auf und hinter der intradiegetischen Bühne gleichermaßen das lebt, was die Primadonna als Ariadne nur darstellt.)

Der Informationsrückstand trägt zwar insbesondere zur spannungserzeugenden[91] und identifikatorischen Wirkung bei,[92] ist jedoch meist nur partiell relevant, denn er ist letztlich – wie im Kriminalroman oder manchen Filmgenres wie dem Horrorfilm – primär auf einmalige Rezeption angelegt und büßt in der Wiederholung beträchtlich an Reiz ein. Im Drama und insbesondere in der Oper wird daher die Spannung mehr auf die Situation als auf den (meist bekannten oder erwartbaren) Handlungsverlauf gelegt. Insofern überwiegt der Informationsvorsprung, der die erzeugte Spannung eher als »Aufmerksamkeit auf die Reaktion der noch uninformierten Figur(en) und die Form und Perspektivierung der Information« lenkt und nicht primär auf den Ausgang der Handlung.[93] Durch den Informationsvorsprung des Publikums wird beispielsweise bei der Erkennungsszene in *Elektra* die Spannung durch die Fokussierung auf das Erleben der beiden Charaktere gelenkt, so dass die sukzessive Einsicht (zunächst Orests und schließlich der Protagonistin selbst) als reine Orchesterzwischenmusik unmittelbar perspektivisch dargestellt werden kann. Dennoch finden sich auch in Opern mehrfach Fälle eines Informationsrückstandes beim Publikum, der meist jenem einer Figur entspricht. Das Handeln und die Gefühlslagen der Königin der Nacht scheinen zu Beginn der Oper beispielsweise unmittelbar einsichtig; weil sich das Publikum zunächst auf demselben Informationsstand wie Tamino befindet, erst im Verlauf der Handlung wird sich dies ändern. In *Elektra* wird in der Klytämnestra-Szene der Wechsel von der bisherigen Kontrolle des Dialogs von Seiten Elektras zum Triumph Klytämnestras nicht einsichtig. Das Publikum ist auf dem reduzierten Wissensstand der Hauptfigur, während Klytämnestra die Neuigkeit vom angeblichen Tode erfährt – eine vermeintliche Neuigkeit allerdings, da dies auch aus der Kenntnis des Mythos extrapolierbar ist.

91 Zum Verhältnis zwischen »Spannung« und »Informiertheit« siehe Pfister: *Das Drama*, S. 143 ff.
92 Ebd., S. 85.
93 Ebd., S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inszenierung und Perspektivierung

Ein wichtiger Unterschied zwischen Perspektive auf der Theaterbühne und in Erzählungen sind die zwei prinzipiellen Textsorten des Dramas: der Haupttext der Figurenrede und der Nebentext. Unter Letzteren fallen auch Regie- und Inszenierungsanweisungen, die insbesondere die Rede des Haupttextes »arrangieren, situieren und kommentieren«.[94] Sie können »Auftritt und Abgang [von Figuren], Statur und Physiognomie, Maske und Kostüm, Gestik und Mimik, paralinguistische[] Realisierung der Repliken, Figurengruppierung und Interaktion«[95] als schauspielbezogene Bühnenanweisungen gestalten und lenken – oder als »kontextbezogene[] Bühnenanweisungen Instruktionen zum Bühnenbild, den Requisiten, der Beleuchtung, zu Musik und Geräuschen, zu besonderen Theatereffekten wie Verneblung, Projektionen und zur ‚Verwandlung'« geben.

Da die musikalische Ebene im Musiktheater in enger Wechselwirkung zu den Inszenierungsanweisungen stehen kann, vermag sie in musikalischer Charakterisierung und Semantisierung Handlungsabläufe zu präzisieren, zu ergänzen oder gar zu ersetzen und kann damit Funktionen übernehmen, wie sie im Sprechtheater sonst nur über Regie- oder Inszenierungsanweisungen vermittelbar sind. Als genauer Kenner der ästhetischen Ideen Wagners bietet dabei für Strauss insbesondere das weite Feld musikalischer Gestik Anknüpfungspunkte und einen breiten Spielraum.

Ebenso kann (gerade aus opernästhetischer Sicht) die Frage der impliziten Inszenierungshinweise im Haupttext der Figurenrede selbst wichtig werden – in dem Sinne, dass Figuren gegenseitig ihre Kleidung, ihr Verhalten, ihre Gestik oder die seelische Verfasstheit ansprechen und kommentieren und damit wiederum ihre Perzeptionsperspektive charakterisieren. Dabei kann es sich um aufmerksamkeitslenkende Details handeln oder um den vollständigen Ersatz anderer narrativer Mittel, wie etwa im berühmten Fall Helenas von Troja, wenn Homer deren Schönheit vorwiegend durch die Reaktion der anderen Figuren und nicht durch eine zusätzliche Beschreibung ersichtlich werden lässt. Je stärker und plastischer diese interaktive Perspektivierung bzw. Charakterisierung im Dialog herausgearbeitet ist, desto überzeugender ist dieser für Hofmannsthal in seiner Aufgabe, dramatischer Dialog zu sein. Weder die »lyrische Qualität eines Dialogs noch seine rhetorische Stärke«

94 Vgl. Martin Ottmers: »Das Drama«, in: Marx (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, S. 392; auch Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, S. 9, 24–29.

95 Pfister: *Das Drama*, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mache den »Wert eines dramatischen Dialogs« aus, sondern die Vereinigung aller Elemente, insbesondere jener des Mimischen:

> Ein wahrhaft dramatischer Dialog enthält nämlich nicht nur Motive, von denen eine Figur bewegt wird – und zwar sowohl diejenigen, welche die Figur zu enthüllen willig ist, als die, welche sie zu verschweigen strebt –, sondern er enthält auch, und das Wie davon ist eben ein schöpferisches Geheimnis, die Suggestion der Erscheinung dieser Figur, und zwar nicht nur den visuellen Teil ihrer Erscheinung, sondern auch den anderen, gleichsam metaphysischen – das, wodurch ein Mensch im Augenblick, da er ins Zimmer tritt, sympathisch oder furchteinflößend, aufregend oder behaglich wird und wodurch er die Luft um uns trivialer oder feierlicher macht.[96]

Ein solcher Dialog brauche nicht »den Bühnenanweisungen [zu] vertrauen«, da er alles zur Erzeugung der Atmosphäre Notwenige bereits enthalte, wie bei Shakespeare, bei dem zu visuellen Attributen wie Statur oder Gestik »fast nichts in den Bühnenanweisungen und fast alles im Dialog« zu finden sei.[97]

An dieser Stelle zeigt sich zwischen Librettisten und Komponisten jedoch eine deutlich unterschiedliche Auffassung: Hofmannstahl störte mehrfach die musiktheatrale »Drastik«[98] von Strauss, die er an mehreren Stellen als unpassend auftrumpfend gegenüber seinen Worten empfand. Zwar war er sich der Unterschiede zwischen dem Dialog im Drama und jenem in der Oper sehr wohl bewusst und beschrieb sie als »eine gewisse Transponierung des Ganzen ins Vereinfachte und Lyrische«. Sein Qualitätsanspruch der Figurenrede gegenüber könne jedoch keinesfalls in einer reinen Textvorlage bestehen, die »das meiste der Charakterisierung dem Musiker überläßt«.[99] Wie zusätzliche Bühnenanweisungen könne auch Musik die Subtilität des dramatischen Dialogs in dessen Sinne überfrachten. Und so versucht der Dichter mehrfach, den Komponisten zur Zurückhaltung und Mäßigung zu bewegen.

Perzeptionsmodus und Perzeptionslenkung

Ein entscheidender Unterschied der Perspektivierungsmöglichkeiten betrifft die Art und Weise, wie die Adressaten Informationen aufnehmen. Diese funktioniert bei der Erzählung (ob nun beim mündlichen Vortrag oder beim Le-

96 Hofmannsthal: »Eugene O'Neill«, in: *Prosa IV*, Frankfurt/M. 1955, S. 197.
97 Ebd.
98 »Drastisch« ist eines der Lieblingsworte von Strauss, um die angestrebte musikdramatische Wirkung zu beschreiben. Siehe Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 62, 65, 66 etc..
99 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen) vorwiegend über die Vorstellungskraft, beim Sprech- und Musiktheater auch und insbesondere über die sinnliche Wahrnehmung. Demzufolge muss ein literarischer Text stets vollständig rezipiert werden, während die plurimediale Darstellungsform des Theaters mit ihrem »Informationsüberschuss«[100] (Figurenbewegung, Gruppierung auf der Bühne, Mimik, Gestik, Kostüm, Requisiten, Bühnenform, Bühnenbild oder Geräusche – von musikalischen Vorgängen ganz zu schweigen)[101] zur selektiven Wahrnehmung zwingt. Mit anderen Worten: Auch die Tonaufnahme einer Oper lässt mich das Werk erleben – ich kann aber keinen Roman lesen, indem ich jedes zweite Wort überspringe. Dies ermöglicht – und erfordert – die Lenkung der Aufmerksamkeitsökonomie und die Gestaltung von Wahrnehmungsperspektiven. Die musikalische Ebene erhöht einerseits diesen »Informationsüberschuss«, eignet sich andererseits aber auch dazu, die visuelle Perzeption der Zuschauer zu lenken und in einer Weise auf Teile des Bühnengeschehens zu fokussieren, die über die Möglichkeiten der Inszenierung der Konstellation und Bewegung der Figuren, des Bühnenbilds oder der Lichtregie hinausgehen können.

Diese stets selektive Informationsaufnahme entspricht dabei generell der menschlichen Wahrnehmung. Sie ermöglicht dadurch einerseits eine unmittelbarer wirkende Darstellung, eine »Annäherung an die Wahrnehmungsbedingungen […], unter denen uns in der Realität der Mitmensch erscheint«.[102] Andererseits kann dadurch das Personal nicht in derselben Weise detailliert gezeichnet werden wie in der Erzählung: Aufgrund der medialen Bedingungen des Sich-Ereignens im linearen Zeitverlauf besitzen die Figuren notwendigerweise weniger individuelle Attribute oder bleiben typenhafter.[103] Auch die (meist) monologische Innenschau muss beschränkter bleiben. Die Abwesenheit eines Erzählers hat zur Folge, dass »das Bewußtsein einer Figur nur soweit darstellbar [ist], als es von dieser situativ und psychologisch glaubhaft artikuliert werden kann«.[104] Daraus können sich Figuren im Drama »immer nur durch Reden zeigen […], nicht durch stilles Dasein und lautloses Reflektieren der Welt in ihrem durchscheinenden Innern«.[105] Das Musiktheater nimmt hier abermals eine Sonderrolle ein, denn genau das, was

100 Ebd., S. 28.
101 Ebd., S. 26.
102 Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart ^{2}1968, S. 154–176, 165, zit. nach Pfister: *Das Drama*, S. 222.
103 Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 222.
104 Ebd., S. 223.
105 Hofmannsthal: *Ausgewählte Werke*, hg. von Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1957, 2 Bände, Bd. II, S. 432; vgl. dazu auch Pfister: *Das Drama*, S. 223.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hofmannsthal hier als defizitär beschreibt, lässt sich musikalisch vermitteln – sei es im komischen Bereich (wie etwa in Beckmessers Pantomime im III. Akt der *Meistersinger von Nürnberg*, dessen »Nachsinnen« und »ärgerliche Gedanken« musikalisiert werden[106] oder der nachdenklich-melancholische Schluss des ersten Aktes im *Rosenkavalier* (dessen »träumerische[]« Haltung und gedankliche Versunkenheit (I, 340) annähernd zwei Minuten als rein orchestrales Nachspiel gestaltet ist). Auch Elektras »Schweigen und Tanzen« (Z. 259a) bildet eine solche Entsprachlichung, wobei Strauss seinen Schwerpunkt weniger auf die gedanklichen Prozesse der Protagonistin als vielmehr auf ihre überbordende Gefühlswelt und ihre Ekstase im Tanz legt.

Eine weitere Folge des Rezeptionsmodus ist, dass im Theater im Gegensatz zur Erzählung »das Tempo des Rezeptionsprozesses«[107] nicht von Seiten der Adressaten gesteuert werden kann; es findet in irreversibler Linearität statt und wird einseitig von der Autorenseite festgelegt. Das Musiktheater determiniert gegenüber der relativen Freiheit des Schauspielers durch das musikalische Tempo und eingefügte musikalische Passagen die Geschwindigkeit des Präsentationstempos noch viel eindeutiger.

Die Informationsdichte und die Hierarchisierung oder Steuerung der Wahrnehmungsmöglichkeiten ist dabei, wie Pfister anführt, historisch variabel und hängt multifaktoriell von Anspruch, Konventionen und Zusammensetzung des Publikums[108] sowie von der individuellen Gestimmtheit des Rezipienten ab. Generell ist jedoch die Menge an aufnehmbaren Informationen begrenzt, wobei die partielle Überschreitung des Komplexitätsgrades im Sinne einer nicht verstehbaren Informationsfülle oder ästhetischen Überwältigung durchaus künstlerisches Ziel sein kann.[109] So übersteigt beispielsweise die Fülle an musikalischen Mitteilungsebenen in der Wiederkennungsmusik von *Elektra* die menschlichen Perzeptionsmöglichkeiten, um schließlich mehr und mehr abzuebben und den Faden des machbaren Nachvollzugs in der As-Dur-Musik des Duetts Elektra-Orest wieder aufzunehmen – ein Effekt, der, wenn man so will, dem langsamen Scharfstellen eines Objektivs vergleichbar wäre. Solche Prozesse werden im Musiktheater durch genuin musikalische Strategien der ›Informationsverdeutlichung‹ wichtig, z. B. durch einen musi-

106 Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, III. Akt, 3. Szene, T. 886 ff., 928 ff.
107 Pfister: *Das Drama*, S. 63.
108 Ebd., S. 64.
109 Dies formuliert auch Debussy in seiner Kritik zu Strauss' Aufführung von *Ein Heldenleben* im März 1903 bei den Lamoureux-Konzerten, Debussy: *Sämtliche Schriften*, S. 141 (vgl. auch die Einleitung).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kalischen Fokus auf Teile des Bühnengeschehens gegenüber dessen Rest oder auf die Reaktion und Handlung einer einzelnen Figur – durch Redundanzbildung oder zusätzliche Mitteilungsebenen (bei Pfister: zusätzliche Codierung) wie leitmotivische oder tonartliche Semantisierung.

Distanz und Unmittelbarkeit

Die Frage von Distanz und Unmittelbarkeit ist für die perspektivierende Wirkung auf der Bühne ebenso wie in Erzählungen prägend, muss aber gemäß ihren Bedingungen und Wirkungsweisen differenziert betrachtet werden. Pfister unterscheidet narrative und dramatische Texte zunächst mittels unterschiedlicher Kommunikationsmodelle. Während Erstere einen »im Werk formulierten fiktiven Erzähler« sowie Adressaten kennen, ist diese Vermittlung im Dramatischen nicht vorhanden.[110] Diese Unmittelbarkeit werde jedoch mit einem »Verlust an kommunikativem Potential« im Vergleich zu erzählenden Texten erkauft.[111] An dessen Stelle treten dann mehrere Formen der Kompensation: die außersprachlichen (akustischen und optischen) Mitteilungsebenen, insbesondere über Gestik und Mimik, sowie der Einsatz »erzähl-analoge[r] Mittel«.[112]

Die einen betreffen den intradiegetischen Raum, in dem im Dialog zweier Figuren Informationen verhandelt werden, die (da sie den Figuren jeweils bekannt sein müssten) eigentlich für das Publikum bestimmt sind. Eine solche Technik findet sich beispielsweise in *Elektra* (sowohl in der Sprech- wie in der Musiktheaterfassung) gleich zu Beginn: »Wo bleibt Elektra? Ist doch ihre Stunde, *die Stunde, wo sie um den Vater heult, dass alle Wände schallen*« (5, Z. 1, Hervorhebung d. Verf.). Die Spezifikation der Stunde ist für die Mägde strenggenommen unnötig, sie erleben bereits seit geraumer Zeit täglich dieses Ritual. Ausgeweitet sind narrative Passagagen bis hin zu metadiegetischen Erzählungen (in Genettes Terminologie) denkbar, die dann meist eine doppelte Funktion erfüllen: die Information anderer Figuren sowie der Zuschauer. Dieses bei Strauss seltener, meist nur in Andeutungen anzutreffende Mittel ist

110 Die Frage, inwieweit Pfisters semiotisches und kommunikationstheoretisches Modell aus der strukturalistischen Perspektive Genettes zu kritisieren wäre, soll hier nicht erörtert werden. Die Unterscheidung zwischen »empirischem Leser« (E4), »‚ideale[m]‘« Rezipienten und »fiktive[m] Hörer als Adressaten« wäre sicherlich diskutabel.

111 Pfister: *Das Drama*, S. 21.

112 Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003, S. 470.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

typisch für Wagners ausgedehnte figurale Erzählungen in der Funktion von Rekurs und Erinnerung.

Eine zweite Möglichkeit, die fehlende narrative Instanz zu kompensieren, betrifft die extradiegetische Ebene bzw. die Überschreitung der Grenze dieser Ebenen, indem sich die Figuren (oder gar die Schauspieler) von den intradiegetischen Figuren ablösen und sich in einer Rolle als Sprecher oder Kommentator direkt an das Publikum wenden. Im »epischen Theater« des 20. Jahrhunderts wird dies zum besonderen Charakteristikum, es lässt sich aber bereits davor in verschiedenen Formen finden, etwa im Chor der antiken Tragödie.[113] In der Oper des 19. Jahrhunderts spielt dies traditionell eine geringere Rolle, im Falle Wagners wäre allenfalls Loge am Ende des *Rheingold* zu nennen, wenn dieser kritisch das Handeln der übrigen Götter kommentiert und deren Ende durch das ihm attribuierte Element des Feuers antizipiert (Szene 4, T. 3807 ff.). Jedoch ist unklar, ob dieses ›Beiseite-Sprechen‹ als Selbstgespräch zu verstehen oder *ad spectatores* gewandt ist. Klarer liegt der Fall, wenn Zerbinetta in der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* nicht nur im gesamten Verlauf der Oper (und in der ersten Fassung am Ende beträchtlich gesteigert) die Verflechtung der zwei gegensätzlichen, aber jeweils intradiegetischen Ebenen betont (»Kommt der neue Gott gegangen«, Z. 326,4) sondern, wie es die Regieanweisung verlangt, »aus der Kulisse« tritt und »mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne« zeigt. Hofmannsthals Anweisung verrät implizit, dass sie dem Publikum direkt zugewandt ist und dieses anspricht, und mit diesem Zeigen tritt sie – einmalig in dem Werk – aus der Handlung selbst heraus. Dieses reizvolle Spiel mit der Perspektive verändert nicht nur ihren Status: Sie befindet sich einerseits auf der extradiegetischen Ebene des Publikums, ist aber gleichzeitig durch die Spiel-im-Spiel-Idee der Oper auf der Ebene der Handlung. Vielmehr dreht sich gewissermaßen der Ort des Publikums, das durch ihre Handlung perspektivisch mit den Gästen des »reichsten Mannes von Wien« (in der zweiten Fassung) bzw. Jourdains (in der ersten)[114] identisch wird – wie etwa die Betrachter des Bildes *Las Meninas* von Velázquez zum porträtierten (aber nicht im Bild stehenden) Königspaar werden. In jedem Falle findet aber

113 Ebd.

114 Strauss plädiert in der Vorbereitung der Stuttgarter Uraufführung 1912 für die Tilgung der Kulisse der Opernbühne auf der Bühne, um damit das Publikum in Jourdains Palais und das reale Publikum perspektivisch zusammenfallen zu lassen. Die Gründe lagen wohl allerdings weniger in der beabsichtigen Illusionswirkung als in der Gefahr der zu großen Distanz der Sänger zum Auditorium. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Brechung der intradiegetischen Illusion der sich gerade vollziehenden »allomatischen« Verwandlung von Ariadne und Bacchus statt.[115]

Hier ist ein kleiner Einschub vonnöten: Distanz und Unmittelbarkeit sind mit dem Begriff der Diegese verknüpft, auch wenn dies im strengen Wortsinne kritisierbar wäre, da er bei Plato gerade die Trennung vom Mimetischen meint, während Diegese hier auf das Theater übertragen wird. Pfister umgeht dieses Problem durch sein auf semiotische und informationstheoretische Überlegungen fußendes Konzept, indem er von äußeren und inneren Kommunikationssystemen spricht, in denen Sender und Empfänger agieren. Trotzdem soll im Weiteren dem Begriff der Diegese der Vorzug gegeben werden – zum einen, weil er in mehreren Disziplinen, insbesondere in Filmwissenschaften und Filmmusikforschung fest etabliert ist, zum anderen, weil er von Beginn an über die ursprüngliche Bedeutung hinaus konzipiert ist: Auch Genette (und vor ihm Souriau) erweitern den Begriff und setzen ihn nicht gleich mit dem altgriechischen *diegesis* im Sinne der erzählenden Rede. Diegese wird dabei als Überbegriff verstanden, der das Universum, das Raum-Zeit-Gefüge bezeichnet, in welchem die Handlungen stattfinden, und schließt neben der Erzählung auch den Film, das Sprech- und Musiktheater ein.[116]

Für Pfister ist jedenfalls die Illusionswirkung eines intradiegetischen Raumes auf Grund der mimetischen Unmittelbarkeit auf der Bühne maßgeblich durch zwei Möglichkeiten gestaltbar: zum einen durch das Verhältnis des realen Bühnenraums zum fiktiven Schauplatz, andererseits durch die Relation von Schauspieler zu fiktiver Figur. Die Bühne kann als Bühnenraum kenntlich gemacht oder bewusst als solcher von den Schauspielern thematisiert werden, oder sie kann durch eine (detail-)reiche Ausstattung als Bühne selbst in den Hintergrund treten und auf die immersive Wirkung eines fiktiven Raums angelegt sein. Zahlreiche Mischformen, wie etwa karge Bühnenausstattung bei reicher Wortkulisse, sind dabei denkbar. Ebenso kann das Verhältnis der Schauspieler zur Figur zwischen den Extrempolen »Identifikation« und »Distanz« pendeln.[117] Die mimetische Nähe kann dabei über typisierende Stilisierung oder durch konventionalisierte Mittel hergestellt werden, wie etwa in der *Commedia dell'arte* oder über »konkret-realistische Details«[118] wie einem

115 Zu diesem etwas hermetischen Begriff in Hofmannsthals Ästhetik siehe Adrian Kech: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015.

116 In dieser Offenheit ließe er sich darüber hinaus auf neue mediale Erscheinungen wie Computerspiele oder soziale Medien etc. anwenden.

117 Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 45 f.

118 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eigens entworfenem Idiolekt und starker individueller Zeichnung, auf die gerade Hofmannsthal abzielt, wie aus seinem Briefwechsel mit Strauss immer wieder deutlich erkennbar wird.

Ariadne auf Naxos stellt in dieser Hinsicht einen Sonderfall dar. In dieser Oper wird die Frage von Distanz und Unmittelbarkeit, von Illusionswirkung und deren Brechung auf besondere Weise verhandelt. So liegt zwar in Ariadnes Monolog ein größeres Identifikations- und damit ›Nähe‹potential als in den Handlungen Zerbinettas im selben Teil, man erlebt aber gleichzeitig den großen Unterschied zwischen der Primadonna vor dem Auftritt und ihrer späteren Rolle als Ariadne als distanzierendes Mittel gegenüber dem relativ gleichbleibenden Charakter Zerbinettas in beiden Teilen.

Zwangsläufig haben solche Aspekte teilweise einen erheblichen Einfluss auf die Perspektivierung der Figuren – und auf diejenige der Musik –, und sie werden daher in den Analysekapiteln ausführlicher aufgegriffen.

Perspektive in Film und Filmmusik

Zwischen den Kunstformen (Musik-)Theater und Film gibt es – bei allen Unterschieden – strukturelle Gemeinsamkeiten nicht nur in historischen Verbindungen, sondern auch auf Grund der plurimedialen Verfasstheit und der »Kollektivität von Produktion und Rezeption«,[119] die sie deutlich von rein textbasierten, erzählerischen Techniken unterscheiden. Grundsätzlich lässt sich dem Film so einerseits eine Verwandtschaft und Abgrenzung zur Bühnenkunst, andererseits auch eine genuine Nähe zur Erzählung attestieren, wie sie die Filmnarratologie untersucht.

Film ist nicht an die auf der Bühne zumindest für eine szenische Einheit geltende Kongruenz von Darstellungszeit und dargestellter Zeit gebunden, sondern kennt über Anordnung und Schnitt der Sequenzen erzählanaloge Möglichkeiten, Zeitverläufe diskontinuierlich zu präsentieren und somit Erzähl- und erzählte Zeit auseinanderfallen zu lassen. Der wesentliche Unterschied für die Frage der Perspektive ist die jederzeit modulierbare Entfernung der Zuschauer zum Geschehen, die im Theater auf gleichbleibende Entfernung und Blickwinkel begrenzt ist und allenfalls durch Figurenbewegung der Schauspieler (z. B. an Randbereiche der Bühne oder direkt ins Publikum gewendet) verändert werden kann. Durch die Mittel der Kamera (Einstellungsgröße und -perspektive, Kamerabewegung, Einstellungsschnitt

119 Pfister: *Das Drama*, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und -übergang, Zoom etc.) wird der buchstäbliche Blick auf das Geschehen variabel gestaltbar, was den Eindruck der Teilnahme am Geschehen und damit den Wirklichkeitseffekt erhöhen oder brechen kann. Ein einer Bühnenszene vergleichbarer Handlungsabschnitt lässt sich so durch unterschiedliche Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen perspektivisch auffächern sowie mit einer impliziten Interpretation oder Semantisierung des Geschehens verbinden, die auf der Theaterbühne nur innerhalb der Aktion der Schauspieler möglich ist.

Daraus ergibt sich eine Nähe zu narrativen Techniken, insbesondere zur vermittelnden narrativen Instanz, die sowohl auktorial darstellend als auch ausschließlich aus Figurenperspektive geschildert sein kann. Genettes Kategorien der Fokalisation (»wer sieht?«) und der narrativen Instanz (»wer erzählt?«) fallen dabei auf Grund der mimetischen Darstellung gewissermaßen zusammen. Analog zum Leser einer Erzählung wird »der Betrachter eines Filmes […] nicht, wie im Drama, unmittelbar mit dem Dargestellten konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera bzw. den Erzähler«.[120]

Diese Nähe zum Narrativen zeige sich auch in der Darstellung von figurenlosen Räumen, die der Film im Gegensatz zum Drama kenne. Diese Beobachtung Pfisters ist insoweit zu relativieren, als im Roman ausgiebige Beschreibungen von Landschaften wie von Innenräumen zwar gezwungenermaßen im Mitteilungsmodus des Narrativen stattfinden, dabei aber nach Genette gerade das Gegenteil bezwecken, nämlich über die Detailliertheit der Beschreibung und die Zurückstellung der Erzählinstanz eine Mimesis-Illusion erzeugen. Dem Theater fehlt diese Möglichkeit, da der Bühnenraum durch seine Ausgestaltung zwar semantisch aufgeladen inszeniert werden kann, aber nicht, wie die Kameraaufnahme, den Raum oder Ort in der Zeit verlaufend interpretierend darstellen kann. Die Oper nimmt diesbezüglich eine dritte Position ein, da Musik zwar nicht objekthaft-deskriptiv sein kann, sehr wohl aber sowohl imaginäre oder szenisch nicht dargestellte Räume gestalten als auch auf der Bühne inszenierte Räume zusätzlich mit Bedeutung aufladen und auch auf Basis eines figurenlosen Bühnenraums einen ›effet du réel‹ herstellen oder vorbereiten kann. Das Vorspiel zu Wagners *Walküre* mit der musikalischen ›Inszenierung‹ des d-Moll-Wintersturms oder die Einleitung

120 Pfister: *Das Drama*, S. 48. Eine weitere Analogie zur Erzählung spricht Pfister ebenfalls an. Der Film kenne tatsächliche sprachliche Narration über Texteinblendungen und Erzählerstimme aus dem Off. Einschränkend muss allerdings erwähnt werden, dass dies (im 20. Jahrhundert vermehrt) auch auf der Bühne denkbar ist.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum 2. Akt vom *Rosenkavalier*, die die festliche, aber aufgeregte Geschäftigkeit im Hause Faninal musikalisch darstellt, seien als sprechende Beispiele für den ersten Fall genannt. Erst nach dem gehobenen Vorhang erfährt die vorher erklungene Musik ihre szenische Konkretion, im ersten Falle als ›Außen‹ eines dargestellten ›Innen‹, im zweiten als Darstellung des Gewimmels im Palais. Dabei betont Wagner explizit, dass die Bühne »eine Zeitlang leer« zu bleiben hat (I, T. 118) und womit zugleich der zweite Fall, die musikalische Ausgestaltung des leeren Bühnenraums berührt ist. Auch Strauss nutzt diesen Effekt, z. B. am Ende des *Rosenkavaliers*, wenn die figurenlose Bühne nur durch die letzte pantomimische Aktion des Dieners unterbrochen wird.[121]

In den Filmwissenschaften wurden die genannten und vorgestellten Konzepte der vorigen Teilkapitel vielfältig aufgegriffen und diskutiert, auf eine differenzierte Anwendung auf das Medium und die Kunstform Film kann hier verzichtet werden – da die etablierten Begriffe großenteils deckungsgleich sind und auf die Oper ohnehin adaptiert werden müssten. Die narratologische Studie von Markus Kuhn führt dies in einem eigenen Kapitel zu Perspektive und Fokalisierung detailliert aus;[122] ausschließlich diese Aspekte werden im Folgenden diskutiert.

Auch Kuhn kritisiert Genettes angesprochene Inkonsequenzen in der Vermengung von Wahrnehmung und Wissen, da es letztlich in dessen Bestimmungsversuchen unterschiedlicher Arten von Fokalisierung nur um »Informationspolitik oder -regulierung« gehe. Kuhn trennt folglich die Wissens- oder Informationsebene von der Wahrnehmungsebene, indem er Fokalisierung als »Möglichkeit der Informationsselektion und -relationierung« begreift und stattdessen um den Begriff der »Okularisierung« für den visuellen Aspekt (der durch die Kamera gelenkten und geleiteten Wahrnehmung) und der »Aurikalisierung« für die auditive Ebene ergänzt.[123] So trennscharf dies auch erscheinen mag, erzeugt es allerdings neue Probleme: Wenn Okularisierung für die Filmanalyse in figuraler bzw. personaler Perspektive bedeutet, dass eine Figur gerade etwas oder jemanden nicht wahrnimmt, was eine andere

121 Überhaupt erfährt die Synchronisierung des Vorhangs mit der Musik im Musiktheater von Strauss und Hofmannsthal eine genaue Festschreibung, welche heutige Inszenierungen meist nicht beachten. Im ersten Akt des *Rosenkavalier* ist z. B. genau festgelegt, wo und wie der Vorhang zu fallen habe, sogar der Ort der Beschleunigung im letzten Schlussklang ist festgehalten: »vom letzten Viertel der Fermate ab rasch« (I, 342,7). Strauss geht trotz Fermate ungewöhnlicherweise von einem voll ausgeschlagenen Schlussklang aus.

122 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 119–194.

123 Ebd., S. 120, 122. Die Begriffsbildung erfolgt in Anlehnung an François Jost: *L'oeil-caméra: entre film et roman*, Lyon 1987.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hingegen sieht, betrifft dies automatisch Fragen sowohl der Wahrnehmung als auch der Figureninformiertheit. Der über die Perzeption erfahrene Wissensstand kann so für den weiteren Verlauf der Handlung relevant werden. So sehr die Kritik Kuhns (und Wolf Schmids bezogen auf die textbasierte Erzähltheorie) am diffus bleibenden Wissensbegriff verständlich ist, so sehr ist die scheinbar Klarheit schaffende Separierung ebenso problembehaftet.[124] Wissen und Wahrnehmung hängen eben zusammen, die komplexe Verbindung entzieht sich jedoch der Erfassung durch eine allgemeine Theoriebildung, da sie jeweils anders gelagert sein kann. Sie soll deshalb im Folgenden jeweils am Einzelfall verhandelt werden, wo das Verhältnis relevant und bestimmbar wird. Zwei kurze Beispiele sollen dies deutlich machen: Klytämnestras Verfasstheit und Sichtweise ändert sich, wenn sie vom Tod des Sohnes erfährt, und Elektra zeichnet das Bild ihrer Schwester völlig verändert, wenn sie in ihr – aufgrund eines falschen Wissensstands – die einzige weitere verbliebene Nachfahrin Agamemnons sieht. Strauss schildert dies durch eine neue Anschmiegsamkeit ihrer Musik in der zweiten Chrysothemis-Szene, wenn sie die Satzstruktur und Klanglichkeit ihrer Schwester aus dem vorigen Dialog aufgreift und imitiert.

Auf alle drei Bereiche (Fokalisierung, Okularisierung und Aurikalisierung) wendet Kuhn die Genettesche Unterscheidung null/intern/extern an und begreift die »Null-Okularisierung« als den »statistisch häufigsten Normallfall«, den sogenannten »Nobody's shot«.[125] Ob (bezogen auf Oper) das binaristische Modell Wolf Schmids sinnhafter ist, das nur die figurale oder externe Zuordnung kennt, soll im abschließenden Bestimmungsversuch diskutiert werden. Sicherlich gibt es jedoch Passagen, in denen sich Strauss' Musik ›neutraler‹ verhält, etwa in weiten Passagen seines Konversationstones, in dem dann nur kleine Einsprengsel als motivische Gesten oder leitmotivische Kommentare perspektivierende Funktionen übernehmen. Der Verlauf des Dialogs und der Handlung steht im Zentrum, wie dies Strauss selbst im Falle Wagners in unterschiedlichen Darstellungsmodi beschreibt oder (bezogen auf seine Oper *Intermezzo*) differenziert.[126]

---

124 Kuhn gesteht diese Konsequenz selbst ein: *Filmnarratologie*, S. 123. Außerdem vermengt er dann naturgemäß doch wieder beide Bereiche in den Begrifflichkeiten, eben weil sie zusammenhängen, wenn er etwa von der »visuellen Erzählinstanz« bei Fokalisierung spricht, die er gerade noch als Möglichkeit der Informationsselektion definiert hat.

125 Ebd., S. 128.

126 Vgl. Kapitel 1, S. 98 ff..

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch Kuhn kennt den Unterschied eines Blickes »mit der Figur sozusagen *von innen* auf die ‚äußere Welt'«, im Gegensatz zum Blick »im übertragenen Sinne *ins Innere* der Figur«. Er operiert jedoch nicht mit der jeweiligen Verlagerung des Standpunktes innerhalb oder außerhalb einer Figur, wie es Bal mit dem Konzept der ›Focalizors‹ vorschlägt, sondern sieht in einem Fall ein Wahrnehmungsphänomen (»innere Okularisierung«), im zweiten eine Wissens- oder Informationsrelation (»interne Fokalisierung«).[127] Doch auch hier geht die Unterscheidung nicht voll auf, denn der zweite Fall – der Blick ins Innere der Figur, den Kuhn im Folgenden (nach Schmid) als Introspektion bezeichnet – ist, wie er selbst schreibt, weniger von »Fragen des Wissens im engeren Sinne« als vielmehr von »verschiedene[n] Formen des bewussten und unbewussten Denkens und Erinnerns, emotionale[n] Empfindungen, [...] Wahrnehmungsverzerrungen«[128] bestimmt. Der Fall zeigt jedoch, dass sowohl Wahrnehmungsphänomene als auch Gedanken und Gefühlsprozesse über figurale Perspektivierung verhandelt werden müssen; diese Differenzierung wird häufig vernachlässigt, insbesondere in narratologischen Studien. So wenig diese drei Bereiche trennscharf zu unterscheiden sein mögen, lohnt es sich doch, sie jeweils für sich und in ihrem Verhältnis zueinander in den Blick zu nehmen, da jeweilige Schwerpunktsetzungen durchaus bestimmbar sind, z. B. Mimes Denken (zu Beginn des ersten Aktes von *Siegfried*) oder Isoldes Hören.

Auf fachinterne Detailverhandlungen der Filmwissenschaften zum Thema Perspektive (etwa zur Rolle der Kamera, zu Schnitt/Montage, Überblendung und Zoom, Rückblende bzw. Vorausnahme, Voice-over etc.) soll hier verzichtet werden,[129] da diese Fragen – so relevant sie auch sein mögen – für die hier im Zentrum stehende Fragestellung eher metaphorisch bzw. als partiell greifendes Analogon denn als theoretisches Fundament von Interesse sind.

---

127 In dieser Unterscheidung ähnelt er Schmids Ansatz, der ebenfalls zwischen »dem Zugang des Erzählers zur Innenwelt einer Figur« als dessen Kompetenz und der »Darbietung der Welt aus der Sicht einer Figur« unterscheidet; allerdings bedeutet nur Letztere für ihn Perspektive, wohingegen Kuhn dies als Fokalisierungsphänomen definiert (Wolf: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 142). Da es in der Oper jedoch (zumindest im hauptsächlichen Darstellungsmodus) keinen Erzähler gibt, maximal eine erzähleranaloge, nonverbale Instanz, kann diese Trennung hier fallen gelassen werden.

128 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 149.

129 Eine breite Literaturdiskussion zum Thema findet sich in Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 140 ff.; eine kommentierte Bibliographie enthält Sigrid Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt 2007, S. 151 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der filmmusikalischen Forschung[130] werden naheliegenderweise Fragen verhandelt, die sehr viel mehr Übereinstimmung mit der Frage nach musikalischer Perspektivierung in der Oper aufweisen. Dieser Umstand ist allein durch die enge historische Verbundenheit beider kompositorischen Genres evident, wie sie Pioniere wie Max Steiner – sein Taufpate war Richard Strauss[131] – und Erich Wolfang Korngold vertreten. Gerade wegen genuin filmischer Grundvoraussetzungen und vielleicht auf Grund der größeren Nähe des Genres Film zu narrativen Techniken und Erzählwelten hat die Filmmusik-Forschung weit umfangreicher die Frage nach der perspektivierenden Wirkung der Musik für die Kunstform gestellt als es vergleichbare musikologische Arbeiten zu Instrumentalmusik und Oper tun. Die Grundzüge dieser Diskussion sollen im Folgenden eingehender behandelt werden.[132] Als wesentliche perspektivierende Funktionen werden dabei zumeist die Ebene des zusätzlichen Kommentars zum Bildgeschehen, die Bedeutung illustrativer Effekte im Zusammengehen von Musik und Bewegung auf der Leinwand und die Aufgabe einer emotionalen Lenkung der Zuschauer genannt. All diese lassen sich dabei aus dem Erbe der Operntradition herleiten, leben jedoch von den Möglichkeiten exakter Synchronisierung der beiden Bereiche Hören (die Effektspur und die Musik gleichermaßen betreffend) und Sehen. Michel Chions Konzept der »Audio-Vision« nimmt genau diese Tatsache in den Blick und behandelt folglich eine »spezifisch perspektivische Haltung«, die von der gegenseitigen Beeinflussung beider geleitet ist:

> Die Konsequenz für den Film ist, dass der Ton – viel mehr als das Bild – zu einem subtilen Mittel emotionaler und semantischer Manipulation werden kann.

130 Dieser Bereich hätte als musikwissenschaftliche Teildisziplin genauso gut im folgenden Teilkapitel behandelt werden können. Es bietet sich jedoch an, die Fragestellungen gerade in der Relation zum Medium Film zu betrachten, da die Aufeinanderbezogenheit von synchroner Bild- und Tonspur spezifische Besonderheiten aufweist. Dennoch sind die Überschneidungen zur Kunstform Oper als Ursprung des filmmusikalischen Genres evident: Sie diente als wesentlicher Orientierungs- und Ausgangspunkt für die Pioniere der Filmmusik.

131 Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien u. a. 2012, S. 73.

132 Nur diejenigen, die sich eingehend mit Begriffsbildung und theoretischen Konzepten auseinandersetzen, seien im Folgenden aufgegriffen. Zahlreiche weitere Einzelstudien wären zu nennen, die sich meist auf ein oder wenige konkrete Beispiele konzentrieren. So z. B. Knut Holsträters Analyse der unterschiedlichen Erzählperspektiven in Kubricks *A Clockword Orange*, die der Musik einen »fundamentalen Beitrag zur Perspektivität des Erzählens« beimisst. Vgl. Knut Holsträter: »Musik als Mittel der Perspektivierung im narrativen Film *A Clockword Orange* von Stanley Kubrick«, in: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, hg. von Victoria Piel, Knut Holsträter und Oliver Huck, Hildesheim u. a. 2008, S. 103–120, 106.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Einerseits beeinflusst uns Klang direkt physiologisch [...], andererseits hat Klang direkten Einfluss auf unsere Wahrnehmung: Durch das Phänomen des Valeur ajoutée interpretiert er die Bedeutung eines Bildes und lässt uns im Bild Dinge sehen, die wir sonst nicht oder anders sehen würden.[133]

Mit dem freien Übertrag des von Olivier Messiaen geprägten Begriffs des »Valeur ajoutée« berührt er damit eine Prägung des optischen Eindrucks durch Klang bzw. Musik. Dadurch wird eine Verknüpfung der beiden Ebenen hergestellt, die über ein rein additives Verständnis nicht erklärbar ist. Die Idee des hinzugefügten Werts ist insofern mit dem Konzept der Superadditivität verwandt.[134] Die Überlegung ist gerade deshalb für die ebenfalls audiovisuelle Kunstform Oper wertvoll, da sie auf wahrnehmungstheoretischer Basis mit dem häufig geäußerten Vorwurf der Verdopplung bei ›zu‹ illustrativen kompositorischen Vorgängen aufräumt:[135] Zwar mag der »äußerst unwirkliche Eindruck« entstehen, dass »der Ton unnütz wird und er den Sinn nur verdoppelt, obwohl er tatsächlich etwas hinzufügt; entweder als Ganzes oder durch die Unterschiede, mit denen man nun etwas sieht«.[136] So sehr seine filmtheoretischen Überlegungen auf den Möglichkeiten exakter, auf Millisekunden genauer Synchronität der beiden Ebenen beruht – etwa beim Thema des Synchronisationspunkts (»synchrèse«) oder dem Begriff des »sound-shot«, finden sich einige Ausgangssituationen bereits im Musiktheater, insbesondere in einem, das – wie das Wagnersche und das Straussische – ein genaues Zusammengehen von szenischer Repräsentation sowie musikalischer Ausgestaltung wichtig nimmt und dies bereits im kompositorischen Prozess berücksichtigt und festschreibt.[137] Insofern sollen seine Überlegungen zum »Effekt der Dissonanz« bei der Überlagerung intra- und extradiegetischer Musik und zur »audio-visuellen Dissonanz« bzw. zum »Gesagt-gezeigt-Widerspruch«[138] in späteren analytischen Fällen aufgegriffen werden.

---

133 Michel Chion: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, S. 12, 38.

134 Vgl. Anm. 442 in Kapitel 3, S. 384.

135 Vgl. das Eisler-Zitat über Strauss, Kapitel 3, S. 305 (Anm. 215).

136 Chion: *Audio-Vision*, S. 17.

137 Auch wenn die Anweisungen, insbesondere gestisches Verhalten, Schrittbewegungen etc. in der heutigen Theaterkultur bisweilen kaum berücksichtigt werden.

138 Chion: *Audio-Vision*, S. 184, 192 ff. Für dieses antithetische Verhältnis finden sich in der Sekundärliteratur auch die Bezeichnungen »gegen die Handlung spielen« und »Kontrapunktieren«. Vgl. Andreas Weidinger: *Filmmusik*, Konstanz ^{2}2011, S. 19; Hansjörg Pauli: »Funktionen von Filmmusik«, in: *Film und Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 34), hg. von Helga de la Motte-Haber, Mainz 1993, S. 8–17.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hans J. Wulff geht so weit, die musikalische Beschreibung bzw. den Ausdruck der »inneren Zustände der Figuren« als »eines der wichtigsten Themen der Filmmusikforschung« zu beschreiben.[139] Das Grundproblem sei jedoch die häufige Unklarheit, »ob eine Musik tatsächlich einer Figur zugeordnet ist und deren innerer Empfindung Ausdruck gibt oder ob sie die gesamte dramatische Konstellation zu einem musikalischen Ausdruck kondensiert.« Damit stellt sich für den Adressaten die Frage, »ob er die Musik identifizierend nacherlebt oder ob er sie als Beschreibung der Figur ansieht«. Damit berührt Wulff wieder den Punkt, der bereits bei Bal (als Verortung des ›Focalizors‹) und Kuhn (als Differenz zwischen innerer Okularisierung und Introspektion) berührt wurde. Wulff differenziert erstens Musiken, »die das Geschehen kommentieren«, zweitens jene, »die als „affektive Atmosphären" ganze Szenen einfärben«, und drittens solche, »die sich ganz offensichtlich in die Emotionen der Figuren einschmiegen«.[140] So unabweisbar ein »perspektivischer Impuls« psychologisierender Musik innewohne, so sei doch häufig eine Verortung oder Bestimmung als »szenische Innenwahrnehmung von Figuren« nicht sicher zu treffen, da sie auch nur ein spezifischer Rezeptionsmodus unter anderen »Aneignungsstilen« sein könne. Zumindest bedürfe es erst weiterer Kontexte, die eine »Emotionsunterstellung« absichern würden und so als Beschreibung des inneren Zustandes einer Figur anzusehen seien. Wulff entwirft dabei eine auf Chatman[141] und Hippel[142] aufbauende Unterscheidung verschiedener perspektivischer Zuordnungen und Verankerungen zwischen »slant« als Äußerungen einer Erzählerinstanz und »filter« als erzähltem Welt. Damit sind allerdings wieder Genettes Kategorien von ›voix‹ und ›mode‹ aufgerufen – eine Unterscheidung, die für musikalische Sachverhalte schwer bzw. nur in Ausnahmefällen zu treffen ist, da sie die Annahme einer identifizierbaren Urheberschaft impliziert. Insofern stellt sich die Frage, ob die angestrebte Unterscheidung durch Bals »focalization on« bzw. »through« nicht angemessener zu treffen wäre, wie es z. B. Guido Heldt (s. u.) vorschlägt. Sie

139 Hans J. Wulff: »Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in *Three Seasons* (*Saigon Stories*, USA/Vietnam 199, Tony Bui)«, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 124–136, 124.

140 Ebd., S. 125.

141 Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London 1990.

142 Klemens Hippel: »Mozart statt Wagner. Bemerkungen zur Musik im Film«, in: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin '93*, hg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry & Hans J. Wulff. Berlin 1994, S. 89–92.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bietet insbesondere denjenigen Kunstformen, in denen die Bestimmbarkeit und Existenz eines Erzählers (bzw. einer analogen Instanz) eine geringere Rolle spielt, die Möglichkeit, hier zu differenzieren.

Von musikpsychologischer Warte nähert sich Claudia Bullerjahn den grundlegenden Funktionen und Wirkungsaspekten von Filmmusik und kommt dabei mehrfach ebenfalls auf perspektivierende Wirkungen zu sprechen. Erhellend ist insbesondere ihre Argumentation mit Hilfe von Modellen aus der Emotionspsychologie, insbesondere ihre Überlegungen zu Empathie. Dort wird die »Fähigkeit zur Übernahme der Perspektive und Rolle einer anderen Person« als fundamentale kognitive Fähigkeit begriffen, die im Kindesalter erworben wird. Dieses grundlegende Vermögen bildet gewissermaßen die anthropologische Basis für jeglichen künstlerischen Umgang mit perspektivischen Wirkungen.[143] Bullerjahn spricht insbesondere von »emotionaler Perspektivierung«[144] als einer der wesentlichen Funktionen von Filmmusik und differenziert zwischen »atmosphärischen Faktoren, die in einem Film ansonsten nicht vermittelt werden können, wie z. B. Luftdruck, Temperatur, Feuchtigkeit, Raumgefühl, Geruch sowie lokale[r] und tageszeitliche[r] Grundstimmung« und der »Verdeutlichung seelischer Vorgänge und der Symbolisierung von Empfindungen und Leidenschaften«.[145] Anstatt äußere Handlungsmomente oder Vorgänge zu schildern, verlagert Letztere »die Aktionen mehr in die Psyche der darstellenden Personen«, um »unausgesprochene Gedanken zu verdeutlichen«. Dieser zweite Fall entspricht demnach dem Phänomenen interner Fokalisierung, der erste ließe sich mit Pfister in erweiterter Form der »Kulissenfunktion« zuordnen, die in musikalischer Repräsentation immer stilisiert ist und nie ›realistisch‹ sein kann: Sämtliche der genannten Bereiche lassen sich musikalisch nur als Übertragung vermitteln, wie etwa der »Aasgruch« in *Elektra* als fahler Akkord im dunklen Register der Fagotte.[146]

---

143 Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, S. 192.

144 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 200. Wichtige Basis ihrer Überlegungen bildet: Zofia Lissa: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965.

145 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70.

146 *Elektra*, Z. 12,3. Womöglich ließ sich Strauss in der Klangbildung von Berlioz' Bemerkungen zum Klangcharakter des Instruments inspirieren – Ausführungen, die er durch die Bearbeitung von dessen Instrumentationslehre wenige Jahre zuvor sehr gut kannte. Berlioz spricht dort in Bezug auf das Nonnenballett aus Meyerbeers *Robert le Diable* von »schlaffen Tönen der mittleren Tonlage der Fagotte«, die eine »bleiche, kalte, leichenartige Tonfärbung« erzielen würden (Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 206.). Der Akkord ist als halbverminderter Septakkord auf f außerdem klangidentisch zum ›Tristan-Akkord‹, lässt sich also als ironischer Kommentar und typisch Straussischer ›Musikerhumor‹ verstehen. Im Text heißt es an der Stelle: »und scharrst nach einer alten Leiche«.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als epische Funktion bezeichnet Bullerjahn Aspekte, die in der Narratologie der Erzählerstimme zugeordnet werden: Musik könne »Kommentar des Komponisten zu der in Filmbildern sich ausdrückenden Handlung des Regisseurs« sein, wobei die einfache Ineinssetzung des Komponisten mit der Kommentarinstanz zu kurz greifen mag. Allerdings gebe es gerade im popkulturellen Spielfilm seltener das »auktoriale[] Erzählen«, das Bullerjahn mit der oberen Kategorie gleichsetzt; vielmehr sei eine »personale Erzählperspektive« üblich, wobei das Geschehen durch das »Medium einer oder mehrerer Personen« erschlossen werde.[147] Die Übernahme des Konzepts von Stanzel ist hier unverkennbar. In dieser epischen Kategorie verhandelt sie auch die Darstellung historischer, geographischer oder gesellschaftlicher Bestimmungen über musikalische Stile oder Gattungen. Auch die Herstellung von Sinnbezügen zwischen Handlungssträngen über Leitmotive wird als epische Funktion verhandelt, was der Komplexität leitmotivischen Komponierens nicht wirklich Rechnung trägt.[148]

Unter dem Aspekt der »persuasiven Funktion« von Filmmusik berührt sie ebenfalls Fragen der Perspektive; dies entspricht der Ebene der Rezeptionsperspektive der Adressaten, auch wenn Bullerjahn eine Pfister oder Wolf vergleichbare Verortung nicht kennt. Hier thematisiert sie insbesondere die Bedeutung der Steuerung der visuellen Perzeption durch Musik. »Die Wahrnehmung der Bilder affektiv aufzuladen« und »die Distanz um Geschehen zu mindern« (oder zu erhöhen) sind dabei Funktionen, die für Oper und Film gleichermaßen gelten. In diesem Zusammenhang spricht auch sie von der musikalischen Funktion, »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf bestimmte Personen, Gegenstände oder Ereignisse des Films zu lenken«.[149] Erstaunlicherweise thematisiert Bullerjahn zwar Unterschiede zwischen der Konzertsituation und dem Kinoerlebnis, geht aber auf den viel vergleichbareren Fall der Oper nicht ein: Filmemacher müssten sich eher »allgemeinverbindlicher musikalischer Zeichen« bedienen, da die Aufmerksamkeit nicht

147 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70.

148 Generell wird Leitmotivik in der Filmmusikforschung meist auffallend simplifizierend in ihrer bloßen Etikettierungsfunktion, als »Kennzeichnung, Identifikation und musikalische[] Verkörperung von Personen oder Begebenheiten« verhandelt (Josef Kloppenburg: »Musik im Tonfilm«, in: *Handbuch Filmmusik*, hg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2012, S. 87–338, 106).

149 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 73. Ähnlich formuliert auch bei Weidinger: *Filmmusik*, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausschließlich auf der Musik liege und diese unbewusster wirke.[150] Die Oper kennt beide der hier genannten unterschiedlichen Aufmerksamkeitsniveaus in unterschiedlichen Mischungen. Strauss selbst gibt die Anekdote eines Besuchers einer *Salome*-Aufführung in Basel wieder, der – ganz begeistert vom Opernabend – auf die Frage, wie ihm die Musik gefallen habe, geantwortet haben soll: »Musik? Musik habe ich gar keine gehört.«[151] So sehr ihn die Reaktion dieses »biedere[n] Schwyzer[s]« amüsiert, so sehr macht er auch deutlich, dass ihm dieser unbewusste und immersive Rezeptionsmodus nicht unsympathisch ist. Von vielen Filmkomponisten und -wissenschaftlern wird eine solche unterschwellige Aufnahme der Musik als typisch für das Medium beschrieben (zum Beispiel von Max Steiner)[152] und bisweilen sogar als ästhetisches Ziel formuliert.

Guido Heldts narratologische Studie über Filmmusik stellt wohl die umfangreichste und profundeste Verhandlung des Themas dar, vor allem in einem zwar auf Genette aufbauenden, aber doch auf filmmusikalische Bedingungen übertragenen Fokalisierungskonzept, das auch die Fragen der Durchbrechung diegetischer Grenzen oder Ebenen berücksichtigt.[153] Vor allem seine Vorsicht gegenüber der allzu schnellen Postulierung metadiegetischer Narration und seine Kritik an einer »Fetischisierung« des Stimmbegriffs sind dabei für opernmusikalische Fragen von Interesse. Denn folgt man seiner Argumentation, so bietet in beiden Kunstformen das Konzept einer internen Fokalisierung bzw. Perspektivierung für die meisten Fälle adäquatere und treffendere Beschreibungsmöglichkeiten. Ausgehend von einer »skeptischen Adaption«[154] von Edward Branigans filmwissenschaftlicher Hierarchisierung der Erzählebenen, die Heldt eher aus pragmatischen Gründen denn aus inhaltlicher Übereinststimmung vornimmt, führt er später Arten der filmmusikalischen Fokalisierung aus, die sich (inkonsequenterweise) als letzte Schichten in Bra-

150 Ebd., S. 200. Wenig einleuchtend ist Bullerjahns Beobachtung, dass die Konzertsituation im Gegensatz zum Kinobesuch eher »durch Konvention reglementierte Wahrnehmungssituation« sei.

151 Strauss: *SpA*, S. 62.

152 Max Steiner im Interview mit Tony Thomas (https://www.youtube.com/watch?v=eQuNnzH6_g8, abgerufen am 07.11.2022). Die Jahreszahl ist nicht zu ermitteln, es muss aber in den letzten Lebensjahren des Komponisten erfolgt sein.

153 Guido Heldt: *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, Bristol/Chicago 2013, insbesondere das Kapitel: »Music on my mind: metadiegetic narration and focalization«, S. 119–134.

154 Ebd., S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nigans Modell befinden.[155] Seine Aufteilung von interner Fokalisierung ist – trotz der vielleicht nicht glücklichen Scheidung in »surface« und »depth« – dabei von Interesse: Heldt übernimmt die Trennung von Fokalisierung der Wahrnehmung (»perception«) und der Gedankenwelten (»thought« bzw. »through a character's mind«), die sich filmmusikalisch darstellen lassen.[156]

Bezogen auf Film und Filmmusik, kritisiert Heldt die diffuse Verwendung von metadiegetischer Musik, insbesondere bei Claudia Gorbman,[157] die in vielen Fällen keine eingeschobene Narration ist und bei der die Frage nach einer Erzählerstimme oder personalen Urheberschaft weniger wichtig ist, sondern Fokalisierung meint. Selbst da, wo es sich um Narration handelt, so ließe sich hinzufügen, ist die fokalisierende Funktion der Metalepse gleichermaßen wichtig: Tannhäusers Rom-Erzählung etwa übernimmt nicht nur die Funktion einer nötigen Informationsvergabe eines intradiegetischen Narrators, sondern dient insbesondere der figuralen Fokalisierung des Charakters.[158] Heldts Übernahme der Begrifflichkeiten Genettes erfährt dabei eine sinnvolle und Genre-bedingte Weitung, indem der der Stimme zugehörige Bereich des Erzählers offener als ein Träger, der die Informationsvergabe regelt, verstanden wird. Modus hingegen wird definiert als »die Informationsquelle, zu der die Erzählung Zugang hat«.[159] Diese Öffnung der Definition einer solchen perzeptiven und insbesondere narrativen Warte ist dabei für jegliche Bühnenkunst umso wichtiger, da der Abstand zu textbasierten Erzähltechniken deutlich größer ist als im Film.

Weitere Adaptionen betreffen die Frage der Unterscheidungskriterien für verschiedene Fokalisierungsarten, die filmwissenschaftlich von vorneherein nicht über das Wissensverhältnis festgelegt werden können. Heldt diskutiert für die ›focalization zéro‹ das filmwissenschaftliche Verständnis einer »nicht-

155 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York 1992, S. 87 ff. Branigan verortetet auf unterschiedlichen Ebenen sowohl die jeweiligen Träger bzw. Quellen der Mitteilung/Erzählung (»agency«/»narrator«) und die jeweiligen Adressaten (»audience«/»narratee«) als auch das Erzählte (die Mitteilung), beginnend beim historischen Autor und den Adressaten der Entstehungszeit.

156 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 123, 126.

157 Claudia Gorbman: *Unheard melodies: Narrative Film Music*, Bloomington/London 1987.

158 Siehe dazu Strauss' Tempo-Beobachtungen, Kapitel 1, S. 74 f..

159 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 120. Über den offeneren Informationsbegriff wird der diffuse Wissensbegriff Genettes zwar vermieden, die inhärenten Schwierigkeiten sind jedoch nicht gänzlich beseitigt. (Die Übersetzungen ins Deutsche stammen, wie auch in den folgenden Beispielen, vom Verfasser. Der im Englischen übliche Begriff der »agency« ist dabei nicht vollumfänglich zu übersetzen, er impliziert die Bedeutung sowohl einer aktiven Tätigkeit als auch einer bündelnden Instanz.)

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

subjektiven Darstellung von Ereignissen, wie einem unspezifischen diegetischen Beobachter erscheinen würde«.[160] Gerade vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die Genettesche Aufteilung in drei Unterkategorien ›null‹, ›intern‹ und ›extern‹ wirklich sinnhaft ist – zum einen wegen der fehlenden Trennschärfe der Kategorien, die auch Heldt zu Recht als unscharf (»fuzzy«) bezeichnet, und andererseits, weil in nur partiell wortbasierten Kunstdisziplinen ein Narrator und dessen spezifischer Wissenstand in seltenen Fällen klar bestimmt werden kann. Ohne Genettes Kategorien aufzugeben – was eventuell konsequenter gewesen wäre und wie es z. B. Schmid selbst für die literaturwissenschaftliche Narratologie vorschlägt –, erweitert und kombiniert Heldt deshalb dessen Konzept mit Bals und Branigans Überlegungen. Insbesondere Bals Unterscheidung zwischen ›Fokalisierung *auf*‹ als externe und ›Fokalisierung *durch*‹ als interne, figurale Kategorie wird hier zentral. Heldt geht dabei auf den Umstand der nicht unbedingt bestimmbaren narrativen Quelle einer getroffenen Äußerung ein: »In Film, narration is not necessarily personalized.«[161] In Literatur kann eine Erzählerstimme zwar versteckt, die Frage der Erzählinstanz im Sinne eines Unmittelbarkeitseffekts verschwiegen oder verschleiert werden;[162] allein über die grammatische Einschreibung bleibt jedoch stets ein Rest davon enthalten. In einer Opernhandlung wird hingegen die Frage nach einer Erzählerstimme oder, weiter gefasst, einer musikalischen Mitteilungsinstanz über weite Strecken keine Rolle spielen, zumal sie sich ohnehin immer in einem weiten Feld zwischen Produktion, Aufführung und Interpretation bewegt und nicht an Aussageakten eines personellen Trägers festzumachen ist. So sehr sie in einigen Fällen dann doch eine Rolle spielen kann, wird die Frage nach musikalischer Perspektivierung im Musiktheater deshalb jenseits narrativer Zugänge zu finden sein. Heldts Warnung, dass eine »Kategorisierung weniger wichtig sein mag als die Anwendung narratologischer Konzepte als Werkzeuge, um die Wirkungen der Szene zu begreifen«,[163] sei hier beigepflichtet.

Dieser pragmatische Ansatz gilt insbesondere für die Frage der Bestimmung einer Äußerungsquelle. Heldt greift hier Gedanken von Bal auf, wenn

160 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 121 (»the non-subjective representation of events as they would appear to an unspecific diegetic obeserver«). Heldt nimm hier Bezug auf Branigan und Kuhn.

161 Ebd., S. 122.

162 Zur Abwesenheit oder zum ›Verschwinden des Erzählers‹ vgl. auch Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 144.

163 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 123: »Categorization itself may be less important than using narratological concepts as tools to understand the effects of a scene.«

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch weniger die Frage im Zentrum steht, wer die Äußerung trifft und ›woher‹ sie stammt, sondern wie die Illusion der Perspektivwirkung hergestellt wird.[164] Denn letztendlich geht es in der Oper wie im Film in einem gesteigerten Maße als in Erzählungen um scheinbare Autorschaften, um illusionistische Effekte, deren genaue Wirkungsweise aber von Interesse ist: Der Anschein, dass der Komponist in *Ariadne auf Naxos* im Moment seine Melodie erfindet, dass Zerbinetta ihr musikalisches Repertoire frei zusammenstellt und improvisiert, ist wesentlicher Kern der Szene, ähnlich wie sich ein genuin musikalisch-fokalisierender Effekt einstellt, wenn sich Hans Sachs an Walters Melodie vom Vortrag erinnert, die ihm seitdem im Kopf umherspukt – und das Orchester dem Publikum diese Geistesaktivität vermittelt.

Generell scheint eine friedliche Koexistenz der beiden Zugänge – Aufschlüsselung diegetischer Ebenen einerseits, Benennung perspektivischer Lenkungen andererseits – wünschenswert, denn das eine durch das andere zu ersetzen bedeutet den Verlust wertvoller Analysewerkzeuge. Extradiegetische Musik kann intern fokalisierend wirken, während intradiegetische Musik diese Funktion haben kann, aber nicht muss: Der Chorsatz »Bella vita militar« in *Così fan tutte* tut es nicht, er besitzt eine dramatisch relevante Signalfunktion und hat Bedeutung als musikalische Kulisse; Sentas metadiegetische Ballade tut es hingegen in hohem Maße.

Sinnvoll ist Heldts Differenzierung innerer Vorgänge der Figuren nach der Frage, »was ein fokalisierender Charakter sieht und hört, *und* was er oder sie fühlt und denkt«.[165] Ein besonders reizvoller Sonderfall für die Oper tritt dabei ein, wenn auditive Wahrnehmungsphänomene selbst erinnert oder imaginiert werden und damit genuin musikalische Prozesse Gegenstand der Fokalisierung werden – wenn also Musik selbst figuraler Gedankeninhalt ist. Insbesondere bei ›Künstleropern‹ ist dies relevant. Film kennt hier durch das Operieren mit intradiegetischen Klangraumeffekten und deren Bearbeitung in der Postproduktion andere Zuweisungen bzw. unterschiedliche Grade an figuraler Subjektivität, die von externer Fokalisierung[166] bis hin zu unterschiedlichen Weisen interner Fokalisierung als spezifisch und individuell Wahrgenommenem oder auch nur Imaginiertem reichen kann. Insbesondere, wenn verzerrte Wahrnehmung und Gehörverlust (Affektionen, Tinitus, Beeinträchtigung des Gehörsinns nach lauten Schallereignissen etc.) eine Rolle spielen,

164 Ebd.
165 Ebd., S. 124: »what a focalizing character sees and hears, *and* what she feels and thinks.«
166 Ebd.: »Musically this can mean to show what music a character makes, listens to, likes; characterization through the establisment of diegetic facts.«

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kennt Film durch seine Trennung zwischen der Musik- und der Tonspur spezifische Darstellungsmittel durch Effekte und Klangmodulationen. Heldt nennt als Beispiel Abel Gances *The Life and Loves of Beethoven* / *Un grand amour de Beethoven* (1936), wo durch die Tontechnik pionierhaft Fragen des Hörens verhandelt werden (innerlich, äußerlich, verzerrt, inexistent).[167] Doch zeigt sich hier – wie auch in Enjott Schneiders Beispiel der perspektivischen Subjektivierung der Tonspur in *Forrest Gump* (1994)[168] –, dass die Trennung zwischen tatsächlich Gehörtem und Imaginiertem in einigen Fällen auch zwischen extern und intern fokalisiert nicht leicht zu ziehen ist bzw. bewusst verschwimmt. Außerdem korreliert sie mit der emotiven Ebene: Die Bedrohlichkeit von Geschossen und Gewehrkugeln im letztgenannten Fall impliziert gleichermaßen eine Fokalisierung der Angst des Charakters, genauso im häufig angewandten filmischen Effekt des hörbaren schnellen Pulsschlags als innere Wahrnehmung eines Charakters: Er ist nicht nur anatomische Dokumentation, sondern will die psychische und seelische Verfasstheit mitvermitteln. Er ist die filmische Weiterführung eines längst etablierten Effektes in der Oper, nämlich der stilistischen Nachahmung von Pulsschlag oder Blutzirkulation, die Beispiele sind Legion.[169]

Den Fokus auf das Wahrnehmen und Hören einzelner Charaktere kennt auch die Oper, allerdings als seltener und meist klar markierter Sonderfall. Die Bereiche Perzeption und Emotion verschwimmen hier meist, selbst bei klarer Schwerpunktsetzung: Isolde nimmt den Hörnerschall der Jagdgesellschaft[170] anders wahr, eben weil sie in einer anderen emotionalen Verfassung ist als Brangäne. Deshalb ist auch eine externe Fokalisation von Schallereignissen, wie sie der Film durch eine quasi-dokumentarische Schilderung des figuralen ›Points of audition‹ kennt, nicht in dieser Form vorhanden.[171]

---

167 Ebd., S. 125. Dazu auch: Hans J. Wulff: »Das Bild, das Hörbare, die Musik: zur Analyse der Ertaubungsszene in Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* (Frankreich 1936)«, in: *Geschichte – Musik – Film*, hg. von Christoph Henzel, Würzburg 2010, S. 139–160.

168 Enjott Schneider: Komponieren für Film und Fernsehen, Mainz ^{4}2011, S. 17. Schneider spricht hier bezogen auf die Musik ebenso wie auf die Effektspur von »Hörperspektiven« und erweitert Genettes Frage »Wer sieht?« bzw. »Wer nimmt wahr?« aus der Sicht eines praktischen Lehrbuches um »Wer hört wie und was?«.

169 Einen eindrücklichen Fall in *Elektra* (Z. 144a) diskutiert Overhoff (*Die Elektra-Partitur*, S. 178 f.).

170 Siehe dazu ausführlicher den Abschnitt im nächsten Teilkapitel, S. 151 ff..

171 Im Film kann dies hergestellt werden, indem eine Figur eine Musik hört oder spielt und diese als scheinbar realer Raumklang wiedergegeben wird. Der angestrebte Klangeindruck einer ›Authentizität‹ ist dabei das Ziel, selbst wenn er (wie zumeist) über zusätzliche Filter, künstliche Halleffekte etc. in der Postproduktion hergestellt wurde.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Allenfalls Beispiele, wo Charaktere intradiegetisch singen und eine bewusst einfachere, scheinbar reale und alltägliche Musizierszene imitiert wird, ließen sich mit Claudia Gorbmans Modus des »artless singing«[172] vergleichen. Dies gilt insbesondere dann, wenn in dieser Gesangspassage weniger eine Gefühlsschilderung oder emotional identifikatorische Wirkung das Ziel ist (wie in Sentas Ballade in *Der fliegende Holländer*), sondern eher eine Grundstimmung oder -atmosphäre im Zentrum steht. Ein Beispiel dafür ist Baron Ochs' behagliches Singen seines »Leiblieds« am Ende des zweiten Aktes von *Der Rosenkavalier*, zumal es dort nicht die typischen mediantischen Verschiebungen kennt, sondern als einfaches Dominant-Tonika-Pendel erklingt.

Die eigentliche Domäne der Oper ist freilich der zweite Fall in Heldts Beschreibung interner musikalischer Fokalisation, wo nicht Musik selbst, sondern Gedanken und insbesondere seelische Prozesse musikalisch dargestellt werden. Heldt spricht sowohl von einem »Medium der Narration« als auch von »Musik als Darstellung oder Andeutung mentaler Zustände oder Prozesse eines Charakters»;[173] Letzterem wird in diesem Fall klar der Vorzug gegeben. Nicht-diegetische Musik fungiert weniger »als externe ›Stimme‹ denn als Emanation eines diegetischen Vorgangs und kann als Vergleich zur Idee der inneren Erfahrung eines Charakters verstanden werden«.[174]

Fragen der Zuordnung und Funktion der Musik sind dabei in den Kunstformen durchaus ähnlich, auch hinsichtlich der Folgen für die ästhetische Bewertung, die semantisierende oder ausdeutende Musik häufig erfährt. Was Heldt als typische Vorwürfe gegenüber etablierten Verfahrensweisen im Film ausführt, lässt sich gleichermaßen in Konzert- und Opernkritiken über Strauss finden:

> If we understand it as speaking *about* a character's inner life, we may experience it as manipulative; the most common charge against classic uses of music in film. If, however, we understand it as a means […] to express truths about a character's inner life, we may experience it as a powerful tool.[175]

Dabei ist in vielen Fällen nicht klar zu beantworten, ob die musikalische Ebene gerade eine Person von außen charakterisiert oder ob sie wirklich

172 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film*, S. 124. Claudia Gorbman: »Artless Singing«, in: *Music, Sound and the Moving Image (MSMI)*, Vol. 5,2 (Autumn 2011), S. 157–171.

173 Heldt: *Music and Levels of Narration in Film,* S. 127: »music as representation or intimation of a character's mental states or processes«.

174 Ebd. S. 127: »It is connected to the examples of nondiegetic music not as external ‚voice', but as an emanation of something diegetic, and can be understood in comparison with the idea of a character's inner experience.«

175 Ebd. S. 128/129

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

figurale innere Vorgänge aufgreift. Diese Vagheit tritt immer dann auf, wenn es die Gesamtkonfiguration aus sprachlicher Mitteilung, Bühnenbild und Handlungssituation nicht deutlich festlegt; Heldt begreift dies im Vergleich zu sprachlicher Fokalisierung als Stärke und Schwäche zugleich. Dies zeigt sich in der Oper insbesondere bei intradiegetischer, also innerhalb der Bühnenwelt sich ereignender bewusster musikalischer Performance. Lassen sich dabei alle Ebenen der Mitteilung auf die intradiegetische Instanz zurückführen oder nur einzelne Elemente, und sind die Mischungen genauer zu bestimmen, etwa eine orchestrale extradiegetische Ausgestaltung und Kommentierung einer innerhalb der Bühnenwelt getroffenen melodischen Äußerung? Eine allgemeine Theoriebildung vermag hier maximal den Rahmen für individuelle Lösungen zu setzen; mehrere Beispiele zu intradiegetischer Musik werden dabei im folgenden Teilkapitel aus musikwissenschaftlicher Fragestellung zur Sprache kommen.

Wie stets beim Vergleich zweier Kunstformen, ist generell vor platten Analogien[176] zu warnen, zumal die eine zudem erst im 20. Jahrhundert entsteht und sich an die frühere sowohl anlehnt als auch von ihr absetzt. Beide verfügen über unterschiedliche Möglichkeiten, die Wahrnehmung der Rezipienten zu lenken und zu leiten. Film geht als Kunstform, die auf Aufzeichnung und Postproduktion beruht, etwa im unmittelbaren Herausgreifen von Individuen oder Gruppen aus der Masse weit über die Möglichkeiten der Oper hinaus – und bleibt andererseits selbst bei komplexester Filmmusik als hinzugefügter »Soundtrack« (wie es die gängige englische Bezeichnung bereits in der Wortbedeutung ausdrückt) hinter den Möglichkeiten zurück, eine dramatisch-musikalische Struktur als Einheit zu erzeugen, die die Handlung formt, gestaltet und lenkt. Allein die Verwobenheit der musikalischen und der textlichen Mitteilung in den Singstimmen lässt dabei ganz andere Beziehungen zwischen deren Wortbedeutung und musikalischer Ausleuchtung zu.

176 Dazu auch: Wulff: »Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik«, S. 125.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikwissenschaften

Musikalische Narratologie I: Überblick

Der Übertrag des literaturwissenschaftlichen Forschungszweiges der Narratologie auf die Musik ist seit gut 30 Jahren fest etabliert.[177] Ist die Frage nach narrativer Perspektive – sowohl als Fokalisierung der Wahrnehmung nach Genette als auch in der Lenkung durch eine narrative Instanz, etwa bei Stanzel – in der Erzählforschung zentral, so wird sie in Beiträgen zur musikalischen Narrativität meist nicht behandelt. Dies hat mehrere Gründe. Erstens: Im Zentrum der meisten musikologischen Überlegungen zum Thema steht zunächst so gut wie immer die Frage, ob, wie und unter welchen Umständen Musik erzählen kann,[178] wodurch sie zwangsläufig bei eher allgemeinen theoretischen Überlegungen der Literaturtheorie verbleiben, die dann auf die Musik übertragen und an einzelnen Beispielen angewandt werden. Es handelt sich dann um Fragen wie jener von ›plot‹ versus ›discourse‹ (oder ›récit‹ versus ›narration‹), narrativem Gehalt (›in‹ der Musik oder

177 Einen Überblick bietet Birgit Lodes: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367–382; sowie Nicole Rösch: »Theorien ohne Ende? Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Narratologie«, in: *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 27, 2012,1 (Themenheft »Musik und Erzählen«), hg. von Matthias Schmidt, S. 5–18, insb. S. 5–9. Lodes äußert sich durchaus kritisch über den Nutzen einer musikalischen Narratologie: »Ich persönlich finde – gerade aufgrund der Unübersichtlichkeit und Heterogenität der Situationen – die Entscheidung, narratologische Ansätze als für die Musikwissenschaft verzichtbar zu halten, durchaus legitim und attraktiv« (S. 374).

178 Die Frage ›Kann Musik erzählen?‹ wird in auffallender Häufigkeit gestellt und dabei meist mit einem ›Nein, aber‹ beantwortet. Als jüngeres Beispiel sei hier stellvertretend Harry Lehmann erwähnt: »Musik ohne Bindung an einen Text ist eigentlich nicht zum Erzählen geschaffen«, in: »Narrativität in der Musik. Eine Skizze«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 245–256, S. 248. Das ›aber‹, die erzählhaften oder erzählanalogen Beschaffenheiten, wird dann unterschiedlich ausgedeutet: strukturell, etwa als eine musikalische »Hohlform« bei Werner Wolf, die aktiv vom Rezipienten gefüllt werden kann; oder als »Narreme«, als außermusikalische Verweise bzw. als »narratographic effect«. Vgl. Werner Wolf: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik«, in: Melanie Unseld/Stefan Weiss (Hg.): *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, Hildesheim u. a. 2008, S. 17–44; darin auch der Beitrag von Katrin Eggers: »Musik als Medium. Metapher, Symbol und ›narratographic effect‹«, S. 117–134; sowie Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–104.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›außermusikalisch‹) oder dem Versuch des Übertrages von ›Erzählzeit‹ und ›erzählter Zeit‹ auf musikalische Verläufe im Vordergrund. Zudem wird die Frage des potentiellen Erzählens in der Musik oder zumindest der Existenz narrativer Elemente oder erzählanaloger Funktionen in der Regel anhand von Instrumentalmusik untersucht, wie es die Arbeiten von Martina Sichardt oder Siegfried Oechsle unternehmen.[179] Dies hat naheliegende Gründe, um Musik als ›selbstständige‹ Kunstform in ihrer Eigengesetzlichkeit zu untersuchen und die Überschneidungen mit der sprachlichen Ebene eines gesungenen Textes zu vermeiden.

Nicole Rösch spricht in ihrem grundlegenden Überblicksartikel zu Grenzen und Möglichkeiten einer musikalischen Narratologie als einer der wenigen Beiträge das Thema Fokalisierung an, verhandelt aber den Begriff (entgegen der Definition Genettes) ausschließlich als Gegenstand der narrativen Instanz, aus der heraus erzählt wird, und geht auf konkrete musikalische Umsetzungen nicht weiter ein.[180]

---

179 Als Beispiele seien genannt: Martina Sichardt: *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*, Bonn 2012, und Siegfried Oechsle: »Forminterne Eigenzeiten und narrative Strukturen. Zum Werkkonzept der d-Moll-Symphonie op. 120 von Robert Schumann«, in: *Robert Schumann und die große Form*, hg. von Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck, Frankfurt (M.) 2009, S. 29–51. Auch Georg Mohr spricht den (fast) ausschließlichen Fokus auf Instrumentalmusik des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in der musikalischen Narratologie an: »Kann Musik erzählen? Musikphilosophische Kurzgeschichten«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven,* Bielefeld 2015, S. 321–342, 333f. Siegfried Oechsle unterscheidet in Instrumentalmusik am Beispiel der vierten Symphonie zwischen »formzeitliche[r] Primärebene« und der »Zeitebene, an die Begriffe wie Vergangenheit, Geschichte oder Erinnerung geknüpft werden können«. Es gehe bei solchen Passagen meist um Stellen, die als Referenz an frühere Stationen des Formverlaufes erinnern und sie nochmals aufgreifen. Die Beispiele basieren stets auf dem Bruch mit einer erwartbaren Konvention, von der das Publikum eigentlich ausgeht, die dadurch auffälligen Stellen würden als Rückwendungen oder »Erinnerungen« deutbar. Ob daraus jedoch die Unterscheidung von »erzählter Zeit« und »Erzählzeit« und der »Anschein einer Instanz, die ›hintergründig‹ Regie führt« (S. 46 f.), herausgelesen werden kann, ist fraglich oder bleibt zumindest spekulativ. Birgit Lodes folgend, lässt sich dies als ein Beispiel verstehen, in welchem durch narrative Terminologie beschrieben wird, was auch mit etablierten musiktheoretisch-analytischen Begrifflichkeiten beschreibbar wäre. Zu Oechsles Analyse auch Florian Kraemer: »Raum – Perspektive – Narration. Was Gustav Mahler zur intermedialen Narrationstheorie beitragen könnte«, in: Döhl/Feige (Hg.): *Musik und Narration*, S. 227–244, 229.

180 Rösch: »Theorien ohne Ende?«, S. 13. Dabei relativiert sie die Aussage Vincent Meelbergs, dass musikalische Fokalisierung niemals intern sein kann, Meelberg diese jedoch mit der Performance, also der Interpretation durch die Aufführenden gleichsetzt – ein Gedankenstrang, der hier nicht weiterverfolgt sein soll. Vgl. Vincent Meelberg: »Sounds like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond«, in: Sandra Heinen/Roy

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Florian Kraemer geht etwas ausführlicher auf den Perspektivbegriff in Mahlers Sinfonien ein, den er ausblickartig am Ende seines Beitrags beschreibt. Dabei steht als zentraler Aspekt die Kategorie des musikalischen Raums im Vordergrund, den er erzähltheoretisch zu fassen sucht. Kraemer geht von einem »fokussierten Hörbereich« aus, den er offen als »tatsächlich hörbaren Raum« definiert. Dieser werde »aussagekräftiges Analysekriterium«, wenn

> weitere fiktive Klangräume neben dem aktualen Raum zu existieren scheinen. Sobald sich ein ‚Klanggeschehen' in diesen Raum herein bzw. aus ihm hinaus bewegt, findet ein ‚Perspektivwechsel' statt, der einen narrativen Effekt […] erzeugt, da die Bewegung in den Hörbereich hinein suggeriert, das Klanggeschehen existiere unabhängig von seiner räumlichen Vermittlung. Anscheinend hat es vorher in einem (virtuellen) anderen Raum existiert, den der Hörer nicht wahrnehmen kann. Insofern weist der fokussierte Hörbereich Ähnlichkeiten zum ‚point of view' bzw. zur ‚Perspektive' in der literarischen Erzählung auf.[181]

Das Erklingen derselben Musik in unterschiedlichen (real-räumlichen oder virtuellen, über Instrumentation und Dynamik hergestellten) Entfernungsgraden deutet er dann als Perspektivwechsel, »vergleichbar der Kamera im Film«, die »ebenfalls eine Vermittlungsfunktion gegenüber der bloßen Vorführung des Geschehens (wie es etwa in der Theaterszene geschieht) generieren kann.«[182]

So produktiv ein solcher Ansatz gerade für die Opernbühne sein kann: Für eine musikalische Perspektivierung im hier beabsichtigten Sinne bleibt dieses Ergebnis zu offen: So ließe sich letztlich jede geänderte Instrumentation als narrativer Perspektivwechsel verstehen. Zudem erweist sich die schlichte Funktionszuschreibung der einzelnen musikalischen Parameter als zu simpel: Die Klanggestalt wird bei Krämer als »vermitteltes Geschehen«[183] zur narrativen Instanz, welche die *Story*, die als aus den Parametern Tonhöhe und Tondauer bestehende ›Hauptsache‹ verstanden wird, einer Kamera gleich lenkt und steuert. Perspektive wird als Klang in unterschiedlichen Entfernungsgraden verstanden. In der konkreten Situation einer Opernhandlung können die beschriebenen Aspekte in der Tat die von Kraemer genannten Wirkungen zeigen und darüber hinaus den Figurendarstellungen zugeordnet werden, wie sie auch Anselm Gerhard für die Grand Opéra im frühen 19. Jahrhundert aus-

---

Sommer (Hg.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin 2009, S. 245–260, 258.

181 Kraemer: »Raum – Perspektive – Narration«, S. 239.

182 Ebd., S. 231.

183 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

führt (s. u.). Dabei kann die Idee des Näherns und Entfernens von Klang in einer kontinuierlich verdichtend-steigernden oder abnehmenden Abfolge angelegt sein und somit eine genuin-dramatische Funktion übernehmen: etwa in den *derrière-la-scene*-Passagen vor dem eigentlichen Auftritt Jochanaans in der zweiten Szene von *Salome*, die dessen Erscheinen schließlich (für Salome und das Publikum gleichermaßen) zum mit höchster Spannung erwarteten Ereignis werden lassen[184] – oder im sich entfernenden Hörnerschall und dessen unterschiedlichen Interpretationen im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* (dazu wird in Bezug auf Abbate später noch zu sprechen sein).

Diese perspektivierenden Mittel sollen in dieser Studie detailliert in den analytischen Kapiteln aufgegriffen werden, dabei jedoch gerade nicht als primär narrativ, sondern als ›unmittelbar‹ darstellend verstanden werden. Denn ob in solchen Momenten tatsächlich narrative Sachverhalte benannt werden, bleibt fraglich. Ähnliches gilt für Birgit Lodes' anschaulichen Vergleich, um die Konkretheit der Wortsprache der Unbegrifflichkeit des Musikalischen gegenüberzustellen: »Sie [die Musik] kann etwa durch ein Lauter- und Leiserwerden das Herannahen und Sich-Entfernen einer Prozession suggerieren – nicht aber mitteilen, wie viele Personen wann und wo und mit welchem Anliegen vorbeischreiten.«[185] So unzweifelhaft richtig diese Feststellung ist, so sehr ist zu bezweifeln, ob dies überhaupt ein genuin narratives Phänomen ist und nicht vielmehr ein mimetisch-darstellendes – eingeholt über die Kategorie des musikalischen Raums. Gerade in der Oper sorgt meist das Setting der Bühnendarstellung für die angesprochene Konkretion – etwa im Opferzug als heidnischem Introitus vor dem Beginn der zentralen Klytämnestra-Szene in *Elektra* (dort zunächst ohne jegliche sprachliche Narration), die raum- und personenperspektivisch von Strauss musikalisch gelenkt wird.

Aus diesen Beobachtungen heraus liegt es nahe, sich im Folgenden mit musikologischen Überlegungen zu Fokalisierung und Raumwirkungen in der Oper zu befassen.

Bild und Raum in der Oper

Manfred Hermann Schmids Studie »Musik als Abbild« behandelt musikalische Perspektivierung in erster Linie bezogen auf das Musiktheater Webers und Wagners; seine Studie ist eine der ersten, die das Thema musikwissen-

184 Siehe dazu auch S. 234, S. 326.
185 Lodes: »Musik und Narrativität«, S. 367.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaftlich eingehender verhandelt. Sein Ausgangspunkt ist der schwer zu fassende Aspekt von musikalischer Bildlichkeit. Die zentrale Frage ist, woher es rührt, dass Musik »über sich hinausweisen kann, den Hörer etwas Zweites hinter dem Erklingenden suchen lässt und in dieser Brechung eine eigenartige Bildlichkeit hervorruft? Der Fähigkeit, ein Bild zu geben, geht die Eigenschaft voraus, Bild zu sein. Musik bildet sich selbst ab.« Dabei thematisiert Schmid als einen Aspekt den Zug, »Musik gleichsam zu verlegen und von verschiedenen Warten aus wirken zu lassen«.[186] Diese Überlegung zieht sich durch das ganze Buch, wird aber insbesondere im ersten Kapitel verhandelt. Er sieht insbesondere in der Technik einer »bedeutsam werdende[n] Gegenüberstellung von Zitat und Komposition« die Möglichkeit, mit Musik zu operieren, die dem Autor, in diesem Fall Weber, »gar nicht zu gehören« scheint: »Musik, die keinen ›Tonsetzer‹ braucht«. [187] Die darauf aufbauende Zuweisung unterschiedlicher Musiken zu Bühnenfiguren ähnelt den im ersten Kapitel dargestellten Äußerungen Pfitzners.[188] Am Beispiel des Freischütz-Walzers im ersten Akt beschreibt Schmid in einer genauen Analyse die Reduktion und Fragmentierung der Musik, die sowohl die bildhafte Wirkung der den Tanzboden verlassenden Paare darstellt als auch in der Coda den Eindruck eines Perspektivwechsels hervorruft. Dieser lässt sich unschwer als innere Fokalisierung beschreiben:

> Der Tanz war allen zugehörig. Die Coda ist mit den Ohren von Max gehört. Die Musik ist nicht mehr direkt gegenwärtig, spielt nicht mehr quasi an der Rampe, sondern ist in die Vorstellung eines einzelnen gerückt und trägt dabei Spuren von Vergangenheit und Erinnerung. [...] Die verschiedene musikalische Präsenz von Walzer und Coda führt zu einem Bruch in der Zeitlichkeit — eine bis dahin undenkbare Erscheinung [...].[189]

Schmid unterscheidet dabei zwischen »direkter Musik« des Tanzes und »indirekter« des gewesenen Tanzes, ohne allerdings mit Begrifflichkeiten von

186 Manfred Hermann Schmid: *Musik als Abbild*, Tutzing 1981, S. 9.

187 Ebd., S. 11. Bisweilen stellen sich nationale Lesarten ein, wenn Schmid eine Weber-Wagner-Linie vorstellt und bei Rossini stattdessen von »folkloristische[m] Aufputz« (S. 11) spricht. Gerhard wird im Gegenzug gerade Techniken bei Meyerbeer und Rossini als Initial für perspektivierende Effekte in der Oper des 19. Jahrhunderts herausarbeiten (s. u.).

188 Vgl. Kapitel 1, S. 126 ff.. Auch Pfitzner erwähnt die Stelle als einziges näher besprochenes Beispiel in seinem Aufsatz zu Webers Oper. Vgl. Hans Pfitzner: »Webers »Freischütz«. Geleitwort zu meiner »Freischütz«-Aufführung in den Maifestspielen zu Cöln den 11. Juni 1914«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Augsburg 1926, S. 83.

189 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 24, 25.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

intra- und extradiegetischen Ebenen zu operieren.[190] Auch Wagner erwähnt die Stelle ausführlich und betont im zweiten Bericht über die Pariser Aufführung der Oper nicht nur seine eigene Betroffenheit, sondern insbesondere die musikalische Konzentration auf die Darstellung der Gedanken des Hauptdarstellers:

> Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, – er brütete über sein Mißgeschick; – der Abend ward immer dunkler, und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik.[191]

Die »Fähigkeit zum Wechsel der musikalischen Perspektive« erlaube denn auch Wagner daran anschließend die »völlige Isolierung einer Person«. Schmid zieht dabei den anachronistischen Vergleich zur Bühnentechnik und zu Spotlight-Effekten, als »hätte die Musik Wagners viele Analogien mit einer späteren Beleuchtungstechnik«.[192] Auch auf Instrumentalmusik wendet Schmid diesen Ansatz an. In Schumanns Nachspielen zu Klavierliedern sieht er auch hier vergleichbare und in diesem Sinne gedeutete Wechsel von ›direkter‹ zu ›indirekter‹ Musik als »Flucht in die Erinnerungshaltung«. Es ist eine Bemerkung von Philipp Spitta, die Schmid hier den Perspektivbegriff aufgreifen ließ: »Bald läßt er so die Empfindung des Lieds im Verklingen noch einmal in ganz neuer Beleuchtung erscheinen, bald spinnt er eine Schlußwendung des Textes in Tönen aus, gleichsam eine tiefe Perspektive öffnend, in welcher sich der Blick verliert«[193]. Bedeutsam für die herausgearbeiteten Effekte ist dabei stets der Wechsel zwischen unterschiedlichen Arten von Musik, die Verwandlung voriger Elemente in eine andere satztechnische Ebene; für die Erinnerungshaltung ist dabei insbesondere ein Zitatzusammenhang ausschlaggebend, auch als Rückblick innerhalb derselben Komposition. Neben ihren profunden Analysen ist es ein Verdienst der Studie, dass sie an verschiedenen Äußerungen von Musikgelehrten und Denkern des 19. Jahrhunderts aufzeigt, dass Fragen einer »Einengung des Blickfelds« und ebenso der Wei-

190 Dies ist zu großen Teilen der Zeit des Entstehens geschuldet: Die Begrifflichkeiten waren zur Zeit ihres Erscheinens in den Film- und Literaturwissenschaften gerade im Entstehen begriffen, die bereits existierenden Überlegungen Genettes wurden z. B. kaum über den französischen Sprachraum hinaus rezipiert. Insofern ist es bemerkenswert, dass Schmid aus anderer Warte zu teils übereinstimmenden Ergebnissen und Beschreibungen kommt.

191 Wagner: »Der Freischütz in Paris (1841). 2. ›Le Freischutz.‹-Bericht nach Deutschland«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, Leipzig 1911, S. 220–240, S. 221.

192 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 232.

193 Ebd., S. 100. Philipp Spitta: »Ein Lebensbild Robert Schumanns«, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, Nr. 37/38, hg. von Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1882, S. 1–102, 77.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung oder Fokussierung durch musikalische Mittel durchaus eine Rolle spielten – auch wenn sie meist nur kursorisch verhandelt wurden.[194]

Einen wesentlichen Beitrag auf diesem Gebiet stellt Anselm Gerhards Studie zum Musiktheater im Paris des 19. Jahrhunderts dar,[195] auch wenn er in seinen kulturhistorisch ausgerichteten Untersuchungen den analytischen Ansatz einer Perspektivierung des Bühnengeschehens nur am Rande aufgreift. In Bezug auf Rossinis *Guillaume Tell* spricht Gerhard von einer »musikdramatischen Revolution«, die er (u. a.) in dem neuen Verfahren beobachtet: »einzelne Protagonisten mit einem Schlaglicht aus dem Rahmenbild einer großangelegten Exposition herauszuholen«. Die Innovationskraft dieser Technik sei späteren Betrachtern weniger offensichtlich, eben weil Vergleichbares längst durch den Film etabliert und bekannt sei.[196]

Gerhard sieht bei Rossini einen Typus vorgeformt, der bei Meyerbeer immer weiter ausgearbeitet werde: »Die einzelnen Protagonisten treten vor dem Hintergrund eines pompösen Rahmens auf, der musikalisch vom Chor beherrscht wird.« Die so entstehenden ›Tableaus‹ (auch wenn dieser eingebürgerte Begriff, wie Gerhard aufzeigt, mehrere Probleme mit sich bringt) werden noch bei Wagner (etwa in *Rienzi* und *Lohengrin*) Verwendung finden, und auch Strauss greift dieses Muster auf (in *Feuersnot* sogar als Handlungseröffnung). Was den Szenentyp auszeichnet und eigentlich vom statisch bildhaften Begriff des Tableaus unterscheidet, ist die Möglichkeit, »mit wechselnden Schwerpunktsetzungen einzelne Charaktere hervorzuheben, in der Darstellungsform von der Totale zur Großaufnahme wechseln zu können.« Gerhard spricht am Beispiel einer kurzen Passage aus *Guillaume Tell* von einer »polyperspektivistische[n] Dramaturgie«, welche die »zentralperspektivischen Anschauungsformen der traditionellen Oper aufbricht«.[197] Was bei Rossini (und

194 Schmid: *Musik als Abbild*, S. 286. Insbesondere Nietzsches Bezeichnung der Wagnerschen Kunst als »Vergrößerungsglas« findet hier eine eingehende Interpretation.

195 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1994. Weitere Arbeiten, die das Thema meist kursorisch verhandeln: der Beitrag Julian Rushtons zu »Characterization« im *Oxford Handbook of Opera* (hg. von Helen M. Greenwald, S. 334–351); Michael Halliwell: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam/New York 2005, S. 45ff.; Swantje Gostomzyks Dissertation über die Opern Deflev Glanerts: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie der Opern von Detlev Glanert*, Frankfurt/M. u. a. 2007. Gostomzyk arbeitete dabei zumeist mit Pfisters Ansatz der Informationsebenen im semiotischen Kommunikationsmodell.

196 Ebd., S. 90.

197 Ebd., S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst bei Meyerbeer[198] und Wagner) nur partiell und ansatzweise anzutreffen ist und neben traditionellen Darstellungsformen steht,[199] wird bei Strauss ein wesentliches Prinzip seines Komponierens werden. Die musikalische Perspektivierung der Bühnenhandlung, die das Geschehen aus der Sicht einer einzelnen Person schildert und zu anderen Gruppen oder Personen bis hin zur »Totale«[200] wechseln kann, wird bei ihm zum besonderen Charakteristikum: Die Kategorie des Raumes steht hier in Vermittlung von und Verknüpfung mit psychologischer Innenschau, die gerade vor dem Rahmen des Äußeren, der intradiegetischen gesellschaftlichen Öffentlichkeit zum Tragen kommt. Vor allem der Wechsel und die verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten solcher ›Hörwinkel‹ werden immer wieder aufs Neue erprobt und ausgeführt, der montagehafte Schnitt stellt dabei nur eine Möglichkeit der extremen Kontrastbildung dar. Daneben stehen verschiedene Mittel der Vermittlung und Verwandlung – bleibt man in filmischen Analogien Gerhards, wären diese als Überblendungen, Kameraschwenks oder Zoom zu beschreiben; musikalisch zentral ist dabei die Rolle der Modulation. Diese Darstellungsformen können auch gleichzeitig auftreten, wie sich an mehreren Stellen aufzeigen lässt, etwa in der Lever-Szene des *Rosenkavaliers*.[201]

Adorno beschreibt diese Technik, filmartige Schnitte und Wechsel in der musikalischen Faktur bis hin zur Gleichzeitigkeit mehrerer unterschiedlicher Strukturen einzusetzen, als Bruch mit Erwartungshaltungen. In seinem Strauss-Aufsatz von 1964 spricht er von der »ursprünglich von Berlioz formulierten, von Strauss dann voll entwickelten Kategorie des imprévu«.[202] Debussy geht in dieser Hinsicht sogar so weit, in Berlioz und Liszt die eigentlichen Vorläufer der Straussischen Kompositionstechnik zu sehen – und gerade nicht Wagner.[203] Gerhard nennt als Beispiel für eine »domestizierte« Adaption

198 Bei Meyerbeer sei, so Gerhard, gerade diese Möglichkeit jedoch konsequenter als bei Rossini angewendet, vgl. Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 178.

199 Ebd., S. 66.

200 Ebd., S. 92.

201 Siehe dazu: Michael Lehner: »In der Antichambre der Marschallin. Formkonzeption und Polystilistik bei Richard Strauss«, in: *Kreativität –Struktur und Emotion*, hg. von Andreas C. Lehmann u.a., Würzburg 2013, S. 231–240

202 Adorno: *Strauss*, S. 581. In *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* benennt er noch genauer die »Straussisch-Berliozsche Technik des imprévu«, vgl. *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M. 1971, S. 275. In diesem Sinne ist Berlioz' Symphonik ein wichtiger Einfluss (wohl mehr noch als sein Schaffen für das Musiktheater, von dem Strauss nur eingeschränkt Kenntnis gehabt haben dürfte).

203 Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, S. 83. Eine Meinung, der er jedoch selbst widerspricht, wenn er an anderer Stelle von einem »gesteigerten Wagnerianer« spricht.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Berliozschen Verfahrens den fünften Akt von Meyerbeers *Les Huguenots*, dessen finale Steigerung er ebenfalls als »Dramaturgie unvermittelter Kontraste«[204] beschreibt und dabei sogar Parallelen zu filmischen Techniken Alfred Hitchcocks sieht. Das gelte insbesondere im Bereich der räumlichen Perspektivierung. In der musikalischen Darstellung des allmählichen Näherns der katholischen Mörder in *Les Huguenots* beispielsweise erreicht das unvermeidbare Morden immer mehr den Zuschauer; dabei wird den Protagonisten der Raum und ebenfalls ›ihre Musik‹ genommen: Der Luther-Choral *Ein feste Burg* wird – als »Symbol des unerschütterlichen Glaubens« – beschleunigt, tonal in den hohen Kreuzbereich gehoben und schließlich diminuiert und fragmentiert.[205] Für Gerhard sind in der dadurch herbeigeführten Steigerung der ängstlichen Erwartung des Publikums durchaus Nähen zum filmischen Thriller und dessen Mittel der ›Suspense‹ zu beobachten. Unter Bezugnahme auf Walter Benjamin und Sigmund Freud sieht er einen Übergang »vom traditionellen zu dem von Benjamin als typisch modern diagnostizierten« Begriff des Schocks.[206]

Vorläufer einer solchen musikalischen Montage und Kontrastierung bis hin zur Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Musiken lassen sich gelegentlich im früheren Musiktheater finden. Vor allem Mozarts kompositorische Verfahren dürften auf Strauss dabei einen größeren Einfluss gehabt haben als die von Gerhard aufgezeigten Verfahren der Perspektivierung bei Rossini und Meyerbeer, die ihn vielmehr mittelbar über die Übernahme, Adaption und komplexere Ausgestaltung Wagners geprägt haben wird.[207] Die Gegenüberstellung des behäbig zuständlichen Liedchens des Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*, das vom drängenden Belmonte immer wieder gestört, schließlich aus seiner Ruhe gerissen und in Aktion gebracht wird,[208] ließe sich anführen, oder die wohl berühmteste Fest-Szene der Operngeschichte im ersten Aktfina-

204 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 178.

205 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 176. Auf die Chancen und Gefahren einer solchen anachronistischen Analogie zwischen den Kunstformen und medialen Realisierungen sei nochmals hingewiesen. Angewandt auf Strauss, ist ein solcher Vergleich durchaus weniger problematisch, da mehrere Zeitgenossen diese Parallele ziehen und selbst Strauss und Hofmannsthal dies thematisieren. Vgl. dazu die eingehenden Bemerkungen in der Einleitung, S. 13.

206 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 179.

207 Als im späten 19. Jahrhundert ausgebildeter Dirigent war Strauss selbstverständlich – genauso wie Gustav Mahler – durchaus mit Meyerbeers Opern vertraut. Die wenigen Bemerkungen in seinen Schriften legen jedoch kein sehr inniges Verhältnis nahe, vgl. Strauss: *BE*, S. 72; Strauss: *Dokumente*, S.63.

208 Vgl. Stefan Kunze: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 199–200.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

le des *Don Giovanni* mit der Über- und Gegeneinanderstellung unterschiedlicher Tänze, Musiken und sozialer Orte. Strauss' bekannte Mozart-Verehrung war nicht nur Attitüde,[209] sondern ist durchaus in seiner musikalischen Faktur aufzeigbar: zwar weniger in Melodiebildung oder stilistisch-klanglicher Nähe – hier liegt das doppelbödige Spiel mit einem klassizistischen ›Als-ob‹ näher –, aber dafür in der Lust an der Überfülle musikalischer Partialgestalten, die eine solche »Anschmiegsamkeit« der Musik überhaupt erst ermöglicht.

Für Meyerbeer und Berlioz konstatiert Gerhard vergleichbare Verfahren, die er »erst nach 1830« als »systematisch angewandt«[210] erachtet. Im Unterschied zu Mozarts Konstruktion einer musikalischen Gleichzeitigkeit interpretiert Gerhard dies als unmittelbare künstlerische Verarbeitung eines neuen Großstadtlebens, das die Dichte unterschiedlicher Sinneseindrücke in gesteigertem Maße als Normalität erfährt und wahrnehmbar macht. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es bekanntlich zu einer immensen Beschleunigung und Intensivierung großstädtischen Lebens. Durch neue Verkehrsmittel und technische Errungenschaften wie die Elektrifizierung der europäischen Großstädte entsteht ein permanenter Wandel, der bereits nach wenigen Jahrzehnten selbst die Anfänge eben dieser Entwicklung geradezu behäbig wirken lässt. In der Moderne um 1900 schlägt sich diese ungeahnte Verdichtung und Zunahme auch in gesteigerten Komplexionsgraden künstlerisch hergestellter Gleichzeitigkeiten bzw. heterogener, kontrastierender Ebenen und Teile nieder, längst nicht nur in der Oper. Charles Ives' *Central Park in the Dark* von 1906 – fast zeitgleich mit Strauss' Einaktern *Salome* und *Elektra* entstanden – thematisiert diese moderne Stadterfahrung als Orchesterstück in collageartiger Schichtenkomposition und nimmt dabei zugleich bereits einen nostalgischen Standpunkt ein, indem es die vergangene Welt New Yorks vor der Zeit des Verbrennungsmotors imaginiert.[211] Das vielfach bereits von Zeitgenossen

209 Vgl. Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990; sowie ders.: »Strauss und Mozart«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 84–95.

210 Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 181.

211 Vgl. Denise von Glahn: »Musikalische Stadtlandschaft: *Central Park in the Dark*«, in: *Musik-Konzepte*: *Charles Ives*, Bd. 123, hg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 89–108. Auch Charles Ives spricht in seiner beigefügten *Note* den bereits nostalgischen Aspekt an: »This piece purports to be a picture-in-sounds of nature and of happenings that men would hear some thirty or so years ago (before the combustion engine and the radio monopolized the earth and air), when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night.« Charles Ives: *Central Park in the Dark*, hg. von Jacques-Louis Monod, New York 1973, S. 31.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

angesprochene Grundgefühl einer ›Nervosität‹ des Fin de Siècle lässt sich dabei als ein bestimmendes Signum der Zeit benennen. Strauss fasst das Gefühl pointiert zusammen in einer humorvollen Erinnerung an die Reaktion seines Vaters, dem er aus *Salome* »einiges auf dem Klavier vortrommelte«: »Gott, diese nervöse Musik! Das ist ja gerade, als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten.«[212]

Musikalische Narrativität II: Stimme und Perspektive

Zentral für die Frage nach der Figuren-Perspektivierung in der Oper ist die bis auf den heutigen Tag umfangreichste Arbeit, die sich dem Thema der musikalischen Narrativität in der Oper widmet: Carolyn Abbates *Unsung voices*. Das Buch ist eine der wenigen Arbeiten, die sich eingehend mit Wahrnehmungsmodi und Lenkungsweisen in der Oper befasst, die von Abbate jedoch weder als solche benannt noch anhand der Begriffe Perspektive oder Point of view[213] gefasst werden, sondern stattdessen als narrative (oder narrativ-analoge) Instanzen, als (Erzähler-)Stimmen bezeichnet sind. Mit dem Begriff der Stimme bezieht sie sich dabei auf das im englischsprachigen Raum einflussreiche Buch *The Composer's Voice* von Edward T. Cone[214] sowie auf den Stimmbegriff des französischen Strukturalismus, insbesondere bei Roland Barthes (weniger bei Gérard Genette, dessen Theoriebildung nur gestreift wird). Das theoretische Grundkonzept ihrer Überlegungen entstammt Jean-Jacques Nattiez' Arbeiten zur musikalischen Narrativität,[215] dessen diesbezüglichen Skeptizismus sie teilt: »I will interpret music as *narrating* only rarely. It is not narrative, but it possesses moments of narration, moments that can be identified by their bizarre and disruptive effect.«[216] Abbate versteht sowohl Oper als auch Instrumentalmusik als primär mimetische Künste, die

212 Strauss: *BE*, S. 226.

213 Der Begriff fällt bezeichnenderweise nur ein einziges Mal und ist dort wiederum auf die Erzählinstanz bezogen. Zudem wird er mit den »Schutzhandschuhen der Anführungszeichen« (Genette) verwendet, vgl. Abbate, *Unsung voices*, S. 223.

214 Edward T. Cone: *The Composer's voice*, Berkeley/Los Angeles 1974. Vgl. dazu auch die kritische Diskussion des Ansatzes von Cone und Naomi Cummings (*The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington/Indianapolis 2000) bei Melanie Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart u. a. 2013, S. 289–306, 292–293.

215 Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, übersetzt von Carolyn Abbate, Princeton (NJ), 1990.

216 Abbate: *Unsung Voices*, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allerdings »moments of diegesis«[217] besitzen können; im Falle der Oper wird dies – gerade bei Wagner – an sehr reichhaltigen Erzählungen der Opernfiguren selbst ausgeführt.[218] Mit der ›Stimme‹ soll genau die Präsenz einer narrativen Instanz lokalisiert werden, die jedoch, »far from being normal or universal«, nur als »certain isolated and rare gestures in music, whether vocal or nonvocal«, formuliert sind und die sie als »subject's enunciations« begreift.[219] Dabei steht für sie der retrospektive Aspekt der Erzählungen in Wagners Opern im Vordergrund. Die längste Erzählung einer Opernfigur in Wagners Werken, Wotans Monolog in *Die Walküre*, deutet sie in diesem Sinne als eine Äußerung, die sowohl textlich wie auch musikalisch von Wotan selbst stammt.[220] Abbate fragt in diesen ausgewählten Passagen demnach weniger nach einer dramatisch-perspektivischen Bühnenwirkung als vielmehr nach der Stimme als »source of sonority, as a presence or resonating intelligence« – ein Konzept, das sich an Cone anlehnt, aber die sich mitteilende Intelligenz oder Instanz eben nicht mit der Stimme des Autors, des Komponisten gleichsetzt, sondern als »aural vision of music animated by multiple, decentered voices localized in several invisible bodies«. Diese Öffnung auf mehrere Stimmen schließt sowohl ›vocal personae‹ als auch nicht-vokale Stimmen mit ein, die sich als »different kinds or modes of music that inhabit a single work« manifestieren.[221]

Dabei kommt Abbate mehrfach auf Phänomene zu sprechen, die sich (aus der Argumentation dieser Studie heraus) naheliegender (und einfacher) als musikalische Perspektivierung des Bühnenvorgangs begreifen lassen. Zudem ist das Feld ihrer Untersuchung auf Grund ihrer Fokussierung auf Akte der Narration und der Frage nach der Quelle der narrativen Aussage klar auf meist retrospektive Momente eingegrenzt. Abbate versucht gezielt, die in Musik nicht genauer zu bestimmende Frage nach einem (extra- oder intradiegetischen) Erzähler an Hand ausgewählter Opernszenen zu beantworten. Dies führt sie zu gelegentlich spekulativen Annahmen und im Ungefähren verbleibenden Bestimmungen (»silent presence of a discursive subject«; »from so-

217 Ebd., S. vii, siehe auch S. 53.
218 Zur Frage des mimetischen Charakters von Musik überhaupt: Karol Berger: »Diegesis and mimesis: the poetic modes and the matter of artistic presentation«, in: *The journal of musicology*, Vol. 12, No. 4 (1994), S. 407–433.
219 Abbate: *Unsung voices*, S. xii, ix.
220 Ebd., S. xiv sowie Kapitel 5.
221 Ebd., S. 11, 13, 12.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mewhere that we cannot see«[222]; »Subjectivity is [...] made mysterious«[223]) und zu bereits grammatikalisch-logisch zweifelhaften Postulaten[224] (»The passage [...] is [...] a voice«[225]) sowie zu teilweise umständlich-bemüht erscheinenden Denkmodellen (der Unterscheidung von »plot-Brünnhilde« und »voice-Brünnhilde«[226]). Abbates Ansatz bleibt dessen ungeachtet ungemein produktiv, da die Auffächerung in mehrere Mitteilungs-Schichten erstmals detailliert thematisiert und interpretiert wird. Hier soll daher die Beschränkung auf narrative Akte zugunsten genuin musikdramatischer Darstellungsmodi aufgehoben werden, die für die Kunstform Oper wohl deutlich bestimmender sind.

Ein großer Teil von Abbates Beobachtungen zu narrativen Stimmen in der Oper ist von zwei typischen, jedoch immer Ausnahme bleibenden Handlungssituationen auf der Bühne geleitet, die speziell für das Thema der Perspektivierung zentral sind: sängerische Episoden innerhalb der Bühnenwelt einerseits und Fokus auf die Wahrnehmung einzelner Figuren andererseits.

Intradiegetischer Gesang

Operncharaktere singen bewusst als Teil der Bühnenhandlung und werden nicht nur vom Publikum, sondern können auch von den übrigen Figuren explizit singend auf der Bühne wahrgenommen werden (Abbate bezeichnet dies als »phenomenal song«). Die reizvolle Doppelbödigkeit, dass Sänger Figuren darstellen, die sich zwar nach Opernkonvention ohnehin singend mitteilen, aber dort wiederum zu bewusst auftretenden Sängern werden, ist so alt wie die Oper selbst und reicht von den frühen *Orfeo*-Opern bis zu zahlreichen sängerischen Episoden bei Mozart, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Strauss und vielen anderen. Abbate sieht eine Besonderheit in der klaren Kennzeichnung

222 Ebd., S. 56.
223 Ebd., S. 14.
224 Abbates analytische Bemerkungen, die fast immer auf der Ebene des Klavierauszugs verbleiben, sind zwar von inspirierender Kreativität geleitet, verbleiben jedoch häufig an der Oberfläche und weisen nicht immer eine zwingende Triftigkeit aus. So bleibt etwa das »orchestral 'he said'« in den Schlusstakten von Dukas' *L'apprenti sorcier* eine Annahme, die eher aus der Analyse der Goetheschen Ballade geleitet zu sein scheint. Der faszinierende Argumentationsstrang soll am Ende um jeden Preis musikanalytisch eingeholt werden (vgl. Abbate, *Unsung voices*, S. 58–60).
225 Ebd., S. 56.
226 Ebd., Kap. 6, S. 206 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solcher Passagen durch die Trennung von der übrigen Klanggestalt der Oper, ein Grundcharakteristikum für ihre Bestimmung von Stimmen.

> »The song, foregrounding the process of performance, also makes musical improvisation and composition palpable; it forces us to deal explicitly with ourselves as listening subjects, for we – the audience – are mirrored by the rapt listeners on stage.«[227]

Die beabsichtigte Hördramaturgie lässt sich jedoch umgekehrt womöglich treffender fassen: Das Opernpublikum wird in eine vergleichbare Position versetzt wie ein zuhörender Protagonist auf der Bühne. Der zweite Auftritt zu Beginn von Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Nr. 2, Lied und Duett) ließe sich beispielsweise in diesem Sinne so begreifen: Belmonte hört Osmins Lied, das in sich selbst bereits die Handlung der Oper zusammenfasst und vorwegnimmt, unterbricht ihn mehrfach und wird von der strophischen Statik und Behäbigkeit, die wir miterleben (müssen), zunehmend in Unruhe versetzt, bis sich der aufgestaute Ärger schließlich entlädt (»Verwünscht seist Du samt Deinem Liede«, *Allegro*, T. 53 ff.[228]). Gleichzeitig setzen die Interventionen Belmontes eine eigene Dynamik in Gang: Das Strophenlied intensiviert sich, verdichtet die musikalische Faktur durch den hinzugefügten Holzbläser-Satz und beschleunigt das Tempo genau in dem Moment, in dem der Text seines Liedes sich mit der gerade stattfindenden Realität der Szene deckt: »Oft lauscht dann ein junges Herrchen, kirrt und lockt das kleine Närrchen« (T. 41-44).[229] Die Dynamik und Unterbrechung des Liedes als Lied auf der Bühne setzt genau in dem Moment die Handlung in Gang, in dem sie erzählt wird.

Dieser Doppelbödigkeit wohnt stets ein besonderer Reiz inne, sie wird in ihrer perspektivischen Funktion im 19. Jahrhundert neu ausgestaltet. Die Ballade des Raimbaut[230] in Meyerbeers *Robert le Diable*, auf das auch Abbate kurz eingeht, ist ein vergleichbares Beispiel: Robert (und wir mit ihm) muss die Erzählung mithören, auch hier – Abbate lässt es unerwähnt – findet eine Verdichtung der Begleitstruktur des Orchesters in den weiteren Strophen bzw. Couplets statt. Die Spannung des zuhörenden Robert nimmt bis ins

227 Abbate: *Unsung Voices*, S. 85.

228 Mozart: *Entführung aus dem Serail* (NMA Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 12), S. 52.

229 Vgl. zu der Passage auch die analytischen Bemerkungen Stefan Kunzes in: *Mozarts Opern*, S. 119–120.

230 Die Schreibweise wechselt sowohl im Erstdruck der Partitur als auch im von Johann Peter Pixis erstellten Klavierauszug (beide erschienen bei Maurice Schlesinger) zwischen »Raimbaut« und »Raimbaud«. Bei Abbate heißt es irrtümlicherweise stets »Rimbaud«, wohl auf Grund der Namensähnlichkeit mit dem französischen Lyriker.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 1: Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*, Zweiter Aufritt: Nr. 2, Lied und Duett

a)Strophe 1 (T. 1 ff.) b) Strophe 2 (T. 20 ff.) c) Strophe 3 mit Tempowechsel ins Allegro (T. 37 ff.)

Unerträgliche zu, bis er schließlich eingreift und den Singenden maßregelt: Eine *ff*-Lauffigur im Unisono (verstärkt durch punktierte Verdoppelung des zu Grunde liegenden Gerüstsatzes) setzt als auffällige Orchestergeste in Phrasenverschränkung unmittelbar auf dem finalen Akkord der Ballade ein und eröffnet das dazwischenfahrende Rezitativ.

Die klare Unterscheidung zwischen »performed sung narration« einerseits und der Musik, die außerhalb und für die Figuren auf der Bühne unhörbar erklingt andererseits, werde in Wagners Opern allmählich aufgehoben,[231] so Abbate. In Genettes Terminologie ließe sich dies als eine Aufweichung der Grenzen der diegetischen und extradiegetischen Ebene verstehen.[232] Abbates Annahme, dass Tannhäuser, eben weil er Sänger bzw. Künstler ist, nicht nur in

231 Abbate: *Unsung voices*, S. 97.

232 Bezogen auf (Musik-)Theater wäre es ebenso denkbar, von einer intra- und einer extramimetischen Ebene zu sprechen. Da Genette das Diegetische gerade nicht strikt mit der platonischen Begrifflichkeit verbindet, sondern als geschlossene und erfahrbare Realität der Figuren begreift, wird er in diesem Sinne insbesondere in der Filmmusikforschung auch primär auf Sachverhalte angewandt, welche die Mimesis betreffen. Deshalb soll an diesem Begriff – eingedenk aller Widersprüche zur antiken Wortbedeutung – festgehalten werden; auf die Oper bezogen, meint intradiegetisch dann die Bühnenwelt als Realität.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den klar markierten Auftritten als Sänger, sondern auch in der Romerzählung eine »phenomenal musical performance« darbiete – »that seeps into the body of the opera« –, bleibt jedoch spekulativ. Zwar weist die Passage gleich den Episoden von Sängern in zahlreichen Opern einige Merkmale einer geschlossenen Performance auf, wie die klare Markierung des Beginns (»Hör' an, Wolfram!, Hör' an!«, Akt III, Szene 3); dennoch lässt sie sich intradiegetisch als klar markierte Erzählung, als Bericht erklären.



Notenbeispiel 2: Meyerbeer*: Robert le Diable*, Introduction. Unvermittelter Abbruch der Ballade »Jadis régnait en Normandie«

Viel einfacher lassen sich Besonderheiten solcher Passagen indes als Intensivierung musikalischer Fokalisation verstehen, die neue Möglichkeiten der Psychologisierung und Subjektivierung zulassen. Tannhäusers Romerzählung beginnt zunächst als Bericht des Erlebten mit einiger erzählerischer Distanz, das Motiv des pilgernden Büßers aus der Orchestereinleitung zum dritten Akt ist als Erinnerung des Erlebten präsent.[233] Die Erzählung gerät jedoch in dem Maße zunehmend aus dem Ruder, wie auch die erzählende Figur die Fassung verliert: Das Nacherleben Roms mit seinen Klängen (Glocken, »himmlische[] Gesänge«) wird wieder aufgerufen, die Aufregung beim Errei-

233 Wie im ersten Kapitel ausgeführt, ist eine solche Unterscheidung von Nacherleben als Erzählung und dem Unmittelbar-sich-Ereignen für Richard Strauss als Dirigent wie Komponist durchaus ein wichtiges künstlerisches Denkmodell. Er deutet das gesteigerte Tempo (Viertel = 60 statt 50 in der Einleitung) als geraffte Darstellung des Nacherlebten – im Gegensatz zur Unmittelbarkeit der Orchestereinleitung am Aktbeginn, die die Pilgerschaft gewissermaßen ›in Echtzeit‹ darstellt; siehe dazu Kapitel 1, S. 107–109.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chen des Zieles, schließlich Tannhäusers Wut durch die erfahrene christliche Unbarmherzigkeit, die sich schließlich bis zum Entschluss steigert, sich endgültig der Venuswelt zuzuwenden. Die Zuhörer erleben seinen Hass und Ekel mit, bei Tannhäusers wörtlichem Zitat des Papstes erklingt das deformierte, gewissermaßen pervertierte *Dresdner Amen* beschleunigt und chromatisch verengt im Bassregister.

Unbestreitbar ist Tannhäusers Romerzählung eine folgenreiche Neuinterpretation der Narration einer Opernfigur und stellt in Wagners Theater eine Intensivierung der musikalischen Ausdeutung und Darstellung zu *Rienzi* und *Der fliegende Holländer* dar. Warum sie jedoch selbst als intradiegetischer musikalischer Akt wahrgenommen werden soll, nur weil die Opernfigur selbst Sänger ist und in dieser Form im zweiten Akt in der Tat auch agiert (genau wie Wolfram unmittelbar zuvor), leuchtet nicht unmittelbar ein – und noch weniger bei Wotans Monolog im III. Akt von *Die Walküre*, der »in fact a song« sei.[234]

Abbate trifft in ihren Beobachtungen durchaus einen entscheidenden Punkt, der die neuen Möglichkeiten musikalischer Perspektivierung in der Oper des 19. Jahrhunderts greifbar macht, verhandelt ihn dann jedoch eher undifferenziert und überträgt ihn spekulativ auf verschiedene monologisierende oder ariose Szenen zentraler Opernfiguren, so dass sich leicht die Frage stellen ließe, was denn dann nicht »performed sung narration« sei: »For a moment he or she is both a poet and a composer, whether a captain's child, or hunter or, like Tannhäuser, in truth a maker of songs.«[235] Im Falle des Tannhäuser wird so neben den in der Tat relevanten Fällen wie dem Sängerfest des zweiten Aufzugs jeder Auftritt zur möglichen phänomenalen Performance; im Falle des fliegenden Holländers werden relevante Unterschiede zwischen Eriks Traumerzählung und Sentas Ballade nivelliert. Was alle diese Fälle eint – und weshalb sie Abbate einer gleichen Interpretation unterwirft –, ist nicht, dass sie alle explizite Lieder sind, sondern dass sie als auf der Bühne stattfindende musikalische Ich-Erzählungen *hochgradig perspektivisch* werden, was sich in verschiedene Grade und Varianten ausdifferenzieren lässt.

---

234 Abbate: *Unsung voices*, S. 201. Stichhaltiger ist Abbates Überlegung im Fall von *Elektra* (S. 135): Elektras tägliches Ritual als genuine Performance, als Gesang eines Klageweibes zu deuten ist auf antike Wurzeln zurückzuführen. Hofmannsthal hat bekanntlich mehrere der antiken Vorlagen der Tragödie genau studiert, siehe Karen Forsyth: Hofmannsthal's *Elektra*: from Sophokles to Strauss, in: Puffett (Hg): *Elektra*, S. 17–32.

235 Abbate: *Unsung voices*, S. 117.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beispielüberlegung: Sentas Ballade aus *Der Fliegende Holländer*

Sentas Ballade stellt einen besonderen Fall dar, der jenseits von Abbates Beobachtungen zeigen kann, inwieweit ein perspektivischer Ansatz das Musikverstehen auch analytisch zu vertiefen vermag: Senta singt kein eigenes Lied, sondern eine alte Ballade, die sie selbst von Frau Mary kennt (»Wie oft doch hört' ich sie von dir«!; No. 4, Lied, Scene, Ballade und Chor).[236] Sie hat sich diese Ballade jedoch längst zu eigen gemacht, in der Spinnszene erklingt daraus vorwegnehmend ihr eigenes Personenmotiv, das aus dem zweiten Teil der strophischen Anlage entstammt (»Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden«) und welches die Zuhörer bereits in der Ouvertüre als lyrisches Gegenthema zur Holländer-Klangwelt des ersten Liedteils gehört haben. Wagner verlangt in der Bühnenanweisung: »Senta, ohne ihre Stellung zu verlassen, singt leise einen Vers aus der folgenden Ballade vor sich her« (T. 159). Auf der Bühne singt Senta den entscheidenden Vers, der ihre Rolle im Stück beschreibt, versonnen und leise, also kein Textverständnis zulassend, buchstäblich »für sich«. Auf der Bühne herrscht also bereits der explizite Gesang einer Bühnenfigur, im Orchester extradiegetisch vergrößert und perspektiviert durch den Holzbläsersatz – Nietzsches erwähnte Bezeichnung des Vergrößerungsglases kommt in den Sinn:[237] Die Takte heben sich deutlich vom musikalischen Kontext des Spinnerinnenliedes und der Spottverse der Mädchen ab: Wir hören Sentas abwesendes Träumen inmitten der Lebendigkeit der großen Chorszene als Fokussierung eines Individuums in musikalischer ›Großaufnahme‹.

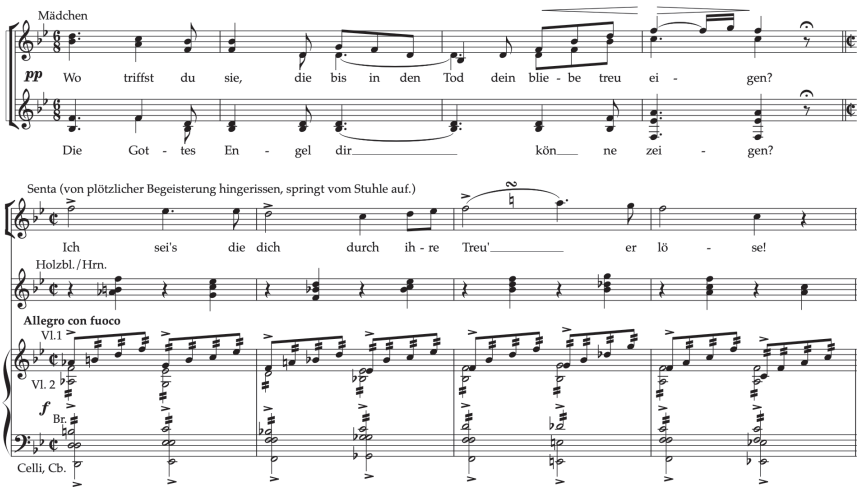
Sentas Leben innerhalb dieser Vision, repräsentiert durch das Lied, stellt sich nun gesteigert in ihrem folgenden Liedvortrag auf mehreren Ebenen als Aneignung der alten Sage dar. Sie singt die Ballade an Marys Statt, die übrigen Mädchen hören zu. Senta sitzt zu Beginn des Liedes in distanzierter Erzählposition, laut Bühnenanweisung »im Großvaterstuhl«. Nach Ende ›ihres‹ lyrischen *più lento* B-Teiles ist eine sanfte Veränderung eingetreten: Das Zuhören der Mädchen geschieht »teilnahmsvoll«, auch Mary hat ihr beharrliches Spinnen als Akt der Verweigerung eingestellt und lauscht ebenfalls (Vers 2). Gegen Ende der musikalisch identischen zweiten Strophe hat Senta ihr Publikum gänzlich eingenommen: Die Mädchen singen »gerührt und ergriffen« mit.

---

236 Richard Wagner: *Der fliegende Holländer* (*Sämtliche Werke*, Bd. 4,3), hg. von Egon Voss, Mainz 2000, T 275.

237 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, Berlin u. a. 1999, S. 9–54, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 3: Wagner: Der fliegende Holländer, Sentas Ballade, Übergang ins Allegro con fuoco (T. 445)

Auch Senta wird mehr und mehr von der eigenen Performance affiziert, sie ist bereits »beim zweiten Verse vom Stuhle aufgestanden« und »fährt mit immer zunehmender Aufregung fort«. Der Vortrag der dritten Strophe nimmt sie nun so sehr mit, dass sie »zu heftig angegriffen in den Stuhl zurück[sinkt]« (T. 433) Die Mädchen singen nun allein »tief ergriffen« (ihre Teilnahme in Wagners Anweisungen stetig gesteigert) im *pp* fort; Senta fehlt dazu die Kraft, sie fällt aus ihrer Performance, hört auf, eine Geschichte zu erzählen und wird immersiver Teil derselben. Das zeigt sich im letzten Teil, der abschließenden Stretta-Coda, die im *Allegro con fuoco* aus der strophischen Anlage ausbricht: Senta verlässt nun die Form der Ballade und bleibt nicht mehr dabei, Erlerntes zu interpretieren (wenn auch eigenständig und ergreifend), sondern selbst zu gestalten, zu ›komponieren‹ (bzw. zu improvisieren): »Ich sei's«, sind ihre ersten Worte, in völliger Selbstidentifikation mit der weiblichen Erlöserin in der alten Legende singt sie »von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf«. Das Aus-der-Rolle-Fallen lässt die Mädchen und Mary aufschrecken, das Ausbrechen aus der ›objektiven‹ Strophenform, das Hinaustreten aus der repetitiven Erzählkonvention in einen rein subjektiven Monolog zwingt die Umstehenden zum Einhalt: »Hilf Himmel! Senta!« Und der in

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diesem Moment eintretende Erik beendet die Ballade endgültig.[238] Wagner gestaltet in Text, Musik und Szenenanweisung einen Prozess der allmählichen und schließlich vollständigen Distanzaufhebung zwischen der Vortragenden und dem Vorgetragenen.

Dazu kommt ein feinsinniges Spiel mit der Idee der Einbettung in ein Korpus unterschiedlicher Musiken bzw. (fingierter) Autorschaften: Sentas Ballade ist nämlich kein Stück Musik, das sich von der musikalischen Handschrift der Oper absetzt, im Gegenteil: Es stellt deren Essenz dar, ist bereits Teil der Ouvertüre und enthält die wesentlichen Personenmotive und Klanggestalten. Da der erste Teil der Ballade zudem (bis auf die Tonart) identisch mit dem Beginn der Oper und deren Schluss wiederum Sentas Stretta-Finale des Liedes aufgreift, stellt es nicht nur den substanziellen Kern der Oper dar (den Wagner nachweislich als erstes musikalisch konzipierte), sondern bildet gleichzeitig den strukturellen Rahmen der gesamten Oper. Dennoch fällt es aus dem sie umgebenden Kontext heraus, denn dieser ist selbst wiederum explizites Lied der Mädchen, die es als Arbeitslied zur monotonen Spinnerei singen und ihr eigenes Singen selbst thematisieren: »Frau Mary, still! Denn wohl ihr wißt, das Lied noch nicht zu Ende ist« (T. 73). Darüber hinaus repräsentiert das Lied der Spinnerinnen weniger den zeitgenössischen musikalischen Stil der Oper, die vielmehr in Eriks Traumerzählung, im Holländermonolog und eben in Sentas Ballade verwirklicht ist. Es ist einfach gesetzt, verweist auf einen Lied- und Thementopos der Frühromantik, stellt bewusst die bürgerlich-behagliche Welt gegen die Geisterwelt des Holländers und wurde mehrfach in vergleichbarer Form auf der Oper eingesetzt, z. B. in der (Wagner mutmaßlich unbekannten) Introduktion zu Franz Schuberts *Fierrabras*[239] (»Der runde Silberfaden läuft sinnig durch die Hand«). Sentas Ballade ist in der Szene somit *gleichzeitig* ein metaleptischer Fremdkörper,

238 Der Moment des Abbruchs der metaleptischen Episode und die Rückkehr in den normalen Darstellungsmodus stellen häufig auffällige Umschlagspunkte der Handlung dar. Als weitere Beispiele (neben der bereits erwähnten Ballade Raimbauts in Meyerbeers *Robert le Diable*) ließen sich in *Elektra* das abrupte Ende ihres Monologes und der Auftritt der Schwester Chrysothemis nennen (siehe Kapitel 4) – oder Baron Ochs' Wutausbruch in *Der Rosenkavalier* (I, Z. 248,4), der den Auftritt des Tenors abrupt beendet. Abbate geht auf ein weiteres Beispiel bei Wagner ein: Siegrieds Tod als »cessation of music« (*Unsung Voices*, S. 203), als Siegfried während des Liedvortrages über seine früheren Abenteuer von Hagen ermordet wird.

239 *Fierrabras* wurde erst 1897 von Felix Mottl uraufgeführt, es kam jedoch nach Schuberts Tod zu wenigen konzertanten Darbietungen einiger Stücke. Der Erstdruck erschien erst im Jahr 1867. Siehe zum Thema Liane Speidel: *Franz Schubert – ein Opernkomponist?*, Wien 2012, S. 77 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufs Ganze betrachtet eigentlicher Kern der Oper und ihre charakteristische Klanglichkeit, die schon Hector Berlioz treffend beschrieb: »La partition du Vaisseau hollandais m'a semblé remarquable par son coloris sombre et certains effets orageux parfaitement motivés par le sujet.«[240] Sentas Musik ist also nicht von Wagners Handschrift abgesetzt, im Gegenteil: Sie verschmilzt mit ihr, was zu naheliegenden Interpretationen in Inszenierungen des 20. Jahrhunderts durch Joachim Herz und Harry Kupfer führte: Senta wird in deren Deutung zu Quelle und Ursprung der gesamten Handlung, die sich vollständig in ihrem Kopf ereignet.[241]

Das kompositorische Spiel mit der scheinbareren Urheberschaft von gerade erklingender Musik der Bühnenfiguren selbst ist als ein Sonderfall perspektivisch relevant, da es einen weiteren Modus der Figurendarstellung zu Verfügung stellt, den Oper ansonsten nicht kennt: Gemeint ist die Möglichkeit, eine Figur nicht nur auf der Sprach- und Handlungsebene zur Erzählinstanz eines berichteten Ereignisses werden zu lassen, sondern diese narrative Instanz auf die Musik selbst als scheinbarer Urheberin des Gehörten, als performativer oder gar kompositorischer Instanz zu übertragen. Perspektive wäre dann im Musikalischen ausnahmsweise mit Genettes Terminologie klar zu unterscheiden von *mode* als Wahrnehmungsperspektive und von *voix* als Erzählinstanz. Der musikalische Autor tritt zurück und spaltet sich (scheinbar) in mehrere kompositorische Urheber auf, die narrativen Instanzen vergleichbar werden; er gibt dabei teilweise Merkmale seiner eigenen kompositorischen Handschrift auf, um das exterritoriale ›Fremde‹ durchscheinen zu lassen. Kompositorisch wird dies meist durch eine klare Rahmensetzung markiert, und das vorgetragene Lied setzt sich als Metalepse deutlich vom Kontext ab, z. B. durch eine einfache musikalische Faktur, eine geschlossene, strophische Anlage (wie bei Senta) oder mittels fingierter Lauten-/Gitarrenbegleitung des Orchesters (Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* als eines von unzähligen Beispielen).

Abbate geht bei solchen expliziten Bühnenliedern von einer Aufspaltung des Hörvorganges beim Opernpublikum aus, »by relocating that voice [the authorial-compositional voice] in a character newly aware that he or she is a performer (who by singing is also 'making music')«.[242] Doch läuft diese Vor-

240 Hector Berlioz: *Mémoires. Ses Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803–1865*, Paris 1870, S. 273.

241 Es handelt sich dabei zwar um ein reizvolles Gedankenspiel, das jedoch auf die gesamte Handlung übertragen einiger unlogischer Bemühtheit in der Umsetzung bedarf.

242 Abbate: *Unsung voices*, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellung Gefahr, der Komplexität des Prozesses nicht vollständig Rechnung zu tragen. Für die Singstimme lässt sich bisweilen eine kurzeitige Kongruenz von intra- und extradiegetischer Klangwelt konstatieren, in der instrumentalen Belgleitschicht verhält es sich aber weniger klar. Hier kann entweder kompositorisch der intradiegetische Klangraum der Bühnenwelt mitgedacht sein und eine Annäherung an das Bühnengeschehen stattfinden – oder gerade eine extradiegetische ›auktoriale‹ Kommentarebene als zweite kommentierende Schicht herausgearbeitet sein. Die Annäherung kann z. B. durch eine reduzierte Besetzung erfolgen, im Extremfall im unbegleiteten Gesang und im solistischen Instrumentalspiel, z. B. in der Darstellung der einfachen Schäferidylle beim Auftritt des jungen Hirten als Kontrast zur Venuswelt im ersten Akt des *Tannhäuser*. Klangquellen auf und hinter der Bühne, wie das Wirtshausensemble im dritten Akt von *Der Rosenkavalier*, dienen ebenfalls solchen intradiegetischen Wirklichkeitseffekten. Häufiger werden diese expliziten Gesangspassagen jedoch genutzt, um in der extradiegetischen Repräsentation für den Opernsaal zusätzlich gestaltet zu werden: Sie erklingen in einer für die Bühnenfiguren unhörbaren orchestralen Schicht (einer der wesentlichen Illusionseffekte[243] der Gattung Oper), als Vergrößerung der intradiegetischen Begleitung und in Serenaden-Szenen stereotyp durch das Orchester als ›Zupfinstrument‹ oder als weitere Kommentarebene. In diesen Fällen ist Abbates Übertragung der Autorschaft auf die Figur zu eindimensional, denn eine zweite auktoriale Schicht kann z. B. leitmotivisch kommentierend, verweisend oder harmonisch verfremdend hinzutreten und somit zwei gleichzeitig wirksame Instanzen suggerieren: eine intradiegetische und eine auktoriale. Meist entsteht ein jeweils eigenes Verhältnis von Distanz und Einfühlung: einerseits Verfremdung und Distanzierung über die Artifizialität der doppelten Performance einer Sängerin/Schauspielerin und der von ihr repräsentierten Figur; und andererseits Immersion durch einen mimetischen Wirklichkeitseffekt. Dieser wird erzeugt, indem das Publikum in eine vergleichbare Rolle versetzt wird wie die Figuren auf der Bühne (Abbates »audience […] mirrored by the rapt listeners on stage«, s. o.). Hinzu treten indes weitere Brechungen, wenn mit den intradiegetischen Einschüben musikalische Anachronismen einhergehen. Diese können einerseits unhinterfragten Opernkonventionen, andererseits einer bewussten Konzeption entspringen. Im ersten Falle sind sie nicht intendiert, wurden weder vom Komponisten noch vom Publikum so aufgefasst und werden erst von späteren Zuhörern (möglicherweise) in die-

243 Ebd., S. 118.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sem Sinne wahrgenommen (etwa, dass Wagners Bürger im Nürnberg des 16. Jahrhunderts reformatorische Choräle in spätbarocker Oktavregelharmonik singen).[244] Dies sind in erster Linie Verfremdungseffekte der Rezeption, die je nach historischem Bewusstsein der Zuhörer unterschiedlich stark ausprägt sein können. Bei fehlender stilistischer Kenntnis fällt der Anachronismus gar nicht auf und die Choralpassagen in *Die Meistersinger* erfüllen schlicht und ergreifend die ursprüngliche Aufgabe, ›alt‹ zu klingen, ganz gleich, ob Handlungszeit, Kostümierung und musikalisches Repertoire auseinanderklaffen oder nicht.

Der zweite Fall betrifft Verfremdungseffekte in der Konzeption: So treten z. B. in *Der Rosenkavalier* zunächst scheinbar vergleichbare Brechungen auf, die jedoch eine andere Funktion aufweisen. Wenn etwa im »Leiblied« des Barons Ochs und an vielen anderen Stellen der Wiener Walzer auf die Rokoko-Handlungszeit (in der Uraufführung 1911 auch auf die entsprechende Kostümierung) prallt, wird darüber die artifizielle Gemengelange des historistischen Konstrukts der Stadt Wien hergestellt. Hofmannsthal hatte sich zwar die »echte geschlossene Welt« [245] der *Meistersinger* zum Vorbild genommen, aber im Unterschied zur Zeitendisparität, die sich dort in der späteren Rezeption finden lassen mag, ist hier die musikalische Kombination von mehreren historischen Stilebenen gesuchter Effekt, die nur darüber verbunden sind, nostalgische Wien-Assoziationen zu wecken.

Es verwundert, warum Abbate ihre Überlegungen zu unterschiedlichen Stimmen nicht an den tatsächlich performativen Passagen des Tannhäuser oder der konsequenteren Anwendung dieser Idee in Wagners zweiter Künstleroper *Die Meistersinger von Nürnberg* exemplifiziert – in diesen Fällen böte der narratologische Begriff der Stimme ein präzises Analysewerkzeug. Denn hier tritt eine weitere Zuspitzung ein (gewissermaßen ein Sonderfall des Sonderfalls), wenn die Urheberschaft eines performativen Bühnen-Liedes klar einer Figur selbst zugeordnet wird und darüber hinaus noch deren Autorschaft in der Bühnenhandlung selbst eine dezidierte Rolle spielt, was bei

244 Erst das spätere 19. und frühe 20. Jahrhundert kennt stilbewusste, historische bzw. historistische Zitate und Allusionen; für das frühe und mittlere 19. Jahrhundert gilt dies nur in Ansätzen. Es gibt zwar historisierende oder archaisierende Stilebenen im Sinne einer *couleur historique* (als frühes Beispiel Meyerbeers Verwendung von *Ein feste Burg ist unser Gott* in *Les Huguenots*, auch hier in anachronistischer Harmonierung), eine stilgetreue Annäherung an vorbarocke Musik ist aber nicht nur keine ästhetische Kategorie, sie wird auch allein durch den Stand der Musikforschung des frühen 19. Jahrhunderts verhindert. Für mittelalterliche Musik gilt dies umso mehr.

245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 498 f.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den meisten Liedern, Balladen, Romanzen und Serenaden des 18. und den Balladen des 19. Jahrhunderts nicht der Fall ist. Raimbaut und all die anderen singen oder spielen meistens eine überlieferte Ballade oder ›alte Weise‹. Ihr Künstler-Sein, die Urheberschaft des Vorgetragenen, spielt keine Rolle oder verschwimmt (wie im Falle Sentas) in eine nicht näher zu bestimmende Mischung. Zusätzlich zu dieser Markierung als exterritorialem Bereich ist im Falle der scheinbaren Autorschaft einer Figur (Hans Sachs, Beckmesser und Walther von Stolzing in *Die Meistersänger*) ein komplexeres kompositorisches Spiel möglich. Solche Passagen werden in einem viel eindeutigeren Sinne zu einer dem Charakter zugehörigen, zu *ihrer* oder *seiner* Musik. Sie ist es dann nicht nur im allgemeinen Sinne – wie es Hans Pfitzner beschreibt (s. o.) –, dass sie deren Wahrnehmungs- und Gefühlswelt als Fokalisierung darzustellen sucht, sondern dass sie der Figur eine ihr eigene, genuin musikalische Erfindungskraft zuordnet. Dies lässt einzelne Figuren selbst zu kompositorischen Stimmen, zu Sub-Instanzen oder zu Erfindern ihrer eigenen Musik werden. So setzt Wagner Stolzings »Morgentraumdeutweise« in unterschiedliche Versionen und Perspektiven, je nach Standpunkt und Sichtweise: vor und nach der musikalisch-kompositorischen Reflexion im Unterricht durch Hans Sachs von Walther selbst, und dann in der kompositorischen Adaption Beckmessers, der sich ihr durch das Korsett des überlieferten Regelwerks und den eigenen Mangel an kreativem Potential nicht adäquat zu nähern weiß. Künstleropern können, wie in der Szene zwischen Stolzing und Sachs (Akt III, Szene 2), auch die hergebrachte, simple Trennung des Gesangs als markierte, metaleptische Einlage überwinden; stattdessen wird die Szene bekanntlich in vielfache, stets sich abwechselnde Darstellungsmodi geteilt (in besagter Szene von Wagner stets durch Anführungszeichen im Text markiert) – sie vermittelt und integriert mehrfach beide Ebenen fließend miteinander.

In *Ariadne auf Naxos* wird ein solches Aufeinanderprallen unterschiedlicher Stile und Darstellungsmodi zentral und das doppelbödige Spiel der *Meistersinger* weitergetrieben, indem nicht die Fragen der Autorschaft von Liedkomposition, sondern kompositorische Traditionen und Opernästhetiken verhandelt, diskutiert und musikalisch dargestellt werden. Komponist einerseits und Zerbinetta mit Tanzmeister andererseits begegnen sich im Vorspiel als Gegenmodelle musikalischer Autorschaft. Der Komponist kann dabei jegliche Änderung am Gesamtkunstwerk nicht ertragen (»Musik ist eine heilige Kunst«), er lebt von der Ausarbeitung des musikalischen Einfalls zum geschlossenen Kunstwerk, was von Strauss musikalisch im Vorspiel als melodische Eingebung und Prozess der Melodiefindung fokalisierend auskomponiert ist. Zerbinettas musikalische Welt lebt hingegen von Veränderung,

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Adaption und Improvisation – und ist damit sehr viel körperlicher sowie von der Nähe zum Tanz bestimmt. Die von Zerbinetta und ihrer Truppe eingelernten musikalischen Nummern sind flexibel und können umgestellt, gekürzt und ornamental ausgestaltet werden. Sie bleibt auch in der anschließenden metaleptischen[246] Oper des zweiten Teils als Charakter präsent, und ihre Figur bleibt in sich gleich, ob vor oder hinter der Bühne; sie ist Performerin und Erfinderin gleichermaßen. Die musikalische Autorschaft der Figur des Komponisten ist im zweiten Teil der Opernaufführung vermittelt in Form der Ariadne-Musik vertreten. Das vielschichtig ausgearbeitete Spiel mit Selbstreferenzialität der Gattung, das gerade im Aufeinanderprallen, aber auch in der gegenseitigen Bezugnahme der unterschiedlichen Opernformen ein gesteigertes und eigenständiges Spiel mit musikalischer Perspektivbildung erlaubt, stellt in dieser Hinsicht einen Höhepunkt für den Umgang mit explizit gesungenen Passagen dar.[247]

Hören und Perspektive

Die zweite Denklinie Abbates betrifft Situationen, in denen Bühnenfiguren dezidiert hören, lauschen und Dinge wahrnehmen, die auf den ersten Blick nicht Teil ihrer intradiegetischen Handlungswelt zu sein scheinen: »in a realm animated by music that they at times seem to hear, at times to invent«.[248] Die Richtung ist bei Abbate stets die der Charaktere, die hörend Dinge wahrnehmen, die von der (für sie eigentlich unhörbaren) extradiegetischen Ebene des Orchesters dargestellt werden. Dabei kann sich diese Perzeption direkt auf Musik oder auf Signale, Rufe, Fanfaren, aber ebenso wie auf Geräusche und Naturlaute (Blätterrauschen, Windstoß, Gewitter) beziehen, die vom Orchester onomatopoetisch oder stilisierend aufgegriffen werden. Gerade wenn dabei das tatsächlich intradiegetisch für die übrigen Bühnenfiguren Hörbare und die Imagination einzelner Figuren nicht oder nur partiell deckungsgleich

246 Hofmannsthals und Strauss' Konzept der ›Oper in der Oper‹ stellt in *Ariadne auf Naxos* den Begriff der Metalepse jedoch auf den Prüfstand, da die Ebene der Ariadne-Handlung zwar noch Brechungen erfährt, sie aber insbesondere in der zweiten Fassung nicht mehr verlassen wird. Sie besitzt durchgehend zwei Publika: das intradiegetische des Festes im Hause des reichsten Mannes in Wien (bzw. in der ersten Fassung des *Jourdain*) und das extradiegetische im Opernhaus.

247 Abbate erwähnt ebenfalls *Ariadne auf Naxos*, ohne jedoch näher darauf einzugehen: »Strauss and Hofmannsthal, with the prologue to Ariadne auf Naxos have perhaps the heaviest of hands with the operatic self-referentiality« (*Unsung Voices*, S. 119).

248 Ebd., S. 117.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind, wird jedoch die umgekehrte Richtung entscheidender: Weniger die Tatsache, dass die Figuren Elemente des außerhalb ihrer Sinneswelt stehenden Opernorchesters hören, sondern dass das Publikum an ihrer subjektiven Wahrnehmung teilhat, aus ihrer Perspektive das Geschehen, Erinnern, Imaginieren miterlebt und dadurch in die Bühnenwelt gleichsam hineingezogen wird, bildet die konzeptuelle ästhetische Grundlage. Wir hören dabei zumeist eine musikalisch stilisierte Form des von den Figuren Wahrgenommenen, es geht nur in selteneren Fällen um eine auf Realismus abzielende Darstellung (außer bei äußeren Signalen wie Fanfaren, Militärmusik etc.). Vielmehr steht die psychologische Darstellung der inneren Vorgänge, der emotionalen Zustände im Vordergrund, oft in einer Mischung und Überblendung des Innen und Außen.

Ein Beispiel für die möglichen Komplexitätsgrade ist Elektras Tanz. Sie spricht vor dessen Beginn selbst die erklingende Musik an – jedoch als eine innere, nur von ihr gehörte: »Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.« Formuliert ist diese Aussage jedoch als Antwort auf die Frage ihrer Schwester: »So hörst Du nicht?« (Z. 228a), die sich gar nicht auf zu hörende Musik bezieht, sondern auf Elektras ausbleibende Reaktion auf Chrysothemis' Ansprache, auf ihr apathisches Verharren »auf der Schwelle kauernd« inmitten der Geräusche und des Jubels der Orest umringenden Menschen. Die bereits nach der Wiedererkennung erklungene Motivik «O lass Deine Augen mich sehen« (Z. 149a)[249] wird hier gedehnt und verbreitert aufgegriffen (Z. 230a), jedoch überlagert und buchstäblich überspült, wenn »der ungeheure, der zwanzigfache Ozean« (Z. 233a f.) der nicht mehr kontrollierbaren Emotionen über sie hereinbricht. Elektra koppelt sich von der sie umgebenden Bühnenwelt ab, mehrfach wiederholt im Folgenden die Schwester die Frage, ob sie denn nicht höre. Stattdessen befindet sich Elektra nach Ihrem Monolog zum zweiten Mal abgekapselt in ihrer ›autistischen‹ Welt – und wir, die Hörer, mit ihr.[250] Sie nimmt zwar anfangs noch den Lärm der Tritte und den Schein der Fackeln wahr, auf den Chrysothemis explizit verweist, und vergrößert ihn ins Irreale (»Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen«, Z. 230a,1), deutet dies jedoch in völliger Verkennung der ihr von allen (außer ihrer Schwester) dargebrachten Nichtbeachtung

249 Sie bezieht sich selbst motivisch auf die ebenso in As-Dur stehende Passage des Monologs (Z. 45,8) zu Beginn der Oper und wurde bereits dort in die Tanzmotivik des Schlussteils überführt (Z. 56,2; ab Z. 58,4 immer deutlicher hervortretend).

250 Gleichzeitig sehen wir jedoch die reale, von Elektra unbeachtete, tatsächliche Bühnenwelt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf sich bezogen um. Sie sieht sich als Anführerin des Tanzreigens, der in Wirklichkeit nur ein einsamer, ungelenk bizarrer Tanzversuch ist (ab Z. 247a), ein letzter gebärdenhafter Ausdruck (»wie eine Mänade«) eines Todes an schierer Gefühlsüberwältigung. Das unmittelbare Verlöschen und Abbrechen dieser Wahrnehmungs- und Gefühlswelt wird auf typisch Straussische Weise mit dem plastisch auskomponierten Moment des Todes als Gegeneinander des liegenden es-Moll-Klanges in Tuben und Fagotten sowie dem Agamemnon-Motiv in c-Moll unmissverständlich dargestellt. Sind die akkordischen Sphären zunächst noch verbunden durch den gemeinsamen Ton *es* – auffällig als Initial der finalen Passage im fff-Tremolo es^3-es^4 in Z 260a,9 –, so trennen sie sich in den allerletzten Takten durch das gewissermaßen picardisch erhöhte C-Dur, das in den beiden Schlusstakten im Sechzehntel-Abstand auf den es-Moll-Akkord folgt.

Abbate behandelt vergleichbare Passagen insbesondere in den Opern Wagners, die vom Hören bzw. Nicht-Hören geleitet sind. Dabei verlässt sie strenggenommen die zentrale Fragestellung ihres Ansatzes nach einer sich äußernden Stimme als (pseudo-)narrative Instanz (Genettes dritte Kategorie: Wer spricht?) und erörtert Fragen der Wahrnehmung (Wer nimmt wahr?) intradiegetischer Figuren – Fragen, die aber für die Bestimmung von Fokalisierungsweisen zentral sind. Deshalb lassen sich diese Passagen treffender, einfacher und präziser als Auseinandersetzung mit musikalischer Fokalisierung, als perspektivische Lenkung und psychologische Innenschau denn als geäußerte ›voice‹ verstehen und beschreiben. Hinzu kommt, dass es sich dabei (im Gegensatz zu den obigen Beispielen eines »phenomenal song«) zumeist nicht um narrative oder narrativanaloge Modi handelt – sie sind vielmehr genuin mimetisch-dramatisch und teilen sich uns unmittelbar mit. Ein so verstandenes Konzept von Fokalisierung in der Oper muss, wenn sie einen substanziellen Beitrag zum Verständnis leisten will, aus ihrem rein narratologischen, literaturwissenschaftlichen Verständnis als ›musikalisches Narrativ‹ befreit oder zumindest erweitert werden.

Dabei ist gar nicht so sehr die Tatsache ausschlaggebend, dass in diesen Passagen mit einer Opernkonvention (»one of the genre's most fundamental illusions)« gebrochen wird – mit der Tatsache nämlich, dass die Opernfiguren üblicherweise nicht diejenige Musik hören, »that is the ambient fluid of their music-drowned world«.[251] Abbate begreift dies stets als Bruch der Grenzziehung zwischen intradiegetischer Bühnenwelt und extradiegetischer

251 Abbate: *Unsung Voices*, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Charakterisierung und Kommentierung. Eine solche Grenzverletzung erfolgt jedoch in den allermeisten Fällen gar nicht, sie nähern sich nur an bzw. durchdringen sich, indem die Musik des Orchesters die Innenperspektive, die subjektive Perzeption einzelner Figuren ins Zentrum rücken lässt. Dies gilt gesondert für Wagners Musiktheater und gesteigert für Strauss, der nicht zufällig in der Korrespondenz mit seinen Librettisten bevorzugt das Adjektiv ›psychologisch‹ anwendet, wenn er glaubhafte sowie ›wirkliche‹ Bühnenfiguren und Charakterzeichnungen verlangt. Strauss befreit Elektra nicht, wie Abbate behauptet, von der opernkonventionellen Taubheit.[252] Sie verbleibt in ihrer intradiegetischen Bühnenwelt, nimmt dort jedoch Dinge wahr, die sonst niemand sieht oder hört (etwa den Schatten Agamemnons »im Mauerwinkel« bei Z. 45,6), und das Orchester wird zum klingenden Psychogramm ihrer von jeglicher Realität abgekoppelten Innenwelt. Elektra hört nicht die sie umgebende Musik, wie Abbate meint,[253] sie hört schon gar nicht das Orchester, sondern ist in ihrer Vorstellung selbst Quelle der Musik (»sie kommt doch aus mir«). Zwar ist ihr allabendlicher Klagegesang des Monologs (2. Szene) in der Tat die Performance eines ›Klageweibs‹, doch auch dieser steigert sich, wie der Tanz des Finales, zu einer Imagination, zu einer Phantasmagorie des antizipierten Triumphs. Die Zuhörer werden in den Bühnenraum hineingezogen, indem sie aus der Perspektive einer Figur – sei es Tannhäuser, Tristan, Elektra oder Klytämnestra etc. – Geschehen oder Erzählungen miterleben.

Eines der interessantesten und bekanntesten Beispiele der Operngeschichte zur Perspektivität des Hörens ist die Hörnerschall-Episode zu Beginn des II. Aktes von *Tristan und Isolde*. Wagner musikalisiert hier die Subjektivität des Hörens, wenn Isoldes und Brangänes Wahrnehmung auseinanderklaffen. Abbate beschreibt die Wirkung des Hörens beim Publikum mit Isolde (man müsste hinzufügen: und mit Brangäne) als »the effect of eavesdropping inside the consciousness of another«.[254] Dies ist bereits eine genuin perspektivische Beschreibung (die im Rahmen ihres Modells nur umständlich über den Umweg einzuholen ist, dass es sich dabei ebenfalls um eine innere Stimme gewissermaßen als ›Autorschaft‹ handele – um eine Musik, die imaginiert und kreiert wird). Sie wird bei Abbate abermals als eine Passage verstanden, in der Isolde nicht mehr taub ist gegenüber der extradiegetischen Musik (»that *we* can hear, for *she* imagined it and created it, and in this momentarily

252 Ebd., S. 135.

253 »[...] it is she [Elektra] who lays claim to the exalted power of hearing the music that sourrounds her« (ebd., S. 134).

254 Ebd., S. 131.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

celebrated as the locus of authorial discourse«).[255] Es geht hier zwar durchaus um aktive Gestaltung, nämlich die Aktivität des Hörens; allerdings kreiert Isolde hier gar keine Musik: Es geht nicht um Autorschaft oder narrative Instanz, sondern um die Subjektivität des Hörens: Mit musikalischen Mitteln wird ihr Wahrnehmungswinkel von Wagner radikal perspektiviert, in den Worten Genettes mittels interner Fokalisation.

Wir hören eine musikalisch-ästhetisierte Darstellung von Isoldes Hören: Sie nimmt in der Handlung intradiegetisch Naturgeräusche wahr (»des Laubes säuselnd Getön', das lachend schüttelt der Wind«, T. 137 ff.; »In schweigender Nacht nur lacht mir der Quell«, T. 180 ff.),[256] durch die hindurch wir – die Zuhörer – harmonisch und klanglich immer noch transformierte Elemente des ursprünglichen Hörnerklangs hören, bis sie verschwinden und erst beim Wechsel des Dialogs zu Brangäne wieder hörbar werden. Nur im Falle Brangänes deckt sich das Dargestellte (Jagdmusik) mit der Darstellung (Hörnerklang, nach originaler Anmerkung Wagners »auf dem Theater, zur Seite hinter dem Prospekt, sehr allmählich entfernter«);[257] Isoldes Imagination der reinen Naturlaute erscheint – im Darstellungsmodus der Oper freilich der Normalfall – musikalisch stilisiert als Tremolo, Pendelbewegungen und Klangfarbentransformationen (von Hörnern hin zu Streichern in T. 122 sowie zu Klarinetten und Streichern ab T. 159). Dies dient jedoch nicht der (zumindest partiellen) Darstellung von gehörter Musik wie bei Brangäne, sondern resultiert vielmehr aus Wunsch und Selbsttäuschung einer Person und ist demnach obwohl nicht real existent, so doch subjektiv empfunden wahnhaft-wirklich.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in Tristans Wahrnehmung des inneren Nachklingens der »alten Weise« (III. Aufzug, Szene 1, Takt 634 ff.). Hier geht es in der Tat um die Melodie selbst, die in Tristan als biographisch aufgeladenes Symbol der Leiderfahrung (»einst dem Kind des Vaters Tod verkündet«) und des Lebenssinns nachklingt (»zu welchem Los erkoren, ich damals wohl geboren?«): Die Englischhorn-Weise, die seit Szenenbeginn auf dem Theater

255 Ebd.

256 Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (*Sämtliche Werke*, Bd VIII, 1-3), hg. von Egon Voss, Mainz u. a. 2001, S. 203 f., 208. In der Textfassung heißt es: »Im Schweigen der Nacht«; vgl. Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2003, S. 45.

257 Ebd., S. 199. Auch wenn der resultierende ›impressionistische‹ Gesamtklang, der entweder als akkordische Schichtung oder als F-Dur-Septnonakkord verstanden werden kann, kaum einer realen Jagdmusik entspricht, lassen sich dennoch sämtliche Horntöne aus der Naturtonreihe auf F ableiten.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als intradiegetische Musik hörbar ist, wandert nun in die Orchesterstimmen, wechselt sich mehrfach mit der ursprünglichen Weise ab und wird schließlich gänzlich vom Orchester übernommen. Dennoch ist Abbates Schlussfolgerung, »that the music we hear comes from Tristan, that we are hearing what he hears«,[258] nicht zutreffend bzw. begreift die Übernahme zu buchstäblich. Vielmehr dient die Verarbeitung der Musik dazu, Tristans Nachdenken und schwermütiges Sinnieren (ausgelöst durch das Lauschen auf die Weise) als inneres Seelenleben darzustellen. Das Publikum nimmt auch hier an seiner Gefühls- und Wahrnehmungswelt teil.

Die beiden genannten Passagen sind jedoch Ausnahmen; sehr viel häufiger geht es um mehr als nur um das Hören, vielmehr um die gesamte *Aisthesis*, die sinnliche Wahrnehmung der Figuren, die nicht selten synästhetisch verschränkt wird, um das perspektivische Erleben der Figuren zu fassen. Isoldes Verklärung an Tristans Leichnam (»Isolde, die nichts um sie her vernommen, heftet das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche«)[259] am Ende der Oper ist eine solche Übersteigerung jeglicher sinnlicher Wahrnehmung und Emotion. Abbate mag zunächst bestätigt werden durch Brangänes Frage »Hörst Du uns nicht?«. Dabei verkennt sie aber, dass es hier nicht primär um musikalisches Hören, sondern um Verstehen, um Ansprechbarkeit geht. Auch diese Frage dient (wie 50 Jahre später bei Hofmannsthals *Elektra*) der dramatischen Kenntlichmachung der von jeglicher Realität abgekoppelten Hauptfigur. Abbate deutet Isoldes Schlussgesang sogar als Umkehrung der Hörverhältnisse (»Are we, now, the deaf ones?«),[260] da das Publikum Isoldes Frage »Hört Ihr nicht?« nicht oder nur mehr partiell folgen könne. Dabei unterläuft ihr ein unglücklicher Fehler – der Wunsch nach einer konsistenten (und durchaus faszinierenden) These war größer als die dichterischen bzw. musikalischen Tatsachen: Abbate legt Isolde Worte in den Mund, die Wagner so nie gedichtet hat.[261] Die Frage »Hört ihr nicht?« fällt in Wagners Text im Gegensatz zu »seht ihr, Freunde, säh't ihr's nicht« und »Fühlt und seht ihr's nicht?« kein einziges Mal, weder im Textbuch noch in den Varianten

258 Abbate: *Unsung Voices*, S. 118.
259 Wagner: *Tristan und Isolde*, S. 605, T. 1614.
260 Abbate: *Unsung Voices*, S. 134.
261 Vgl. ebd., S. 134: »Isolde's question at the moment of her transfiguration – ‚don't you hear? hört ihr nicht' – might be addressed not to her stage audience but to us […].« Womöglich lag ihr ein fehlerhafter Klavierauszug vor, oder sie bezieht sich auf Wagners Prosa-Dichtung, wo die Frage so aber auch nicht fällt. Dort heißt es immerhin: »hört ihr die selige Weise, die in dem süßen Wehen mir tönt?« (Wagner: *SSuD*, Bd. 11, S. 343).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Partitur.[262] Natürlich geht es trotzdem auch um Musik, jedoch verflochten zu einer synästhetischen Gesamterfahrung: Isoldes Schlussgesang widmet sich bekanntlich nacheinander den unterschiedlichen sinnlichen Wahrnehmungen, dem Visuellen, der Musik (»Höre ich nur diese Weise«), dem Olfaktorischen (»Sind es Wogen wonniger Düfte«), dem Geschmack (»Soll ich schlürfen«), sich dabei mehr und mehr verschränkend. Tristans Leichnam scheint ihr lebendig zu sein, zu leuchten, sich zu erheben; er scheint zur Quelle von Musik zu werden, die mehr und mehr mit dem Geschmacks- und Geruchssinn verschmilzt und Isolde schließlich ganz und gar einnimmt. Wagner schildert musikalisch die Übersteigerung von Isoldes Wahrnehmung buchstäblich bis zu ihrer Transzendierung, Außersinnliches scheint dabei wahrnehmbar zu werden. Dieser Ausnahmezustand wird perspektivisch in der Steigerung der ›Liebestod‹-Musik geschildert; die Musik versucht, diesen aus der menschlichen Perzeptionsfähigkeit herausführenden Akt musikalisch einzuholen und fassbar zu machen.

Strauss wird dies in *Salome* aufgreifen, indem er ebenfalls eine einseitige Liebesszene vertont, in der der männliche Part nur als Leichnam anwesend ist – hier freilich durch die Reduktion auf den abgeschlagenen Kopf pervertiert, so dass das Schlussduett der Natur der Sache gemäß Monolog bleibt. Strauss wird Salomes radikal perspektivierte Gefühlsüberwältigung jedoch nicht als transzendente Erfahrung, sondern als allzu menschliche Grenzerfahrung erotisch-sexueller Ekstase schildern – die denn auch nicht in der Cis-Dur-Verzückung schließt, sondern mit einem hartem Schnitt, der gleichzeitig den Perspektivwechsel markiert – und hin zur Außensicht der Umstehenden in c-Moll wechselt: »man töte dieses Weib!«[263] In Tristan bleibt der beschriebene Zustand der Verklärung bis zum H-Dur-Schluss bestehen und scheint selbst Isoldes Umwelt zu erfassen. Stand am Anfang Brangänes besorgte Frage, ob sie denn die Umstehenden nicht höre, so herrscht nun auch unter den übrigen Figuren »Große Rührung und Entrücktheit«. Strauss deutete den Schluss des *Tristan* (der hier wie bei allen übrigen Opern Wagners trotz aller Tragik Versöhnung in sich trägt und in verklärtem Dur endet) allein aus der Partitur heraus als Erlösung: Das im dritten Akt so präsente Englischhorn als Träger der »alten Weise«, als Symbol des ausweglosen Leids ist auch in Isoldes Schlussgesang präsent, um nach der letzten, wirklichen Auflösung des Tristan-Akkords innerhalb der plagalen, moll-subdominantischen Schlusska-

262 Wagner: *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*, S. 107, Zeilen 2326, 2345.
263 Siehe Kapitel 4, S. 447.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denz abschließend zu verstummen: Der »letzte Tropfen des Sehnsuchts-‚Gifts' ist versiegt«.[264]

2.2 Musikalische Perspektivierung in der Oper – Versuch einer Bestimmung

Bei aller Faszination für die teils komplexen Gedankengebäude der im vorigen Kapitel thematisierten Theoriebildungen sei hier Guido Heldts Plädoyer aufgegriffen, also ein pragmatischer Ansatz gewählt. Ziel ist es, einen sinnvollen Zugang zur musikalischen Opernanalyse zu finden, der der plurimedialen Verfasstheit der Gattung und den gegenseitigen, komplexen Verbindungen der Informations- und Wahrnehmungsebenen Rechnung trägt. Hier soll kein umfassendes und vollständiges System generiert werden, wie es etwa mehrfach in der Narratologie unternommen wurde. Jeder Ansatz ist anfechtbar, in Widerspruchsfreiheit können komplexe, künstlerische Sachverhalte nicht erklärt werden – insbesondere, weil Perspektive, wie Wolf Schmid treffend feststellt, keine »konkrete Entität«, sondern ein »relationales Phänomen« darstellt.[265] Deshalb geht es hier um Richtlinien und Orientierungspunkte für die musikalische Opernanalyse, nicht um eine geschlossene ›Operntheorie‹. Perspektive soll hier beschränkt bleiben auf die Arten und Weisen, wie die Wahrnehmung des Bühnenvorgangs musikalisch gelenkt wird; der Ansatz schließt dabei gezwungenermaßen die Berücksichtigung der Libretto-Ebene, der Szenenanweisungen, des Bühnenbilds automatisch mit ein, was musiktheoretisch ausgerichtete Analysen nicht selten nach hinten stellen. Dabei sollen die Begrifflichkeiten bestehender Konzepte, wo sie passend erscheinen, übernommen werden: Zu häufig finden sich gerade in diesem Kontext Neubenennungen und -bezeichnungen, deren Erkenntnispotenzial gering bleibt und die bisweilen eher als Etikettierung denn als Erklärung erscheinen.

Dieses hier benannte offene Verständnis geht über narratologische Bestimmungen hinaus, wo Perspektive meist entweder als personaler *Point of view* oder als Erzählposition einer Instanz behandelt wird. Dieser gerade in der Erzähltheorie meist metaphorische Gebrauch von Perspektive[266] kennt in der

264 Willi Schuh: *Straussiana aus vier Jahrzehnten*, Tutzing 1981, S. 81. Siehe zu Strauss' künstlerischer Verarbeitung des *Tristan*, insbesondere des Tristan-Akkordes: Bernd Edelmann: »Strauss und Wagner«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart u. a., S. 66–83, 78; dort wird auch auf das von Schuh überlieferte Zitat eingegangen.

265 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 138.

266 Auf diesen Umstand weist auch Schmid hin und definiert den einzigen nicht-metaphorischen Gebrauch in der Erzähltheorie als »durch den Ort konstitutiert [...], von dem aus das

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oper, mehr noch als im Sprechtheater, ein in der Tat räumliches Verständnis, wenngleich es auditiv, gewissermaßen als ›Hörwinkel‹ (und nicht dem Wortsinn *perspicere* folgend visuell) erzeugt wird und den Blickwinkel gleichwohl entscheidend mitbeeinflusst.

Raumrichtungen, Klangbewegungen, unterschiedene Ebenen und Entfernungen von Klangwirkungen, aber auch ›innermusikalische‹ spatiale Ordnungen im Orchesterklang werden so Teil der Gesamtkonzeption und erzeugen nicht nur per se musikalische Räumlichkeit, sondern steuern und lenken die Sichtachsen. Musikalische Klangquellen können dabei auch die Ebenen wechseln, vom Orchestergraben auf die Bühne oder hinter diese als *derrière la scène*-Effekt wechseln, Motive aufgreifen und verwandeln – und so psychische Prozesse verdeutlichen. Die Versenkung der Musikerinnen und Musiker in den Orchestergraben im 19. Jahrhundert, bei zunehmender partieller Überdeckung der Bühnenrampe (bis hin zum extremen Fall des ›unsichtbaren Orchesters‹), trägt dem Rechnung: Die musikalisch-räumliche Disposition trägt nicht nur einer besseren Sichtbarkeit der Bühne von allen Plätzen im Auditorium Rechnung, sondern steigert die neuen dramatisch-musikalischen Effekte, die die Oper des 19. Jahrhunderts zunehmend erprobt, wie sie von Gerhard bei Rossini und Meyerbeer, von Schmid bei Weber und Wagner (wie oben ausgeführt) konstatiert und analysiert. Denn sie beruhen zunehmend darauf, die Klangquelle vom Klang abzukoppeln,[267] um die auditive Ebene mit einer Visualisierung der Bühne koppeln und audiovisuell semantisieren zu können. Die Tatsache, dass diese Klangebene von Orchestermusikern nur auf Grund des Erwerbs und Besitzes komplexer Kulturtechniken und unter höchster künstlerischer Konzentration gerade im Moment hergestellt wird, wird verschleiert bzw. rückt in den Hintergrund. Erst dann kommen Effekte voll zum Tragen, wie die von Schmid beschriebene Verlagerung des Tanzes in die Wahrnehmung und das Bewusstsein von Max in Webers *Freischütz*.

Ein weiterer, zwar trivialer, aber entscheidender Unterschied zu narratologischen Bestimmungen in der Gestaltung von Sichtachsen und Raumwirkungen ist, dass diese nicht ausschließlich die innere Vorstellungskraft eines Lesers ansprechen, sondern unmittelbar und plurimedial wirken. Deshalb ist die Aufmerksamkeitssteuerung über motivische Prägnanz von einer Figur oder Personengruppe zu anderen – etwa Strauss' sukzessive Hinwendung zu

---

Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfeldes, die sich aus dem Standpunkt ergeben« (ebd., S. 141).

267 Dies ließe sich als Vorwegnahme des Schaefferschen Begriffs des ›Akusmatischen‹ begreifen (vgl. dazu auch Chion: *Audio-Vision*, S. 65).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den einzelnen Personengruppen in der Lever-Szene im ersten Akt des *Rosenkavaliers* – gewissermaßen nur ein Angebot an die Zuschauer: Zum Beispiel erklingt die der Marchande de Modes zugeordnete Musik, man mag aber indessen den Blick bereits auf die drei Waisenkinder lenken – die Regie der jeweiligen Aufführung kann freilich die in der Musik vorhandene ›in Szene setzende‹ Gestaltkraft entweder unterstützen oder unterwandern. So kann in der Oper (anders als in der Rezeption der Literatur)[268] der Fall eintreten, dass man gezwungen ist, aus einem auditiven und visuellen Überangebot zu wählen. Im oben genannten Beispiel wäre das die zweite Strophe des italienischen Sängers (*Der Rosenkavalier*, I, Z. 246 ff.): Achtet man auf dessen Verlauf der Arie oder auf die Konversation zwischen den beiden übrigen Figuren – und dort eher auf den verstockten, von Pausen durchsetzten Tonfall des Notars oder auf Ochs' zunehmend aufbrausende Wut? Gleiches gilt vielfach für Ensembles in Mozarts Opern: Eine gleichzeitige Wahrnehmung der emotionalen Standpunkte und Musiken ist oft kompositorisch gesetzte und wohldurchdachte Überforderung der Zuschauer.

Der zweite zentrale Bereich auf dem Gebiet der Oper führt über den eigentlichen visuellen Wortsinn des Wortes hinaus und umfasst die perspektivische Schilderung von inneren Vorgängen der Charaktere durch Musik: Dies schließt sowohl Perzeptionsweisen, Gedanken und Gefühle als auch den jeweiligen Bewusstseinszustand einzelner Charaktere ein. Hierfür soll der Begriff der Fokalisierung Verwendung finden, den Genette ursprünglich nur für die Frage der Wahrnehmung prägte. Hierin liegt eine ganz maßgebliche Qualität der Kunstform Oper, die subjektive Verfasstheit einzelner Protagonisten psychologisch auszuleuchten und unmittelbar darzustellen. »Faktoren wie Informationsstand und kognitive [...] oder ›ideologische‹ Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster«[269] sind dabei mit eingeschlossen – aber nicht als definitorische Merkmale, sondern als grundlegende Kriterien, deren Bedeutung jeweils unterschiedlich gelagert sein kann. Musik kann sich dabei sowohl zur Ebene der visuellen Bühnendarstellung als auch zur sprachlichen Äußerung der Charaktere verhalten, und sie kann unterschiedliche Relationen, Amplifikationen (z. B. von Gesten oder kleinen mimischen Reaktionen), Betonungen, Markierungen, Differenzierungen und Mehrdeutigkeiten erzeugen oder auch

268 Zumindest bei linear verlaufenden und einem einheitlichen Textfluss folgenden Erzählungen.

269 Werner Wolf: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart ^{5}2013, S. 224–225, 225.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scharfe Kontraste herstellen. Dabei geht es im Musiktheater in den allermeisten Fällen nicht um eine narrative Funktion – das erzählende Berichten ist die Ausnahme –, sondern um die »Performanz vergegenwärtigten Geschehens (enactement)«.[270] Bisweilen kann es jedoch zu narrativ-analogen Effekten kommen, insbesondere in einer kommentierenden und ausgestaltenden Funktion der Musik bei der wortsprachlich stattfindenden Narration einzelner Figuren. Die Begrenzungen, die die meisten Forschungen zu musikalischer Narratologie auf dem Gebiet der Instrumentalmusik konstatieren,[271] gelten dabei für Oper – wie noch zu zeigen sein wird – wieder auf andere Weise.

Perspektive kann für die Oper in einem weiten Sinne verstanden werden als das musikalische »Erfassen und Darstellen eines Geschehens«[272] auf der Bühne. Es geht also nicht um ein Verfahren oder eine Methode, sondern um eine Grundbestimmung jeglicher Bühnenkunst. So bestimmt auch Pfister Perspektive als eine generelle Konstitution, da sich jedes Theaterstück als Arrangement unterschiedlicher Figurenperspektiven verstehen lasse (siehe oben). Neben diesem impliziten Verständnis gibt es gleichwohl eine unterschiedliche Bedeutung in der Betonung und Bedeutung von Perspektivität im künstlerischen Konzept. So kann die explizite Herausarbeitung und differenzierte Gegenüberstellung unterschiedlicher Fokalisierungen mehr oder weniger zentral für die Ausarbeitung im Musiktheater sein.

Wolf Schmid konstatiert für die Literaturgeschichte, dass sich »der volle Perspektivismus [...] in allen Parametern erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Erzählkunst des Realismus« durchgesetzt habe.[273] Vergleichbare historische Einordnungen lassen sich im Musiktheater nach Gerhard und M. H. Schmid ebenfalls treffen (siehe oben). Insbesondere die Vergrößerung des Gestaltungsspielraums tonaler Kontraste und Dispositionen, die Erweiterung und Aufgabe etablierter Formen und Abläufe sowie der Zuwachs an klangfarblichen Möglichkeiten bieten die Grundlage für musikalische Perspektivierungsstrategien in der Oper des 19. Jahrhunderts.

---

270 Wolf: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik», in: Unseld/Weiss (Hg.): *Der Komponist als Erzähler*, S. 17–44, 29.

271 Dazu generell: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015.

272 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzähllliteratur*, S. 140.

273 Ebd., S. 143; ausführlicher in: Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York ^{3}2014, S. 107 ff.; ders.: *Narratogy. An Introduction*, Berlin/New York 2010. Vergleichbar argumentiert Gennette (siehe oben).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundsätzlich werden drei mögliche Träger oder Filter der Perspektivzentren angenommen: 1) eine extradiegetische musikalische Warte; 2) intradiegetische Figurenverortungen; und 3) die Adressaten, also das Publikum. Die ersten beiden agieren dabei aktiv als perspektivische Instanz bzw. »agency«, bzw. dieser Eindruck wird vielmehr musikalisch evoziert, in der Gesamtheit werden schließlich die beiden vorherigen final in die Rezeptionsperspektive integriert. Ergänzt um den ersten Fall ähnelt dies dem Modell Pfisters von Figuren- und Rezeptionsperspektiven für das Drama. In den ersten beiden Fällen kann die perspektivierende Wirkung in unterschiedlichen Graden von abwesend (bzw. nur implizit wirksam) bis hin zu aktiv gestaltend ausgearbeitet sein. Deren Filterwirkungen oder Informationsvergaben prägen dann stets das letzte Stadium der Rezeption auf Adressatenebene. In einem weiten Verständnis ist somit jedes Opernerlebnis perspektivisch, ein erkenn- und benennbarer ›Focalizor‹ bedarf allerdings im engeren Sinne einer klaren Artikulation bzw. »Existenz eines Perspektivzentrums«.[274]

Extradiegetische Perspektivierung

Der erste Fall erlaubt dabei nur selten die Annahme einer außerhalb des Geschehens stehenden Urheberschaft; sehr viel häufiger ist eine solche Instanz nicht klar benennbar oder die Annahme ihrer Existenz irrelevant. Eine in dieser Weise ergänzende musikalische Information ist aber durch eine erzähleranaloge, musikalisch-extradiegetische Kommentarfunktion oder Darstellungsinstanz klar evoziert, gewissermaßen als auktoriale Orchesterebene. Insbesondere durch die Leitmotiv-Technik kann dieser Effekt hergestellt werden, wenn musikalisch Sinnbezüge (durch bereits semantisierte Wendungen oder Figuren) für das gerade sich ereignende Bühnengeschehen hergestellt werden, die über das Figurenwissen klar hinausweisen: etwa die musikalische Metamorphose vom Ring- ins Walhallmotiv am Übergang der ersten zur zweiten Szene in *Das Rheingold*, das auf Verstrickungen der Protagonisten hinweist, von denen diese selbst noch nichts wissen.

Weitere Beispiele sind für Strauss typische, scheinbar beiläufige und teilweise in hoher Dichte auftretende Kommentare des Orchesters, die für den Mitvollzug der Handlung nicht relevant sein mögen, aber zusätzliche Verweise und Anspielungen enthalten. Während Salome in der bangen Erwartung

274 Auch für Erzählungen ist dies laut Werner Wolf bestimmendes Kriterium: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 225.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Jochanaans Haupt am Rand der Zisterne steht, zitiert das Orchester lange nach dem Ableben des syrischen Hauptmanns dessen ehemals mit den Worten »Wie blass die Prinzessin ist« belegte Phrase. Besonders einprägsam ist das von Adorno konstatierte Betrauern der misshandelten Magd im Orchester bei leerer Bühne am Ende der Mägdeszene von *Elektra*.[275] Dies führt bisweilen zur Annahme des Orchesters als Erzähler bzw. dass es zumindest quasi-narrative Präzision erhalte.[276] Wagners Ausführungen zum Orchester in der Funktion des antiken Chors der Tragödie und Strauss' Rezeption dieses Gedankens gehen in eine ähnliche Richtung. Äußerungen, die in Cosima Wagners Tagebuch festgehalten sind, lassen sich in diesem Sinne zumindest partiell als Existenz einer außenstehenden, kommentierenden Instanz verstehen, wenn Wagner davon spricht, dass dieser Theaterchor »gleichsam vom Orchester gesungen« sei. Am Beispiel des Trauermarschs in *Götterdämmerung* führt er diesen Gedanken aus, dort würde »das Siegmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagt: Er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema, da geht der Vorhang auf«.[277] Sämtliche der hier genannten Effekte oder Eindrücke funktionieren auf Basis eines musikalischen Rekurses, sei es innerhalb eines etablierten Verweisnetzes der Leitmotivik oder im zitathaften Aufgreifen einer vorigen Phrase.[278] Gerade Letzteres findet häufig bei Strauss sozusagen unterhalb der leitmotivischen Ebene statt, es bleibt durch die geringe Anzahl (häufig nur einmalig bzw. selten erscheinend) und die Verwobenheit im polyphonen Orchestersatz versteckter. Erst die szenische (bzw. textliche) Situation bzw. der erreichte Moment der Handlung im Augenblick des Wiedererklingens stellt in solchen Fällen die Eindeutigkeit der Kommentarfunktion her.

Der ›Standardfall‹, der diese extradiegetische Ebene betrifft, ist jedoch vielmehr, dass die Annahme einer solchen Äußerungsinstanz keine Rolle

275 Siehe zu den genannten Beispielen das Kapitel 3.2 zu Leitmotivik.

276 Etwa bei S. Halliwell, der von einem auktorialen Orchester-Erzähler ausgeht: *Opera and the Novel*. Amsterdam/New York 2005.

277 Cosima Wagner: *Die Tagebücher, Bd. 2: 1878–1883*, hg. und komm. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977, S. 444. Vgl. zu der Stelle auch: Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 156–157. Allerdings macht Wagner auch auf Unterschiede aufmerksam und sieht im Chor primär die Fähigkeit, »mit Worten die Handlung« zu kommentieren, während das Orchester »die Seele dieser Handlung uns gewährt« (Cosima Wagner: *Tagebücher, Bd. 1*, S. 223). Diese Unterscheidung lässt sich auch als Differenz zwischen Diegesis und Mimesis begreifen.

278 Manfred Hermann Schmid betont die Bedeutung des Zitathaften für die Herstellung von Erinnerungshaltungen und Vergangenheitsbezügen im Musikalischen, indem er zwischen ›direkter‹ und ›indirekter‹ Musik unterscheidet, siehe S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spielt bzw. sich den Adressaten nicht aufdrängt und dennoch musikalische Charakterisierungen und Darstellungen zu Szenerie und Figuren erfolgen. Hierin liegt ein wesentlicher Vorteil des Perspektivbegriffs gegenüber dem Konzept der narrativen Stimme, weil Letztere stets ein Subjekt ausmachen, die Herkunft dieser Stimme benennen oder zumindest annehmen muss, während Perspektive auch nicht-personal verstanden wirken kann.[279] Diese kann die externe Fokalisierung der auftretenden Personen betreffen, indem Bewegungsabläufe oder Gesten nachgezeichnet werden oder gesellschaftlicher Status über soziale Einschreibungen musikalischer Stile und Genres (insbesondere durch Tänze) erfolgt. Ein musikalischer ›Focalizor‹ ist nicht bestimm- oder benennbar, befindet sich jedoch in jedem Falle außerhalb der Bühne; die Charaktere oder Gegenstände auf der Bühne sind in Bals Sinne ›focalized objects‹. Genauso gut kann auch die Bühnenwelt, die Szene selbst extern fokalisiert sein: Atmosphärenschichten, die über die Musik auf Naturszenerien verweisen – z. B. das morgendliche Vogelkonzert im *Rosenkavalier*, hier zugleich eine erste von vielen Zeitreferenzen in der Oper, die schließlich in der Nacht enden wird. Ebenso können Aufregung und drohendes Unheil über Tremoli und etablierte Topoi des Unheimlichen,[280] aber auch sakrale Atmosphären durch semantische Konnotation über Satzmodelle und stilistische Ebenen[281] solche Aufgaben übernehmen. Der Beginn der Wolfsschlucht-Szene im zweiten Akt des *Freischütz* steht dafür symptomatisch, auch Bertrams Friedhof-Szene in *Robert le Diable* wäre ein Bespiel. Wird in solchen Fällen das Gezeigte extradiegetisch gefärbt und konnotiert, so sind die erzeugten Zuschreibungen nicht-personal, der »Grad der Anthropomorphisierung«[282] eines extradiegetischen Perspektivzentrums ist gering bis nicht-existent.

Insbesondere die Ausgestaltung von Nebentexten im Libretto kann dafür einen Ausgangspunkt bilden. Die musikalische Ebene kann vorhandene Büh-

279 Vgl. dazu auch Wolf Schmid: Art.: »Erzählstimme«, in: *Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar, S. 131–138. Die Erzählstimme oder Stimme bezeichnet laut Schmid »metonymisch den Erzähler, d. h. die fiktive vom Autor dargestellte und von ihm zu scheidende Instanz, die als Urheber (Sprecher oder Schreiber) eines fiktionalen Textes gilt« (S. 131).

280 Vgl. Richard Cohn: »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 2 (Summer 2004), S. 285–324. In der Filmmusik-Forschung hat sich für die Etablierung vorausdeutender musikalischer Atmosphärenschichten der Begriff des ›Foreshadowing‹ etabliert.

281 Etwa die Vorhaltsketten in der Musik der ›Hinterweltler‹ in *Also sprach Zarathustra* (T. 43 ff.) während einer aufsteigenden ›Romanesca‹-Sequenz, in vergleichbarer Weise aufgegriffen im Schusterzett des *Rosenkavalier*, (III, Z. 286 ff.).

282 Wolf: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 225.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nenanweisungen aufgreifen, die im Falle von Hofmannsthal meist sehr präzise die Interieurs und Kostüme beschreiben. Musikalisch werden so Bereiche, die im Sprechtheater nur über die Ausgestaltung der Inszenierung modellierbar sind, musikalisch thematisiert, indem sie Inszenierungsangaben präzisieren, ergänzen oder ersetzen. Die beabsichtige Illusionswirkung (z. B. einer mimetischen Unmittelbarkeit in Form einer präzisen gestischen und mimischen Charakterzeichnung) wird hier von der Musik ausgeübt bzw. unterstützt. Die enge Verbindung der Funktionen von (neben-)textlichen Inszenierungsanweisungen und musikalischer Darstellung derselben lässt sich insbesondere an der Idee der musikalischen Geste demonstrieren. Bezeichnenderweise sah sich Felix Mottl als Herausgeber Wagnerscher Opernpartituren bemüßigt, rein musikalisch ausgedrückte Gesten oder Bewegungen als genaue Schrittbewegungen oder andere Aktionen einzelner Figuren über Asterisken in der Partitur wieder in figurenbezogene Bühnenanweisungen ›zurückzuübersetzen‹, um so eine Eindeutigkeit für die schauspielerische Bühnenrealisierung zu erzeugen. Dabei nahm er sich Passagen von Wagner zum Vorbild, in denen diese Eindeutigkeit im umgekehrten Weg von der textlichen Beschreibung zur musikalischen Umsetzung leitend hergestellt ist, etwa im berühmten Auftritt des Holländers mit der genauen Festlegung der Schrittbewegungen des Schauspielers zur musikalischen Motivik (*Der fliegende Holländer*, Nr. 2, Arie). Auch im Fall von Hugo von Hofmannsthal lässt sich eine solche Denkweise aufzeigen: Adornos kritisch gemeinte Äußerung vom Regiecharakter der Musik von Strauss[283] wird im Falle des Ochs' auf Lerchenau im ersten Akt des *Rosenkavaliers* erklärtes Ziel, wenn er verlangt, »den Ochs so scharf zu charakterisieren, wie z. B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik den Sänger zwingen, gut und richtig zu spielen, wie dies auch bei Wagner so schön der Fall ist«.[284]

In einigen Sonderfällen schlagen Analysen den sich äußernden Komponisten in dieser extradiegetischen Kommentarfunktion vor, was zu reizvollen Interpretationen führen kann, letztlich aber spekulativ bleiben muss. In einem allgemeinen Sinne – wie bei Dahlhaus' Bemerkung, dass sich »der Komponist mit dem Publikum über die Köpfe hinweg über innere Zusammenhänge zwischen der gegenwärtigen und früheren Station mit musikalischen Mitteln

283 Siehe Einleitung, Anm. 23.

284 Strauss/Hofmannstahl: *BW*, S. 53 (Brief vom 12.06.1909). Auch hier zeigt sich die Vorbildfunktion Wagners, obwohl Hofmannsthals Bewunderung meist dem Dramatiker und weniger dem Musiker gilt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verständigt«[285] –, ist diese Annahme wohl zu weitführend. Sie bleibt – wie auch jene einer vom Komponisten geschaffenen extradiegetischen ›musikalischen Persona‹ (als »ästhetisches«, aber nicht »biographisches Subjekt«) – in vielen Fällen vage.[286]

Sonderfälle, in denen eine moralische oder weltanschauliche Haltung des Komponisten bekannt ist und relevante Aspekte gerade auf der Bühne verhandelt werden, mögen plausibler sein. Strauss' mehrfach musikalisch thematisierte Religionskritik – auf die Karikatur im Falle des Jochanaan wurde bereits hingewiesen – könnte ein Beispiel für ein solches Bekenntnis des Autors bzw. Komponisten sein, ebenso eine unverhohlene und auch wortsprachlich geäußerte Sympathie für Figuren und die sie repräsentierende Weltanschauung, wie im Falle des Kunrad in *Feuersnot*. Noch deutlicher findet sie sich in der Ausgestaltung seines alter Ego Robert Storch in *Intermezzo*.[287]

Interne Fokalisierung

Die Verlagerung der erlebenden und erfassenden Instanz in den intradiegetischen Raum, also die figurale Verortung von Perspektive, ist der weitaus häufigere zweite Fall. Insbesondere durch klare Markierungen und Abgrenzung der musikalischen Faktur zu anderen, z. B. zu einem ›neutraleren‹, sie umgebenden Darstellungsmodus lassen sich solche Passagen interner Fokalisierungen lokalisieren. Bereits in Pfisters Theatermodell ist mit diesem Konzept von Perspektive »das Schwergewicht [...] zu den mentalen, psychologischen und axiologischen Faktoren« verschoben.[288] Historisch ist Musik für die Ausleuchtung dieser Aspekte in jeweils unterschiedlichen Lesarten mehrfach als besonders geeignet empfunden und bezeichnet worden als diejenige Kunstform,

285 Carl Dahlhaus: »Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper«, in: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 278–293, 286. (Ebenso: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 576–586.)

286 Vgl. dazu: Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven,* S. 297 f.

287 Diese Haltung steht bei Karl Kraus im Zentrum der Kritik, wenn er genau diesen »Bekenntnisquark« in Intermezzi als Angriffspunkt wählt: »Aber auf diesem Niveau des Herzens und des Geistes scheint freilich der ganze Bekenntnisquark des Herrn Strauß-Storch zu stehen« (Karl Kraus: »Wiens größte Geisteserscheinung«, in: *Die Fackel*, Nr. 751 (1927), S. 22. Die Qualität des Humoristen Strauss in Formulierungen und Namensgebungen ist mehrfach angegriffen worden, vgl. dazu: Hansen: *Strauss. Die Tondichtungen*, S. 123 f.

288 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzählliteratur*, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»die am engsten mit der Seele des Menschen, mit seinen Gedanken und Empfindungen verknüpft wurde und wird«.[289]

Durch die Konkretion der Opernhandlung, insbesondere durch die sprachliche Ebene des Dialogs sind die Inhalte der musikalisch thematisierten figuralen Wahrnehmungen oder Denkakte bisweilen sehr präzise zu benennen. Insofern lässt sich eine solche innere Fokalisierung als Präzisierung traditioneller Beschreibungsweisen (Charakterisierung, Charakterzeichnung, musikalisches Portrait etc.) verstehen, die insbesondere die Subjektivität und Eigenständigkeit des Perspektivzentrums betont.

Dies gilt insbesondere für Situationen, in denen klar eine Geistesaktivität im Zentrum steht und Raum für die Ausgestaltung eines Wahrnehmungs- und Denkvorgangs oder eine Gefühlsüberwältigung zur Verfügung steht. Anders ausgedrückt: Wenn Figuren auf der Bühne grübeln, sehen, beobachten, lauschen, fühlen, nachdenken etc., bieten sich musikalische Gestaltungsräume für Fokalisierungen an, die das Sprechtheater in vergleichbarer Form nur ansatzweise kennt.[290] Bestimmend für eine solche interne oder innere Fokalisation ist, dass subjektive und individuelle ›innere Zustände‹ und Prozesse über Musik ausgestaltet werden, die auf der Bühne sowohl für die übrigen Personen als auch für das Publikum nicht unmittelbar sichtbar werden, allenfalls über Gestik und Mimik erahnbar sind.

Der Komponist tritt gewissermaßen »hinter weitere partikuläre Rolleninstanzen zurück«,[291] ebenso wie die Sänger-Darstellerinnen hinter die ihrige treten. Musik kann so die Aktivität des Geistes einzelner Bühnencharaktere schildern – insbesondere, wenn die Transformation von etwas gerade Gehörtem als Konflikt zwischen inneren Vorgängen und äußerer Handlung thematisiert wird. Strauss nennt mehrfach den dritten Akt von *Tristan und Isolde* als herausragendes Beispiel für das Gegeneinander von Außenwelt und figuraler Imagination für die Verwandlung und Übernahme eines real wahrgenommenen Höreindrucks (die ›alte Weise‹ des Hirten) in die Psyche des Protagonisten.[292] Für Strauss ist ein solcher psychologischer Darstellungsmodus wohl der zentrale Bereich, den er bereits in den frühen Tondichtungen thematisiert.

---

289 Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 289.

290 Ähnlich argumentiert Borchmeyer, wenn er bei Elsas Auftritt in *Lohengrin* von einem »sich der Sprache versagenden inneren Zustand Elsas« spricht, der eben nur musikalisch artikuliert werden könne. Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, S. 156.

291 Wald: Musik und Subjektivität, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 300.

292 Vgl. dazu Strauss' Kommentare zum 3. Akt (Kapitel 1, S. 89).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ähnlich wie das Gegeneinander von Innen und Außen bei Wagner, aber weitaus kontrastreicher und illustrativer zeigt *Tod und Verklärung* den beständigen Wechsel der Außenseite (in Strauss Worten: »Der Kranke liegt [...] schwer und unregelmäßig atmend zu Bette»; »er erwacht«) und der Tätigkeit des Geistes (»freundliche Träume«; »die Kindheit zieht an ihm vorüber«[293]). Immer wieder stellt er, insbesondere im Mittelteil der Komposition (ab T. 186), die Bewegungsmotive, die dem Pulsschlag und den gestischen Schmerzattacken des Sterbenden zugeordnet sind, neben die lyrische Erinnerungspassagen und Träume, die schroff und teilweise im Abstand weniger Takte aufeinanderfolgen.

Nur in Sonderfällen kann es im Falle des Musiktheaters sinnvoll sein, zwischen Genettes Kategorien ›mode‹ und ›voix‹ zu trennen und einzelnen Figuren eine die Musik gleichsam gestaltende oder erzeugende ›Erzählperspektive‹ zuzugestehen – nämlich dann, wenn Musik selbst in der Gedankenwelt verhandelt wird, wenn Figuren Musik erfinden, improvisieren oder innerlich gestalten und die Szene oder die Worte klar auf diesen Umstand hinweisen. In solchen Fällen wird Perspektivierung um ein Spiel mit musikalischer Urheberschaft oder Autorschaft erweitert; diese werden (scheinbar) selbst zu aktiven, musikalischen Subjekten. Ganz konkret geht es hierbei um Fälle, in denen Künstler auf der Bühne intradiegetisch musizieren und in der Handlung aktiv Musik gestalten – wie es im Fall Zerbinettas in *Ariadne auf Naxos* geschieht – oder wenn musikalisch-künstlerische Prozesse dargestellt werden und die artikulierten Gedanken mithin selbst musikalische sind. Als Beispiel wurde bereits der musikalische Einfall der Figur des ›Komponisten‹ im Vorspiel der Oper genannt, der allmählich in seiner Vorstellung Gestalt annimmt. Immer wenn Musik sich innerhalb der Bühnenhandlung klingend ereignet, kann die Frage der Autorschaft eine Rolle spielen. In jedem Fall betonen sängerische Episoden auf der Bühne figurale Perspektiven.

Auch weniger konkrete Fälle, die eher eine Imagination, eine musikalische Vorstellung bezeichnen können, fallen darunter, wie Elektras Extremzustand ekstatischen Erlebens und Wahrnehmens, den Hofmannsthal explizit mit aktivem musikalischem Erfinden assoziiert: »Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir» (Z. 229a).[294] Hier wird ein Abgekoppelt-Sein vom Äußeren und zugleich eine fehlende Trennung zwischen Außen- und Innenwelt perspektivisch geschildert. Die Musik fokalisiert die psychische Innenwelt als unmittelbare Abbildung ihrer Imagination.

---

293 Bemerkungen erstmals vollständig veröffentlicht in: Werbeck: *Tondichtungen*, S. 538.
294 Vgl. dazu auch Abbate: »Elektra's voice«, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den allermeisten Fällen wird Musik jedoch nicht dezidiert als etwas real Klingendes, sondern als stilisierte Darstellung innerer Vorgänge eingesetzt. Bisweilen lassen sich dabei klar die Bereiche Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen trennen, bzw. es überwiegt eine der Ebenen, z. B. in der erwähnten Musikalisierung von Isoldes Hören zu Beginn des zweiten Aktes oder in Mimes grübelnden Denkbewegungen zu Beginn von *Siegfried*. Insofern kann es Sinn ergeben (wie es Guido Heldt für die filmmusikalische Analyse vorschlägt), zwischen »thought« und »feeling« – ergänzt um Perzeption – zu differenzieren. Fokalisierende Wahrnehmung meint dabei weniger, was die Figuren real im Raum sehen und hören, wie es in Erzählungen beschreibbar ist. Nur im Fall eines ›neutralen‹ Hörens, wie es bei Signalen, Fanfaren etc. möglich ist, ließe sich eine solche realistische Fokalisierung musikalisch umsetzen. In den allermeisten Fällen geht es um ein ›Wahrnehmen als‹, in einer spezifischen Weise, und so sind ideologische Wertkategorien, der Informationsstand der Figur, ihre psychische Verfasstheit etc. mit eingeschlossen: Elektra sieht in ihrer Mutter Verdorbenheit, in Aegisth Feigheit und Schwachheit; Salome nimmt Jochanaan als begehrenswert schön und erhaben wahr.

Figurale Fokalisation kann ebenso den Faktor Zeit einbeziehen, auch hier geht es um eine individuelle Zeiterfahrung, insbesondere in Erinnerungspassagen. Mit ›Zeitperspektiven‹ ist also die kompositorische Zeitgestaltung zu umschreiben, die es ermöglicht, die individuelle figurale Zeitwahrnehmung zu zeigen und diese gleichzeitig als erlebte Zeit der Zuhörer auf der Ebene der Rezeptionsperspektive zu formen. Diese kann vom Stillstand einer »eingefrorenen Zeit« bis zum Zeitraffer oder zu fließenden Zeit- und Ortsübergängen (z. B. in den Zwischenspielen in *Intermezzo*: I, Z. 109,9–121,3; Z. 136,2–148,4; Z. 277,5–281,7) reichen; auch Rückgriffe als Analepsen können musikalisch kenntlich gemacht und genauer charakterisiert werden. Zwar kennt Oper weniger die narratologische Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit: Dass sich Opernhandlungen intradiegetisch über Jahre oder Jahrzehnte erstrecken, sind Ausnahmen, meist sind dann Zeitsprünge zwischen den Akten das dafür gewählte Mittel. Insbesondere Strauss' Opern ereignen sich meistens im Hier und Jetzt, so lassen die Einakter sich gewissermaßen ›in Echtzeit‹ erleben.[295] Zeitmodulation ›im Kleinen‹ kennt gerade bei Strauss dennoch vielfältige Gestaltungsmittel, die einerseits den etablierten Fall der Arie als

295 Wenngleich die Darstellungsform der Oper in Form der singenden Mitteilung einen durch und durch realistischen Zeitverlauf von vorneherein nicht anstreben kann und will.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

irrealen Moment des Handlungsstillstands[296] aufgreifen – und andererseits in Ensembleszenen und Orchestermusik darüber hinausgehen, wo Dehnungen subjektiven Zeitempfindens ausgestaltet werden. Das bekannteste Beispiel ist die Begegnung von Oktavian und Sophie im zweiten Akt des *Rosenkavalier*.

Die Kategorien Perzeption, Ideologie (bzw. Wertung) sowie Zeit und Raum, die in mehreren erzähltheoretischen Konzepten verhandelt werden,[297] können dann aufs Engste miteinander verwoben erscheinen und figural verortet werden, wie etwa im Auftritt Jochanaans: Strauss komponiert das Erscheinen und Heraustreten satztechnisch und motivisch aus; in der subjektiven Wahrnehmung Salomes wirkt Jochanaan nicht mehr religiös, weder in mildtätiger (Z. 15,3: »er ist sehr sanft«) noch in eifernder Form, der alte Tonfall ist verschwunden. Stattdessen wirkt er nun königlich erhaben,[298] die Zeit scheint nicht zu vergehen, während sie in seinen Anblick versunken bleibt. In Wildes Theaterstück kann dieser Moment nur Augenblicke dauern, in Strauss' Oper wird dieser Szenenbeginn zum Ereignis.

An solchen Beispielen zeigt sich: Meist sind die Ebenen der Gefühls-, Wahrnehmungs- und Gedankenwelt miteinander verwoben und in vielen Fällen nicht zu trennen, sondern werden als Gemengelage präsentiert und tragen damit der Komplexität psychischer und emotiver Vorgänge Rechnung.

Rezeptionsperspektive

Die Gesamtheit der perspektivischen Gestaltungsbereiche ist final durch die Rezeptionsperspektive bestimmt, welche die beiden oben genannten Zentren beinhaltet und zusätzlich weitere, nicht auf eine Äußerungs- oder Fokalisierungsinstanz zurückführbare Mittel miteinschließt: insbesondere die realen musikalischen Raumwirkungen und klare Aufmerksamkeitslenkungen durch Markierungen wie Schnitte, musikalische Brüche, Fakturwechsel etc.

---

296 Auch bei Arien lässt sich zwischen Handlungs- und Kontemplationsarien unterscheiden; bei Ersteren gehen die Szene und die Handlungen aller Akteure weiter, bei Letzteren sind die übrigen Figuren meist gar nicht anwesend, oder sie und ihr Tun treten in den Hintergrund. Auch Mischformen sind typisch, wie die Auftrittsarie der Donna Elvira in *Don Giovanni*.

297 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 122 ff. Sein eigenes Modell ist von diesen Kategorien wesentlich geprägt.

298 Auch die Tonart C-Dur zu Beginn der 3. Szene unterstreicht dies (Vgl. dazu Kapitel 3, S. 278).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Damit ist einerseits ein stets greifender Modus des Opernerlebnisses im Auditorium beschrieben – jede Darstellung eines Geschehens ist von Perspektive begleitet –, der aber im Falle des Musiktheaters insbesondere die Strategie der Gestaltung und Lenkung des Bühnengeschehens meint und den Wechsel von außen nach innen vollziehen oder einzelne Gruppen oder Geschehnisse herausheben kann. Er berührt damit als letzter Filter der Realisierung alle Aspekte. Wichtig zu betonen bleibt, dass keine theatrale Kunstform eine zusammenbindende Vermittlung kennt, die vergleichbar zu einer Erzählinstanz ist. Gerade deshalb ist »bis heute die Frage nach dem mutmaßlichen Standpunkt des Rezipienten, die Frage nach der Verteilung seiner Sympathien für bestimmte Figuren, ein zentrales Thema der Forschung«.[299] Im Wort »mutmaßlich« drückt Kurt Taroff aus, dass die persönliche Rezeption individuell ist, dass sie vielfältig und jeweils sehr unterschiedlich sein kann. ›Dingfest‹ oder zumindest näherungsweise bestimmbar wäre demnach eine Rezeptionsperspektive nur über empirische Forschungsansätze, über Befragungen und die statistische Auswertung von Rezipientengruppen, was nicht das Ziel dieser Studie sein soll. Zudem ist sie historisch wandelbar und nicht konstant. Allerdings ist die Frage der Aufnahme und Wirkung bei Rezipienten stets und immer selbstverständlicher Teil der Konzeption des Werkes, und Komposition ist in diesem Sinne immer intendierte Rezeption, die sich dann in unterschiedlichen Graden und wohl nie vollumfänglich realisiert.

Die Briefwechsel zwischen Strauss und seinen Librettisten kreisen deshalb auch stets um dieses Thema. Dennoch lassen sich an vielen Stellen intendierte Rezeptionsweisen der Autorenseite musikanalytisch herausarbeiten, auch wenn die Frage nach kompositorischer Intention ohne klare (und teilweise mit Vorsicht zu behandelnde) wortsprachliche Äußerungen aus dem Entstehungskontext heraus stets Leerstellen beinhaltet. Aussagen auf diesem Gebiet sind somit stets heikel. Stattdessen auf ›sicherem Boden‹ zu bleiben und die Frage nach einer angestrebten Rezeptionsperspektive des Publikums gar nicht zu stellen, hieße aber, einen zentralen Aspekt der Faszination Oper auszublenden, weshalb das Thema in den folgenden Kapiteln präsent bleiben soll. Dabei soll eine idealtypisch verstandene, vom Komponisten angestrebte Rezeptionsperspektive nicht im Sinne Pfisters als normativ und »auktorial« verstanden werden, sondern als Gesamtheit der Lenkungsprozesse.

Generell sind so unterschiedliche Grade von Fokalisierungen und Raumperspektiven auszumachen; eine Nullfokalisierung im Sinne Genettes wird

299 Kurt Taroff: »Erzählperspektiven im Drama«, in: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart/Weimar 2012, S. 147–151, 147.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deshalb nicht angenommen, sondern nur eine mehr oder weniger prominente Ausformung oder Spürbarkeit in dieser letzten Ebene. Auch Strauss unterscheidet, wie in Kapitel 1 dargestellt, zwischen Passagen, in denen die Ausleuchtung subjektiver Befindlichkeiten zentral ist (»das unmittelbare Erlebnis«), und jenen, die von Dialog, Konversation oder Bericht dominiert und stilistisch sowie in der Orchesterbehandlung klar getrennt sind. Dabei weist er auf Arie und Rezitativ als historische Grundprinzipien hin, die er nicht für überwunden oder obsolet hält, sondern in neuen Formen und gegenseitiger Durchdringung verwirklicht wissen will.[300]

Eine Besonderheit Strauss' ist dabei die Flexibilität im Wechsel dieser Darstellungsmodi, die von größeren, geschlossenen Nummern zur hochbeschleunigten Abfolge zwischen unterschiedlichen Perspektivierungsarten – gerade auch im dialogischen Konversationston – bis hin zu multiperspektivischer Gleichzeitigkeit reichen können.

Generell sind die dargestellten Bereiche nicht als stets trennscharfe Unterscheidungen zu verstehen, sondern auch »hybride Darbietungsformen« sind denkbar, in denen externe und interne Fokalisierungen, extra- und intradiegetische Verortung, anthropomorphe und nicht-figurale Perspektivzentren nicht klar zu separieren sind. Hinzu kommt, dass manche erzähltheoretische Scheidungen – wie etwa die Trennung von Introspektion als »Zugang eines Erzählers zur Innensicht einer Figur« (also als Teil seiner auktorialen Kompetenz) und einer »Darbietung der Welt aus Sicht einer Figur«[301] – für Musik so klar nicht oder nur in Ausnahmefällen zu ziehen sind, da eine permanent annehmbare Erzählerfigur eben nicht existiert. Auf die meist nicht vergleichbare Scheidung zwischen Stimme und Modus wurde bereits hingewiesen.

Deshalb kann und soll es hier nicht um eine vollständige und eindeutige perspektivische Zuordnung aller musikalischen Passagen zu jeweiligen Zentren gehen, sondern um klar benennbare Passagen, die durch Raumwirkungen, Semantisierungen und psychologische Ausdeutungen das dargestellte Bühnengeschehen musikalisch lenken und gestalten.

300 Vgl. Kapitel 1, S. 73.
301 Schmid: Art.: »Perspektive«, in: *Handbuch Erzähllliteratur*, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

> Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisieren in der Musik; hier gibt es freilich Gesetze, mathematisch bestimmte Gesetze, aber diese Gesetze sind nicht die Musik, sondern ihre Bedingnisse wie die Kunst des Zeichnens u. die Farbenlehre, oder gar Palette u. Pinsel nicht die Malerei sind, sondern nur notwendige Mittel.
> Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es läßt sich keine Rechenschaft davon geben, u. die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft.[1]

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

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

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

1 Strauss: *SpA,* S. 128 f.; zur Datierung siehe S. 129
2 In diesem Sinne missversteht Adorno dessen Ansatz, wenn er den Vorwurf erhebt, das Lehrwerk bleibe im Wesentlichen Instrumentenkunde und würde »in industriellem Geist [...] Produktionsgeheimnisse« hüten (Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.).
3 Strauss: *SpA*, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

4 Strauss: *SpA*, S. 327.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

3.1 Tonalität und Harmonik

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

---

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

8 Strauss: *SpA*, S. 222.

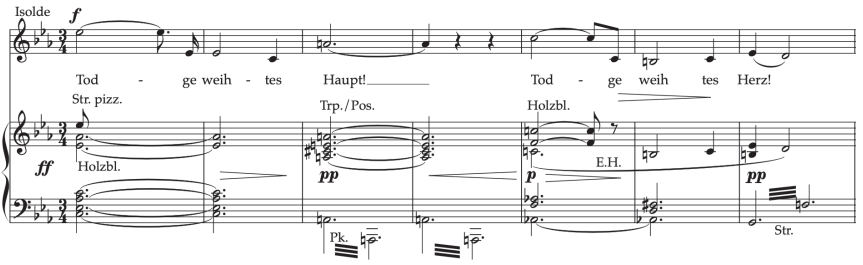
9 Ebd.

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

11 Strauss: *SpA*, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

12 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

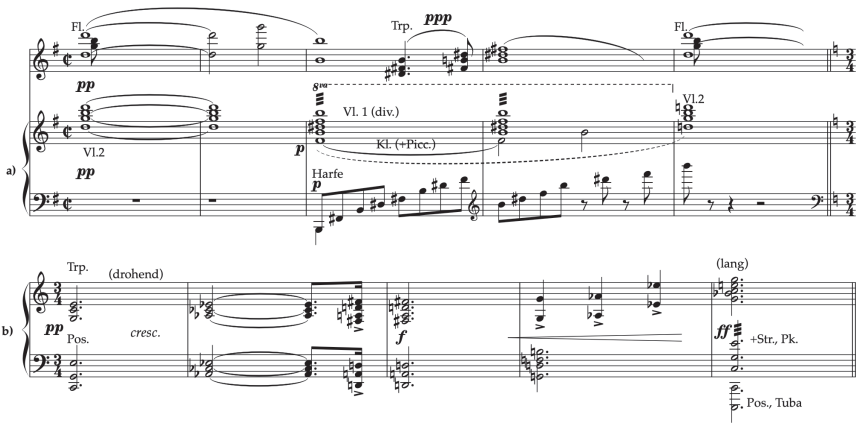
14 Zum in der Neo-Riemannian Theory (NRT) etablierten Begriff vgl. Richard Cohn: *Audacious Euphony*, Oxford u. a. 2012, S. 18.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

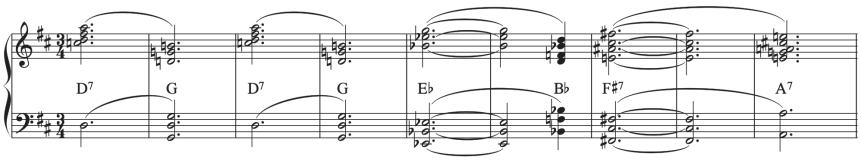
18 Solche finden sich zwar auch bei Wagner, allerdings im typischeren Dur-Moll- oder Moll-Moll-Wechsel; bekanntester Fall ist das ›Tarnhelm‹-Motiv aus *Rheingold*.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

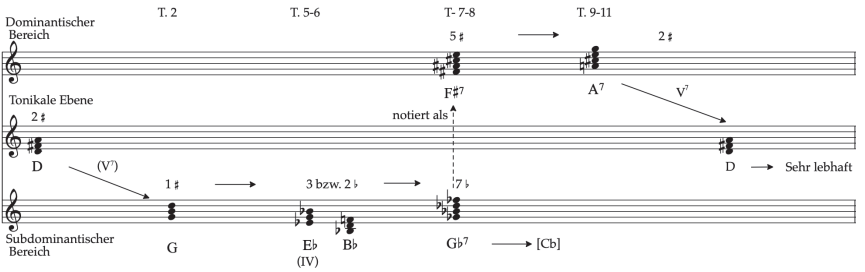


Abbildung 1, Das ›*Sonnwend*‹-Motiv aus Feuersnot, T. 1 f.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

21 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Partitur. Mit den Ergänzungen von Felix Mottl, Leipzig o.J. (C. F. Peters PN 9904), S. 36, 37.
22 Strauss: *BE*, S. 224.
23 Strauss: *SpA*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Tonalitätskritik als Ausgangspunkte

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nach avancierten Neuerungen später zum Reaktionär verkommen zu sein. Dabei entstehe ein Missverhältnis zwischen dem äußeren Klanggewand in zwar erweiterter, aber immer noch klar akkordisch determinierter Verfasstheit und der Preisgabe von Tonalität als strukturgenerierendem und formstiftendem Grundelement. Diese wirkungsmächtigen Urteile, in vorderster Linie vertreten durch Paul Bekker und Theodor W. Adorno, führten insbesondere im deutschsprachigen Schrifttum zu einer auffälligen analytischen Vernachlässigung der Musik von Strauss, verglichen etwa mit der Fülle an kompositionstechnischen Untersuchungen zur Musik Mahlers oder Schönbergs.[26] Auch die jüngere Strauss-Forschung hat diesen Umstand nur teilweise relativiert[27] und vielmehr philologische, biographische oder rezeptions- und gattungsgeschichtliche Aspekte in den Vordergrund gerückt.

Die Grundzüge dieser Kritik seien hier grob umrissen, denn an den beanstandeten Eigenschaften lässt sich Wesentliches ablesen. Einer der einflussreichsten Wortführer zu Strauss' Lebzeiten ist Paul Bekker. Dessen allmähliche Abkehr vom Bewunderer[28] zum immer schärferen Kritiker lässt sich an seinen gesammelten Schriften historisch nachvollziehen. Bekker entwickelt auch jenes Narrativ, das bis heute wirkungsmächtig bleibt: Strauss habe als einer der wichtigsten Neuerer in Harmonik und Tonalität einen entscheidenden kompositionstechnischen Paradigmenwechsel nicht mitvollzogen und sich dadurch selbst ästhetisch irrelevant gemacht. Dieser Paradigmenwechsel besteht für Bekker im Wandel von der traditionellen »harmonischen Empfindungsart« hin zu einer Vorherrschaft des »melodisch linearen Ausdrucks«.[29] Der Bekkersche Begriff »neue Musik« (das »n« ist nur im Titel groß geschrieben) zielt genau darauf ab: Die »Erweiterung des Harmonieempfindens« führe schließlich zum »Protest gegen die Vorherrschaft des Dur- und Mollgeschlechtes«.[30] Zentral ist für Bekker dabei nicht unbedingt die völlige Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität, sondern deren Relativierung (und Öffnung) im Geis-

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

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

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

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

30 Bekker: »Neue Musik«, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te des Linearen im Gegensatz zum vertikalen Akkorddenken; daher ist für ihn Franz Schreker ebenso Vertreter (oder Vorbereiter) dieser zeitgemäßen Musikauffassung wie Arnold Schönberg. Schreker bezeichnet er sogar als die »stärkste« und »einzige wirkliche musikdramatische Begabung« seit Wagner, womit er jenen Platz einnimmt, den Strauss in Bekkers früheren Schriften innehatte. Er unterscheidet in seiner Schrift *Neue Musik* verschiedene Ansätze dieses Neuen nach Gattungen und sieht gerade in der Oper die Berechtigung, auch mit traditionellen Akkordrelationen zu operieren. Aber er verlangt von einer Musik, die Ausdruck ihrer Zeit sein will, den melodischen Linienführungen die Rolle einer »primäre[n] Elementarkraft« zu geben, die form- und klangbildend wirken solle. Harmonie dürfe nicht die »Voraussetzung und Bedingung melodischer Entwicklung« sein, sondern müsse der melodischen Entwicklung »bei- oder, besser gesagt, neben- und untergeordnet« sein.[31] In dieser Ausrufung eines neuen linearen oder polyphonen Zeitalters deckt sich seine Haltung mit mehreren Autoren der Zeit, etwa Ernst Kurth, den er namentlich im Aufsatz erwähnt, ebenso Rudolf Louis und Ludwig Thuille[32] sowie mehreren Vertretern des Schönberg-Kreises.

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

31 Ebd., S. 108, 99.
32 Rudolf Louis/Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart [7]1920, S. 416.
33 Zu Strauss' eigenem Verständnis von Kontrapunkt und Polyphonie siehe Kapitel 1, S. 51, und Kapitel 3, S. 362.
34 Bekker: »Neue Musik«, S. 108; *Gesammelte Schriften II*, S. 43, S. 97, 127; *Gesammelte Schriften I*, S. 129.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

35 Bekker: *GS II*, S. 79.
36 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 584.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

»Zusammenfassung« versus »Gliederung«: Schönbergs Blick

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

43 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien [7]1966 (ND, Jubiläumsausgabe 2001), S. 27.

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

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

46 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 27.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

48 Ebd., S. 399.

49 Schönberg: *Structural functions of harmony*, London/Boston ^{2}1969, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

50 Siehe dazu Katrin Eggers: »Narration, que me veux-tu? Über Untiefen und Chancen einer Theorie des musikalischen Erzählens«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 26. Jg., Heft 1 (2012), S. 69–79.
51 Schönberg: »Tonalität und Gliederung«, in: *Stil und Gedanke*, S. 207.
52 Schönberg: *Structural functions*, S. 76.
53 Ebd., S. 77.
54 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 80.
55 Schönberg: *Structural functions*, S. 193.
56 Schönberg: *Stil und Gedanke*, S. 276.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gängergeneration sei in ihren Tonbeziehungen nämlich gelegentlich dergestalt komplex, dass

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

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

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

57 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 28.

58 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 460.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

60 Schönberg: *Structural functions*, S. 1.
61 Ebd., S. 3.
62 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 344.
63 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 585.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Tonale Charakteristika und Beschreibungsmodelle

Strauss' eigenwilliger Umgang mit Tonalität und Harmonik beschäftigte Komponisten und Musikgelehrte zu seinen Lebzeiten mehr als es die relativ sparsame Aufarbeitung im späteren wissenschaftlichen Diskurs vermuten lässt. Gerade die negativen Urteile[65] eignen sich dabei interessanterweise als gute Ausgangspunkte, um die tonale Seite seines Komponierens präziser zu fassen: Jenseits ihrer polemischen Anteile, Wertungen und ideologischen Implikationen benennen sie teilweise wesenhafte Aspekte seiner Musik in pointierter Form. So ist Strauss in der Tat, wie Bekker und Adorno feststellen, ein durch und durch harmonisch denkender Komponist – vertikale Klangbildungen auf Basis terzgeschichteter Akkorde regeln fast durchgängig den musikalischen Verlauf.[66] Auch die Tatsache, dass sein Umgang mit Tonalität mittels gängiger Theoriekonzepte (damals wie heute) schwer zu fassen ist, bringen beide bereits zur Sprache: weil seine Musik immer wieder mit den etablierten Mitteln der Zusammenhangbildung diatonischer Ordnungen bricht, weil

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Prinzipien einer »common-tone tonality« nach David Kopp[69] kommen durchaus zum Tragen, Akkordzusammenhänge lassen sich nach »triadic transformations« innerhalb von Tonnetzen oder als »hexatonic cycles« nach Cohn darstellen: Stets finden sich aber Phänomene, nicht selten bereits in der nächsten Klangbildung, die einen solchen Ansatz entweder verzichtbar oder wenig aussagekräftig machen, indem sie in den Tonnetzen gewissermaßen beziehungslos springen oder naheliegender erklärbar sind: Beispielsweise findet sich im angesprochenen Großterzzirkel in *Don Quixote* (Var. III), kurz vor dem Tonartenkomplex Fis-Dur–B-Dur–D-Dur/moll ein in die Haupttonart Fis integrierter G-Dur-Quartsextakkord (Z. 40), der sich nicht in die symmetrische Struktur einer hexatonischen Skala fügt. Für die Suche nach geschlossenen Tonfeldern nach Bernhard Haas bzw. Albert Simon[70] (deren Konzept ohnehin große Schnittmengen zur NRT hat) gilt dies ebenso: Hier finden sich Klangkomplexe und Akkordfolgen, die sich in ihren Groß- und Kleinterzverhältnissen als Tonfelder beschreiben lassen, etwa in *Elektra*, insbesondere

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

77 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M. ^{2}1982, S. 418.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

79 Strauss: *SpA*, S. 142.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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

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

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

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

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

92 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 29.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

94 Vgl. Kapitel 3, Anm. 41

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Musikdramatische Tonalität

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

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

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

An anderer Stelle heißt es:

> Mozart charakterisiert seine Bühnenfiguren (besonders in den Finales) durch differenzierte Rhythmik bei gleicher Harmonie. Mir schien in der *Salome* dies viel zu schwach, als ich die verschiedensten Contraste: *Herodes*, die *Nazarener*, die *Juden*, *Johanaan* [sic] *gegeneinander* auszuspielen hatte; so verfiel ich bei des *Herodes* Ausruf: Wie, er erweckt die Toten? [1, Z. 212] als wirkliche, auch von *Thuille* »nicht mehr erklärbare« Dissonanz ihn reines Amoll gegen Asdur rufen lassen – ebenso wie später die *Herodias* gegen das Cdur des Propheten [Z 244].[101]

98 Vgl. dazu Kapitel 4, S. 441.
99 Hinrichsen: »Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung«, S. 356.
100 Strauss: *BE*, S. 224.
101 Strauss: *SpA*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

102 Strauss: *BE*, S. 230.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lität in ihrer gegenwärtigen Situation, allerdings ist es nicht deutlich gesetzt, sondern vielmehr in tonaler Tendenz oder gar Latenz artikuliert (z. B. als kurze Kadenz bei Z. 268 zu den Worten: »Ich werd‘ jetzt in die Kirchen geh’n«, ebenso bei Z. 279, dort aber nur als Halbschluss: »Wie macht denn das der liebe Gott?«). Kurz zuvor jedoch ist durch die Tonart der Fokus auf diese eine Figur sowie ihre gedanklichen und emotiven Prozesse angezeigt: Im kurzen viertaktigen Rezitativ der Fürstin inmitten der Massenszene während ihres Levers (I, Z. 250), in der sie sich im Spiegel als »altes Weib« zu sehen meint, erklingt – hier ohne motivische Zuordnung – die Tonart Es-Dur in Streicherführung. Es-Dur wird dort als konventionalisierte Folge Sekundakkord–Sextakkord (④^{2}-③^{6}) in typischer Oktavregelharmonik erreicht und beschwört damit in historisierender Harmonik einerseits einen altertümlichen rezitativischen Gestus; andererseits ist es diese generische Wendung, die Strauss in lyrischen Passagen häufig setzt und die er in *Till Eulenspiegel* karikierend überzeichnet ausführt.[104]

Überdeutlich hörbar wird Es-Dur erst am Ende des ersten Aktes als die Tonart der Marschallin. Auch bei ihrem finalen Auftritt im letzten Akt (III, Z. 210) ist der einsetzende Es-Dur-Quartsextakkord auffällig und gemahnt deutlich an den letzten Akt von Wagners *Tannhäuser*, wenn Wolfram Tannhäusers Rückkehr zu Venus verhindert und damit dessen Erlösung ermöglicht wird: Die Erinnerung an Elisabeth erfolgt ebenfalls auf einem ausgehaltenen Es-Dur-Quartsextakkord (III, T. 445), der dem (jedoch völlig verschiedenen) turbulenten Geschehen ein Ende setzt und die Peripetie ermöglicht. Im Monolog selbst kommen jedoch vielmehr die tonalen Relationen zur ›Leittonart‹ der Figur zum Tragen: Die Rückblende, in der sie sich selbst als »Kleine Resi« erinnert, ist als schlichtes F-Dur gesetzt; durch diese einfache Tonart ist auch ein Bezug zum G-Dur Sophies denkbar, die Bezugnahme ist auch im Text thematisiert (»Kann mich auch an ein Mädel erinnern«). Der selbstironische Blick auf das eigene Alter erfolgt anschließend als Absenkung in den tieferen b-Bereich. Tonale Verweise drücken so Zeitperspektiven der Figur selbst auf ihre eigene Vergangenheit, Gegenwart[105] und Zukunft aus.

---

104 Der ›Eulenspiegel‹-Akkord ist, dem Tristan-Akkord vergleichbar, eine mit dem halbverminderten Septakkord klangidentische Schichtung, die Strauss allerdings als alterierte ④-③^{6}-Wendung einsetzt. Der klassizistisch anmutende, sentimentalische Tonfall wird insbesondere im Epilog deutlich (T. 647, 639).

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

108 Adorno: *Strauss*, S. 589, 1.
109 Schönberg: *Structural functions*, S. 76.
110 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 589.
111 Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

114 Strauss: *SpA*, S. 142.

115 Ebd., S. 141.

116 Vgl. dazu Kapitel 4, S. 446.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Dissonanz des *Amoll* ins *Asdur* hineinschreienden *Herodes*« bei dessen Frage »Wie, er erweckt die Toten?« (Z. 212) spricht. Strauss nutzt mehrfach den berückenden Effekt der Absenkung des Quintrahmens bei Terzgleichheit (z. B. im Orchesterlied *Im Abendrot* die Folge es-Moll/D-Dur bei den Worten »Wie sind wir wandermüde. Ist dies etwa der Tod?«, T. 68 ff.). Er ist auch hier mit einer Todessymbolik verhaftet. In *Salome* erklingt die Relation jedoch simultan und erzeugt einen symmetrischen Zusammenklang mit der Terz c als Spiegelachse über dem ›sakralen‹ As-Dur, das in der ersten Szene für die Ankündigung des Messias (»Nach mir wird einer kommen«) verwandt wurde. Zurück zu Strauss' Beispiel in der vierten Szene: Auch bei der Weiterführung des a-Moll-Dreiklangs in die Dominante im folgenden Takt bleibt die Halbtondifferenz stehen, nun ohne gemeinsamen Ton, so dass Herodes' Stimme im Quintrahmen versetzt bleibt. As-Dur lässt sich einerseits auf die Aura des Heiligen beziehen (insbesondere ist der Verweis auf *Parsifal* naheliegend[117]), die gegen die grelle Aufgeregtheit des Herodes steht.[118] Doch ist bei Strauss auch eine parodistische Lesart des Weihevollen denkbar. Dies lässt sich im Fall des Jochanaan nicht nur durch Äußerungen von Strauss nachweisen, sondern auch durch Vergleiche stützen: der blinde Glaube der »Hinterwelter« in *Also sprach Zarathustra* erhält dieselbe Tonart. Die Befunde decken sich auch mit den Eintragungen in den Skizzen: Strauss benennt in der Arbeit zu *Also sprach Zarathustra* diese Passage zunächst »Anbeten As«, was er später in »Andacht As« ändert.[119]

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

›Leittonarten‹

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Semantisierungen werden dann allerdings weiter ausdifferenziert und individualisiert, häufig verzerrt oder parodiert und ermöglichen so neue Lesarten. So weist Sadrieh auf die Zuweisung des ›königlichen‹ C-Dur ausgerechnet für den Emporkömmling Herodes in *Salome* hin.[129] Orientierungspunkt ist Wagners Verwendung der Tonart als Chiffre für Macht, in *Lohengrin* sowie *Tristan und Isolde* ist es die Tonart der Könige. In *Salome* wird das zu Grunde liegende C-Dur jedoch bisweilen deformiert, etwa nach Herodes' erster paranoider Wahnvorstellung (Z. 167); zudem wird die Figur über weite Strecken eben nicht durmoll-tonal, sondern (wie bereits oben ausgeführt) durch bitonale Entgleisungen und ganztönige Klangkomplexe[130] dargestellt.

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

G-Dur ist die Tonart, die Strauss für die Sphäre von Unschuld und Naivität einsetzt – es ist die Tonart Sophies in *Der Rosenkavalier* und wird die bestimmende Tonart des Schlussduetts. Ebenso eröffnet *Guntram* mit einem Topos der Reinheit, bevor Leid und Schicksalhaftigkeit leitmotivisch artikuliert werden. Vorbild dürfte auch hier Wagners Verwendung sein, insbesondere in *Tannhäuser*: Der Szenenwechsel im Wartburgtal[131] und die pastorale Unschuld nach dem Verschwinden der Venuswelt stehen in G-Dur; ebenso die Eröffnung des zweiten Akts mit der »Hallenarie«, die Tonart wird von nun an der heiligen Elisabeth zugeordnet.[132] Wagner wird diese Zuweisung auch in *Lohengrin* fortführen, wenn Elsas naive Zugewandtheit gegen Ortruds boshaften Racheplan steht (*Lohengrin*, II, 2, T. 547–630: Die markante G-Dur Kadenz Elsas führt über die verminderte Farbe Ortruds nach Fis-Dur/fis-Moll, bei Elsas abermaligem Erscheinen wieder nach G-Dur: »Ortrud, wo bist du?«). Teilweise verbindet Strauss die Tonart als chromatische Paarbildung mit dem

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

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

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

132 Auch Wolframs Anrufung des Abendsterns steht in dieser Tonart.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

semantisch-ähnlich besetzten, aber gedämpften As-Dur (siehe oben[133]), etwa gleich zu Beginn der ›Hinterwelter‹-Passage des *Zarathustra*, wenn deren erste Kadenz ins aufhellende G-Dur führt (*Also sprach Zarathustra*, T. 35–42). Die ›Heiligkeit‹ – in diesem Beispiel durchaus ironisiert zu verstehen – wird zusätzlich durch den Orgelklang unterstützt und bekräftigt. Eine vergleichbare Lesart scheint auch Gustav Mahler an den Tag zu legen, gemeinsame Wurzel ist wohl auch hier beider bestimmender Wagner-Bezug. So notiert er in einem Brief an Strauss die ersten Takte aus *Guntram* und schreibt dazu: »[Guntram] klingt tief nach. Heiliges G-Dur.«[134] Dies dürfte nicht nur als Schmeichelei verstanden werden. Obwohl die angebliche Begeisterung für das Werkganze gegenüber Strauss wohl nicht seiner tatsächlichen Meinung entsprach – eher dem Gegenteil[135] –, schätzte Mahler in der Tat das Vorspiel zur Oper und führte es mehrfach auf, selbst noch in seiner letzten Anstellung in New York.[136]

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

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

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

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

136 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

138 Strauss: *SpA*, S. 223.
139 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 14.
140 Ulrich Konrad: »Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 214–241, S. 219.
141 Strauss/Gregor: *BW*, S. 132.
142 Doch genauso auch ironisch gebrochen in der Arie des Tenors.
143 Strauss: *SpA*, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

144 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 338.
145 Vgl. S. 181, Anm. 78.
146 Strauss/Zweig: *BW*, S. 55.
147 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 13.
148 Sadrieh: *Konvention und Widerspruch*, S. 87.
149 Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

3.2 Leitmotivik

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

150 Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem«, S. 13. Zum Thema Antisemitismus bei Strauss siehe: Walter: *Strauss*, S. 76 ff.

151 Solche lassen sich in mehreren Arbeiten partiell oder vollständig finden, hierzu sei auf die zitierten Arbeiten von Overhoff, Axt und Sadrieh verwiesen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gilt.[152] Er nennt als ein frühes aussagekräftiges Beispiel leitmotivischen Komponierens Webers musikalische Darstellung von »Emmas Geist in der *Euryanthe*«,[153] um gleich darauf – kaum zufällig – auf Wagners *Lohengrin* sprechen zu kommen. Strauss spricht die Verbindung zwischen Webers und Wagners Werk zwar nicht an, aber die Assoziationskette ist durchaus plausibel und nachvollziehbar: Das ätherische Motiv, das zum ersten Mal in der Ouvertüre (T. 129–143) von *Euryanthe* erscheint, erklingt in acht sordinierten Solo-Violinen zunächst in bassloser Gestalt und nimmt damit bereits 1823 teilweise Klangwelten des *Lohengrin* vorweg. Zudem ist es ein frühes, von Wagner genau zur Kenntnis genommenes Beispiel[154] einer komplexen Akkordfolge über chromatisch-lineare Einzelbewegungen und gemeinsame Töne (im Sinne einer *common-tone tonality*),[155] wie er sie ab den 1850er Jahren weiter ausgestalten wird.

In beiden Beispielen zeigt sich die Relevanz für den Aspekt musikalischer Fokalisation: Weber thematisiert musikalisch eine Geistererscheinung, die nicht unbedingt gesehen, sondern nur von den übrigen Figuren ›gespürt‹ werden kann und immer dann, wenn sie handlungsrelevant wird, als musikalische Chiffre und Atmosphärenschicht zur Verfügung steht. Emma tritt als Figur selbst nicht auf, sondern existiert nur als Erzählung der tragischen Vorgeschichte (erstmals in I, 6a Rez.: »Freundin, Geliebte«): Im dritten Akt singt Adolar zur Lösung des die Handlung bestimmenden Fluches in »prophetischer Entzückung«: »ich ahne Emma, selig ist sie jetzt« (III, Finale, Szene 7, T. 43 ff.) . Hörbar wird also die Vision einer Figur im Sinne eines höheren Sehens bzw. einer Clairvoyance, die Wagner insbesondere in *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Tristan* aufgreifen wird. Vermittelt durch die Musik, erfährt das Publikum, was in einer Figur vorgeht und wie sie die Ereignisse wahrnimmt; in Webers Falle handelt es sich dabei um die Perzeption einer Geis-

152 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 33.

153 Wenig plausibel verweisen die Herausgeber der späten Aufzeichnungen auf das letzte Erscheinen der Motivsphäre im Finale des dritten Aktes, das jedoch die finale Lösung darstellt. Strauss bezieht sich vermutlich auf die erste Version der Ouvertüre und der früheren Akte. Vgl. Strauss: *SpA*, S. 226, Anm. 67.

154 Auch wenn Wagner *Euryanthe* in der Gesamtkonzeption als »misslungene[n] Versuch« (*SSuD*, Bd. 1, S. 164) bezeichnet, erwähnt auch er mehrfach die »Geistervision der Ouvertüre« (*SSuD*, Bd. 2, S. 44). Anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste Webers von London nach Dresden komponierte Wagner eine Trauermusik (WWV 73), die zu großen Teilen auf diesem Motiv gründete.

155 Insbesondere die T. 7–8 des Motivs, in der eine Kette von halbverminderten Septakkorden chromatisch abwärts fällt, während sie sich jeweils in einen vollverminderten Septakkord auflöst.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tererscheinung, bei Wagner um Elsas Traumvision des rettenden Gralsritters. Strauss versteht sich demnach zwar in der Tradition Webers und Wagners in seinem Bestreben, innere Vorgänge über leitmotivische Techniken präziser darstellen zu können.[156] Allerdings wird er derlei Erscheinungen – Herodes' Visionen, Agamemnons Geist, die Illusionszauber in *Die Frau ohne Schatten* – leitmotivisch subjektivieren und psychologisieren, sie werden dabei gezielt eines metaphysischen Hintergrunds beraubt. Sie werden zu perspektivierten Psychosen und Wahnvorstellungen einzelner Protagonisten, die sich eines erahnbaren, existierenden Hintergrunds entledigen, wie er noch im Falle Webers und Wagners vorhanden war. War etwa die Venuswelt in *Tannhäuser* auch Wolfram ersichtlich (»Weh! Böser Zauber tut sich auf«, III, T. 353 ff.), so durchleben Klytämnestra oder Herodes ihre psychologischen Martern und Traumwelten alleine, abgekoppelt von jeglicher Intersubjektivität.

Emmas Geistermusik mag aufgrund ihrer fehlenden Abgegrenztheit und Prägnanz noch kein Leitmotiv im Wagnerschen Sinne sein. Ein solches nimmt Weber z. B. im Motiv des Samiel im *Freischütz* vorweg, dessen auskomponierte Erscheinung auch in Strauss' Schriften als explizit Erwähnung herausragendes Beispiel findet.[157] Dennoch handelt es sich für Strauss in beiden Fällen um ein »Tonsymbol«, einen Begriff, den er der Bezeichnung des Leitmotivs deutlich vorzieht.[158] Überhaupt wendet Strauss den Begriff des Tonsymbols in einem übergeordneten Sinne an. Ein solches kann, wie er weiter schreibt, auch musikalische »Bildmomente« umfassen, es kann eine motivisch-thematische Prägnanz der Singstimme bedeuten und ist nicht einmal an die wiederkehrende Verweisfunktion durch mehrfaches Auftreten im Verlauf der Handlung gebunden. So werden auch charakteristische Themen und Melodien in Mozarts Opern von ihm so bezeichnet. Als Leitmotive im engeren Sinne sind die von Strauss enger gefassten und mehrmalig erklingenden »Tonsymbole im Orchester« zu verstehen. Primär bestehe ihre Aufgabe darin, »den Ausdruck der Empfindungen, Leidenschaften unmittelbar [zu] beleuchten[]« und sich dabei »dem Ohr u. Gefühl des Zuschauers mit solcher Eindringlichkeit ein[zu]prägen, daß sich dies sogar bis zur Eindeutigkeit der Tonarten

156 Manfred Hermann Schmid sieht insbesondere in der Fragmentierung der Wirtshaus-Musik im ersten Akt des *Freischütz* eine Initialwirkung für motivische Perspektivierungen auf einzelne Protagonisten in der Oper des 19. Jahrhunderts. Vgl. Kapitel 2, S. 194 f..

157 Strauss: *SpA*, S. 222.

158 Die Tonsymbole würden »nicht sehr glücklich Leitmotive genannt«, *SpA*, S. 222. Zur Bedeutung der Rezeption Goethes für Strauss' Verwendung des Symbolbegriffs siehe Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 264 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erstreckt, in denen diese Motive zum ersten Mal erklungen waren«.[159] Im Begriff der »Eindringlichkeit« wird abermals die Wirkungsästhetik Strauss' deutlich, die von einer Immersion, einem bannenden Bühnenerlebnis für das Publikum ausgeht; Richard Specht spricht diesbezüglich von der »Freude an emotivem Miterleben« auf Seiten des Publikums.[160]

Ebenso zeigt sich hier wieder die bereits im vorigen Teilkapitel angesprochene Bedeutung der tonalen Konkretion für den »Tonartendramaturgen«[161] Strauss. Mit der »Eindeutigkeit der Tonarten« meint er dabei nicht nur das Wiedererscheinen des Motivs in der gleichen Tonart, wie es gerade bei Wagner häufig erfolgt, sondern auch eine mögliche Bedeutungsverschiebung durch veränderte Relationen zur Original- bzw. Erstform des Motivs. Insbesondere halbtönige Verschiebungen werden in diesem Sinne musikdramatisch relevant. Zwei Beispiele aus *Der Rosenkavalier* sollen dies verdeutlichen: Am bereits erwähnten Ende des ersten Aktes reflektiert die Marschallin das Geschehene »in träumerischer Haltung« (I, Z. 339 ff.), mehrere Motive des Aktbeginns erklingen, unter anderem das ehemals stürmische Octavian-Motiv, nun jedoch klangfarblich und tonal in ›ihren‹ Bereich verwandelt. Der Streichersatz in Es-Dur dominiert, die mit der Figur des jungen Liebhabers assoziierten Hörner schweigen nach Z. 341. Ihre emotionale Verfasstheit rückt ins Zentrum, in der sowohl konkrete Gedankeninhalte als auch diffuse Gefühlslagen musikalisch-leitmotivisch semantisiert werden. Tonartlicher und motivischer Verweis können dabei auch auseinanderklaffen und eine doppelte Bezüglichkeit ausbilden, so zum Beispiel an einer früheren Stelle des ersten Aktes: Nach dem Abgang des Barons sinniert die Marschallin über das baldige Ende ihrer Liaison mit ihrem jugendlichen Liebhaber Octavian und teilt – mehr sich selbst als diesem – die unausweichliche Gewissheit mit: »Quinquin, heut oder morgen geht Er hin und gibt mich auf um einer andern willen, die jünger und schöner ist als ich« (I, Z. 315,3). Bestimmend für den Klangfluss ist in der ganzen Passage das von Schattmann so genannte »Motiv der resignierenden Liebe«,[162] das als eines der Hauptmotive des ersten Aktes bereits seit der Einleitung der melancholischen Aura der Marschallin zugedacht ist. Durchaus provokant und anstößig wurde es von Strauss dort in der klar sexuell konnotierten Einleitungsmusik gewissermaßen als auskomponier-

159 Strauss: *SpA*, S. 222.
160 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.
161 Kurt Wilhelm: *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 356.
162 Alfred Schattmann: *Der Rosenkavalier von Richard Strauss. Ein Führer durch das Werk*, Berlin 1911, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te postkoitale Dysphorie der Protagonistin vorgestellt. In dieser Passage dient es als Nachklang der ›Zeit-Arie‹ über die Bewusstwerdung der Vergänglichkeit und des nahenden Endes ihrer Liaison. Strauss schildert die Wahrnehmung der Marschallin auf diese Paarbeziehung, die als Affäre begann und bei der von Anfang an klar war, dass sie enden wird.[163] Während ihrer Worte »um einer andern willen« erklingt in besagter Passage als Vorwegnahme das Motiv Sophies, das erst im zweiten Akt zentral sein wird. Es ist hier eine Protoversion: Der markante Themenkopf des melodisch aufgefächerten Dur-Quartsextakkordes ist noch nicht rhythmisch konturiert, als sei noch nicht ganz klar, wer diese »andere« sein wird. Zudem steht es in Ges-Dur und nicht in Sophies Tonart G-Dur und verweist damit auf jene der Rosenüberreichung in Fis-Dur. Dieser Moment des Kennenlernens des jungen Paares wird hier aus dem um Es-Dur herum zentrierten Tonartenbereich der Marschallin enharmonisch verwechselt antizipiert und erreicht.[164] Doch Strauss berücksichtigt im Verweis auf den zweiten Akt nicht nur das Figurenmotiv Sophies und das vorausgeahnte Ereignis der Begegnung mit Octavian, sondern wenige Takte später auch die Tonart der Tochter Faninals: Die Phrase endet nämlich in einer enharmonisch auffälligen Modulation,[165] die die Ges-Dur-Passage plötzlich nach G-Dur kadenzieren lässt: Auf dem Wort »schöner« leuchtet unmissverständlich der ›Straussische Quartsextakkord‹ in Sophies G-Dur auf. Insofern zeigt die Passage musterhaft, wie dicht und schnell die leitmotivischen Anspielungen und Fingerzeige erfolgen können.

Zudem lassen sich perspektivisch zwei unterschiedliche Ebenen feststellen: Dient das Resignationsmotiv in der ganzen Passage der fokalisierenden Gefühlsdarstellung der Marschallin – ihre emotionale Verfasstheit bestimmt schließlich den gesamten Aktschluss –, so sind die Verweise auf den zweiten Akt extradiegetische Kommentare, die somit ein Informationsgefälle zwischen Publikum und den beiden Protagonisten herstellt. Die Zuhörer erhalten klare Fingerzeige auf die Unausweichlichkeit eines zukünftig eintretenden Ereig-

163 In diesem Sinne reiht sie sich in Strauss' Paarbeziehungen seit *Guntram* ein, die sich als Absage auf die ›Liebestode‹ des 19. Jahrhunderts verstehen lassen, auf metaphysische Konzepte bis über den Tod hinaus. Stattdessen stehen dynamische Beziehungen im Vordergrund, die neu beginnen (Sophie–Octavian; Ariadne–Bacchus), enden (Marschallin–Octavian), in Krisen geraten (Barak–Färberin; Helena–Menelas), die einseitig (Salome–Jochanaan; Narraboth–Salome) oder primär von sexuellem Begehren geleitet sind (Salome–Jochanaan; Herodes–Salome; Kunrad–Diemut).

164 Zu Beginn des zweiten Aktes sind es konsequenterweise die Kreuz-Tonarten E-Dur und G-Dur der beiden jugendlichen Protagonisten Octavian und Sophie, die den Weg nach Fis-Dur bahnen werden. Vgl. dazu Kapitel 5, S. 463 ff..

165 Über den verminderten Septakkord in Quintsextposition (vom Bass aus: e,g,b,cis).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 5: Strauss, *Der Rosenkavalier*, I, Z. 315, 3 ff.

nisses im folgenden Akt, das von der Marschallin in der Eindeutigkeit der Orchesterkommentare nicht konkret gewusst werden kann, aber doch geahnt wird.

Generell betont Strauss für leitmotivisches Komponieren ein Zusammenspiel der musikalischen Parameter, wobei von Motiv zu Motiv einzelne Aspekte im Vordergrund stehen oder in der jeweiligen Mischung ihre Wirkung entfalten können:

> Der Tonsymbole sind vielfache: ihr Ausdruck ist besondere melodische Linienführung (Zeichnung), charakteristisches Motiv, besondere rhythmische Bewegung in eigentümlichem Klangcharakter (Klangfarben) des einzelnen Instrumentes oder seiner Mischung mit anderen.

An späterer Stelle betont Strauss gleichermaßen: »Thema, Farbe, Rytmik [sic] wirken zusammen.« Je nach angesprochenem Beispiel verortet er die Individualität solcher Leitmotive anders: Ein einzelner Akkord (»Der erste *Esmoll*Akkord der Götterdämmerung«), sogar die bloße Zuweisung einer Klangfarbe (»Die einsamen *Clarinetten* der Überleitung zur letzten Scene des I. Aktes«)[166] kann bereits eine solche tonsymbolische Bedeutung aufweisen, aber genauso alle oben genannten Parameter als geschlossene, mehrtaktige Passage meinen.

166 Strauss: *SpA*, S. 222, 223.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus diesem offenen Verständnis resultiert eine Vielschichtigkeit leitmotivischen Komponierens, die bei Strauss durch die Entwicklung ganzer Motivkomplexe und -sets hergestellt wird, die sich permanent verzweigen, verändern und ebenso Haupt- wie Nebenstimmen und Begleittexturen gleichermaßen bestimmen können. Durch diese flexible Netzstruktur büßen die Motive zwar einerseits ihre Markierungsfunktion im Sinne Wagners ein, andererseits werden ihre Kommentierungs- und Perspektivierungsmöglichkeiten potenziert und beschleunigt. Strauss ordnet somit »bestimmten Personen und Handlungen zwar bestimmte motivische Sphären zu, dies jedoch nicht mehr [in erster Linie] um der theatralen Vergegenwärtigung willen, sondern im Sinne von psychologischen Zustandsbeschreibungen«.[167] Durch die Variantenbildung und Ableitung aus Motivelementen (meist) weniger Kernmotive bildet sich so eine Pluralität aus, die sich einer Etikettierung von vornherein entzieht. Zwar kennt auch Wagners Leitmotivik insbesondere seit Tristan motivische Abwandlungen und Ableitungen, diese sind jedoch meist durch narrative Einschübe oder durch eine theatrale Markierung in unmissverständlicher Deutlichkeit herausgestellt. Als Beispiele seien für den ersten Fall das Tantris-Motiv in Isoldes Erzählung über die erste Begegnung mit Tristan, für den zweiten Fall Mimes Bewegungsduktus genannt, der durchweg von einer aus dem Nibelungenmotiv gebildeten Begleittextur (*Siegfried*, II, T. 705 ff.) untermalt wird. Durch repetitive Strukturen und vielfache Sequenzbildungen bleiben die Wandlungen zudem fasslich, gerade Letztere bilden bei Strauss eher die Ausnahme. In der psychologischen Ausleuchtung und der Darstellung unterschiedlicher soziale Rollen und Persönlichkeitsstrukturen, die nicht selten mehrere Motivelemente simultan oder unmittelbar aufeinanderfolgend erklingen lassen, spielt so die Motivverwandlung und -dichte eine deutlich größere Rolle als bei Wagner, die sich dabei häufig weniger ›dinghaft‹, nicht als fixe Einheiten bzw. geschlossene Entitäten präsentieren, sondern die Strauss meist auf Basis eines prägnanten Motivkopfes »zu wenden, zu paraphrasieren« versteht, »aus ihm alles herauszuholen, was drinnen steckt«, wie er diese Technik der Variation und Re-Kombination Stefan Zweig gegenüber selbst beschreibt.[168]

Oskar Bie beschreibt damit übereinstimmend bereits 1905 ebenfalls Strauss' Fähigkeit der Wandelbarkeit der Motive als hervorstechendes Merkmal: »Strauss kennt nicht die Wagnersche Systematik der eng verstrebten Mo-

167 Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, München 2013, S. 36.

168 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt (M.) 1982, S. 421.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tivwelt, obwohl er sie innerlich wandelt und kombiniert. Er ist zu malerisch dafür, zu flüssig. Er lässt die Motive auf dem Meere seiner leuchtenden Wasser schaukeln.«[169]Manche dieser Submotive davon erhalten nur eine für den Moment relevante Bedeutung, andere verschwinden und tauchen unerwartet und in veränderter Funktion wieder auf. Sie können dabei auf Grund der Dichte und Geschwindigkeit des musikalischen Verlaufes leicht überhört werden. Schattmann erwähnt im Vorwort zu seinem Werkführer Strauss' Weigerung einer zu detaillierten Namensgebung der einzelnen Motive, sie hätten demnach in seiner Beschreibung auch »in vielen Fällen, dem Wunsche des Komponisten entsprechend, keine ›schematische Abstempelung‹ erfahren«. Dies gelte ohnehin für die »viele[n] Floskeln und melodische[n] Fortführungen, denen eine andere Bedeutung, als nur des augenblicklich nötigen Ausdrucks, nicht innewohnt«.[170]

Von musikalisch-technischer Seite ist das Verständnis vom Leitmotiv demnach ein sehr weites, bezogen auf die musikdramatische Funktion und die ästhetische Bedeutung wird Strauss präziser. Er ordnet die ihm relevanten Beispiele aus fremden und eigenen Werken in zwei Kategorien: erstens, »wo ein besonderes Gefühl zum Ausdruck gebracht wird u. unmittelbar zum Hörer spricht«, und zweitens »die Naturstimmungen u. Landschaftsbilder«.[171]

Für den ersten Fall spricht Strauss auffällig häufig von einer Figurenzugehörigkeit im Genitiv, z. B. von »Isoldes Todesmotiv, Wodans [sic] Schicksalsmotiv«. Es wird also klar den Charakteren zugeordnet, meint aber nicht (primär) die bloße Verweisfunktion als musikalische Etikettierung im Sinne eines einfachen Personenmotivs. Mit dem zweiten Fall bezeichnet Strauss die musikalische Darstellung der Außenwelt bzw. eine spezifische Wahrnehmung derselben aus der Sicht einer Figur – im Gegensatz zu den psychologischen ›Ausdrucksmotiven‹, die gerade in der Kontrastierung und Alternation der beiden Bereiche relevant werden, z. B. in den »contrapunktischen Verknüpfungen der Naturstimmungen mit den Schmerzen der menschlichen Seele im 3. Akt *Tristan*«. Als Kontrastebene, vor der sich die emotiven Motive entfal-

169 Messmer: *Kritiken*, S. 45.

170 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. VII. Richard Specht betont berechtigterweise noch eine weitere Bedeutung dieser leitmotivischen Technik von Strauss, die hier weniger im Zentrum steht, nämlich die zusammenhangbildende Funktion. Er spricht vom »Reiz der Motivbildungen«, der »vor allem im Organischen der Weiterentwicklung der thematischen Linien« liege und »durch Umformung der Motivelemente des Beginns und durch das Stützen neuer Tonfolgen durch Teilmotive der Vorangegangenen« entstehe. Vgl. Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 242.

171 Strauss: *SpA*, 223.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten, können sie dabei selbst eine leitmotivische Konkretion erfahren, wie sie Strauss beispielhaft im Fall Wagners (später auch Berlioz') nennt: »der *Rhein,* das Bild der Stadt *Nüremberg. Siegfrieds Wald.*«[172] Strauss hätte wohl auch die vielschichtige Verwendung der Walzer-Motive in *Der Rosenkavalier*, die ihm Hofmannsthal bereits zu Beginn der gemeinsamen Arbeit vorschlug,[173] als eine solche tonsymbolische Repräsentation der Stadt Wien bezeichnet – Ähnliches versuchte er bereits durch den volkstümlichen Einschlag in *Feuersnot*, der dort allerdings mehr als Kolorit, weniger integrativ und motivisch-variativ erfolgt.[174] Dass er zwischen Natur- und Kulturlandschaften und -szenerien nicht unterscheidet, wird in seinen oben genannten Beispielen ohnehin offenbar. Sie können für ihn sowohl einen Grundcharakter, gewissermaßen eine Atmosphärenschicht repräsentieren – wie das »von Ferne anpochende Meer« in Eriks Erzählung in *Der fliegende Holländer* oder die ländliche Idylle in »*Berlioz' Scène au champs*«; sie können aber auch selbst die Funktion einer Fokalisation der Wahrnehmung einer einzelnen Figur auf der Bühne sein. Interessanterweise erhält »Siegrieds Wald« bei Strauss in dieser Aufzählung dieselbe possessive Zuordnung wie die Autorschaft von Berlioz, so als wäre Siegfried selbst der Urheber dieses ›Waldwebens‹. Bereits die Formulierungen legen offen, dass beide Bereiche, ›Innen‹ und ›Außen‹, nicht immer strikt getrennt sein müssen. Das Waldweben oder auch die in Kapitel 2 bereits thematisierte Szene des Hörnerschalls im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* sind Passagen, in denen die subjektive Wahrnehmung des ›Außen‹ in den unterschiedlichen Figurenperspektiven thematisiert wird – Brangäne hört etwas anderes als Isolde, Mime sieht und empfindet im Wald Bedrohung, Siegfried hingegen Idyll und Verbundenheit. Die völlig unterschiedliche Wahrnehmung des Mondes durch die Charaktere Salome, Narraboth, Herodes und Herodias ist die konsequente Weiterführung dieser Idee, die auf den gesamten dramaturgischen Verlauf einer Oper angewandt wird. Strauss' Scheidung zwischen emotiven (oder gedanklichen) Innen- und landschaftlichen Außenwelten lässt deutlich werden, dass er im Ausloten dieser beiden Bereiche eine wesentliche Aufgabe dramatischen Komponierens sieht. Er geht bereits von einem ähnlichen Denkmodell aus, wie es Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann bezogen auf die kompositorischen Möglichkeiten leitmotivischer Perspektivierung annehmen. Sie unterscheiden hinsichtlich der »Perspektiven

172 Ebd., S. 222, 223.
173 Strauss/Hofmannsthal: *BW,* S. 48.
174 Bereits Specht weist jedoch auf eine weitere Funktion der Walzer hin, die er die »psychologische Themenverknüpfung« nennt (Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 225).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Orchesters« zwischen der »subjektiven Innenperspektive, also [der] musikalische[n] Vergegenwärtigung von Gedanken und Gefühlen der gerade aktiven Bühnenfigur«, und der »synästhetische[n] Verdoppelung des Visuellen durch das Akustische«.[175] Dies meint freilich mehr als Strauss' Darstellung eines Äußeren und schließt jenseits des landschaftlichen Hintergrundes der Szenerie die Nachzeichnung der Bewegungen und Gebärden der Figuren sowie die Bühnenaktion selbst mit ein.[176] Dabei betonen auch Wald/Fuhrmann, dass die Leitmotive einerseits »zwischen Innen- und Außensicht changieren, andererseits aber über die Markierung der Gegenwart hinaus auch die Zeitebene ins Spiel bringen» können. Ebenso sprechen sie die im vorigen Kapitel thematisierte Illusion einer Aktivität oder Zugehörigkeit der Motive an, also die Frage, »ob die Leitmotive die Geschehnisse auf der Bühne steuern oder erzwingen, oder einfach nur illustrieren oder kommentieren», die sich »buchstäblich als eine Frage der Perspektive erweisen« könnten.[177]

Diese Überlegungen aufgreifend, soll im Folgenden die Bedeutung leitmotivischer Perspektivierungsmöglichkeiten bei Strauss geordnet in vier zentral erscheinenden Kategorien ausgeführt werden. Erstens soll der bereits als zentral benannte Bereich der psychologisierenden Funktion der Motive behandelt werden. Als zweiter Punkt soll die von Strauss angesprochene bildhafte Funktion, die Bedeutung von Außensichten (oder neutraler: Außendarstellungen) im Zentrum stehen. Dabei werden, über seine schriftlichen Ausführungen hinausgehend, auch Bewegungsmotive und die (damit häufig zusammenhängende) musikalische Schilderung von Objekten zur Sprache kommen. Drittens soll der insbesondere für Strauss (und weniger für Wagner) relevante Aspekt der sozialen Rollenbilder diskutiert werden, welche imstande sind, die Leitmotive divers aufzufächern. Abschließend wird die Frage nach einer musikalischen Warte aufgegriffen – Wald/Fuhrmann sprechen von der leitmotivischen »Einschaltung eines Erzählkommentars«, wenden also narratologische Verstehenszugänge an. Inwieweit diese hilfreich sein, aber auch Widersprüche kreieren können, soll – ausgehend von den Überlegungen aus

175 Melanie Wald/Wolfgang Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013, S. 58. Ob der Begriff der Verdoppelung wirklich den Kern der Sache trifft, bleibt allerdings fraglich. Durch den anderen Darstellungsmodus ist Tautologie ohnehin ausgeschlossen. Nicht selten dient eben jener als Angriffspunkt in den kritischen Werturteilen zu Strauss (und Wagner), als Vorwurf des bloßen akustischen Duplizierens (etwa bei Adorno).

176 Vgl. dazu Sonja Bayerlein: *Verkörperte Musik. Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Hamburg 2004.

177 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kapitel 2 – dort diskutiert werden. Selbstverständlich greifen alle genannten Punkte in der musiktheatralen Konzeption letztlich ineinander, bedingen sich gegenseitig und sind bisweilen nicht voneinander zu trennen; sie sollen hier aber der argumentativen Stringenz wegen einzeln thematisiert werden. Um dem oben angesprochenen weiten Verständnis Strauss‘ von Leitmotiv bzw. Tonsymbol Rechnung zu tragen, soll auch hier ein ebenso offenes Verständnis bei der Wahl der exemplarischen Beispiele folgen und auf weitere Eingrenzungs- bzw. Definitionsversuche[178] verzichtet werden, um vielmehr die Vielfalt der Anwendung und der Bedeutungsebenen zu zeigen.

a) Psychologische Funktion der Leitmotive

Als Ausgangspunkt der Betrachtungen soll eine Feststellung von Laurenz Lütteken dienen: Im Vergleich zu Wagner hätten bei Strauss »die Motive einen grundsätzlich anderen Charakter«: Während sie bei Wagner »eine theatrale, bestenfalls geradezu dinghafte Evidenz oder Präsenz« erzeugen würden, dienten sie bei Strauss einer »psychologische[n] Chiffrierung, eine[r] ›Färbung‹«.[179] Lütteken führt dafür Strauss‘ Formulierung von der »Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen« an – die dieser eigentlich für die Funktion der orchestralen Zwischenspiele in *Intermezzo* insgesamt versteht – und überträgt sie im engeren Sinne auf dessen leitmotivisches Komponieren. Sicherlich ist diese Scheidung – bei aller Triftigkeit der Kernaussage – sehr pointiert formuliert und trägt, kritisch gelesen, der Komplexität leitmotivischen Komponierens bei Wagner wie Strauss nicht voll Rechnung. Wald und Fuhrmann betonen mit Recht, dass es nicht Wagners Absicht war, »einen toten Gegenstand, ein bloßes Requisit mit einem musikalischen Motiv zu schmücken«.[180] Um das Paradebeispiel des ›Schwertmotivs‹ aufzugreifen: Auch wenn es Qualitäten des Gegenstandes musikalisch thematisiert (C-Dur-›Glanz‹, Klangfarbe, Materialität der Trompete), ist es ein nach oben führendes Bewegungsmotiv, symbolisiert in seiner letzten Konkretion am Ende des ersten Aktes von *Die Walküre* als gezücktes Schwert menschliche

178 Übliche Kriterien und Unterscheidungen sind etwa: ›bloßes‹ Szenen- versus ›eigentliches‹, über die ganze Handlung hinweg auftretendes Leitmotiv, die Häufigkeit des Auftretens, eine Hierarchisierung in Haupt- und Nebenmotive, Personen-, Erinnerungs-, Handlungsmotive etc. Vgl. dazu Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 40 ff., ebenso: Joachim Veit: Art. »Leitmotiv«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 5, Sp. 1078–1095.

179 Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Musik der Moderne*. Stuttgart 2014, S. 198, 199.

180 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Willensfreiheit.[181] Es wird von Wagner zunächst jedoch weder dinghaft noch gestisch, sondern als ausschließlich klingend zugänglich gemachter Gedankengang von Wotan[182] in der letzten Szene von *Das Rheingold* fokalisierend eingeführt (Szene 4, T. 3779 ff). Es beinhaltet somit gleichermaßen gegenständliche Versinnbildlichung, gestische Qualität, die Darstellung eines Denkaktes und eine symbolische Verweisebene. Und auch Strauss' Musik kennt Dingmotive, also den »Verweis von einem Motiv auf einen Gegenstand«,[183] die insbesondere in ihrer optischen Wirkung oder ihrer Bewegungsform im Gebrauch sinnbildlich nachgezeichnet werden: das Beil in *Elektra*, die Edelsteinkette der Klytämnestra, die silberne Rose in *Der Rosenkavalier*, der Talisman in *Die Frau ohne Schatten*. Dabei transportieren auch sie – wie schon bei Wagner – meist mehr als nur die klangliche Repräsentation eines Gegenstandes und implizieren psychologische Deutungen, etwa Elektras immer wieder erfolgendes Durchleben des Traumas der Mordtat oder Klytämnestras verzweifelten Versuch einer Abwehr ihrer – in moderner Terminologie – sich immer weiter ausbildenden dissoziativen Störung bzw. psychosomatischen Erkrankung.[184]

Verstanden als Tendenz und kompositorische Schwerpunktsetzung, benennt Lütteken Aussage dennoch Wesentliches, artikuliert eine wichtige Verschiebung des kompositorischen Interesses. Dies zeigt sich schon daran, dass die Anzahl solcher ›Dingmotive‹ bei Strauss nach *Die Frau ohne Schatten* abnimmt.[185] Außerdem sind sie dramaturgisch weniger zentral; eine vergleichbare Bedeutung etwa der sich durch die Ring-Tetralogie ziehenden Bedeutung des ›Speermotivs‹ findet man bei Strauss vergebens. Bereits Sonja Bayerlein konstatiert eine solche Konzentration des Musiktheaters von Strauss auf psychologische Inhalte, begründet dies jedoch weniger aus dem Gegensatz von Ding- zu seelischen Motiven: Strauss baue ein Moment der Wagnerschen Leitmotivtechnik, die »Vergegenwärtigung des dramatischen Augenblicks«, aus zu einer »differenzierte[n], psychologischen Ausrichtung auf die Figuren«

181 Zudem ist die Darstellung von Virilität durch den Aktschluss evident.

182 Wagner geht freilich von einer Verwirklichung als Bühnenrequisit im Hintergrund aus, eine Verdeutlichung, die die meisten Inszenierungen heute weglassen oder alternativ lösen.

183 Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 199.

184 Zum Thema der auch im Text von Hofmannsthal ausgearbeiteten Persönlichkeitsspaltung und der Bedeutung der zeitgenössischen psychoanalytischen Schriften für die Gestaltung der Figur, insbesondere im Kontext des damals dafür gebräuchlichen Begriffes der »Hysterie«: S. Panagiota Varvitsioti, *Klytämenstra oder die Muttermetamorphosen: Ihre Gestalt in Hofmannsthals „Elektra"*, Diss. Univ. Jena 2014, S. 185 ff.

185 Einen ähnlichen Befund stellt Lütteken auch für die vielfach erwähnten Wortmotive aus, Lütteken: *Strauss, Musik der Moderne*, S. 197.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und stelle dafür die »über die Handlung hinausweisende Funktion« der Leitmotive als »Medium einer übergeordneten Erzählinstanz« zurück.[186] In dieser Lesart lässt sich von einer Verlagerung von der Diegesis auf die Mimesis sprechen, die die narrativen Elemente des Wagnerschen Theaters nicht verschwinden, aber doch zugunsten der präsentischen Darstellungen in den Hintergrund treten lässt. In einem ähnlichen Sinne charakterisierte bereits Rudolf Hartmann, Strauss' bevorzugter Regisseur der letzten Jahre, dessen Musiktheater (vgl. Kapitel 1), ebenso spricht Adorno vom gegenwärtigen Charakter der »prall geladenen Augenblicke[]« seiner Musik.[187]

Wie sehr Strauss dabei die musikalische Darstellung psychischer Prozesse interessiert, wurde bereits im ersten Kapitel anhand seiner Aussagen zu Mozarts *Così fan tutte* deutlich, den er in diesem Zusammenhang dezidiert einen musikalischen »Psychologen« nennt.[188] Es sind die musikalischen Charakterzeichnungen, die Strauss hier in erster Linie in der melodischen Gestaltung verortet, welche die beiden Protagonistinnen Dorabella und Fiordiligi bei letztlich gleichem Verhalten und Handlungsverlauf so unterscheidbar werden lässt. In Strauss' leitmotivischem Komponieren wird diese Individualität der Figuren insbesondere durch die Überlagerung und Variantenbildung mehrerer Motive hergestellt. Dafür lassen sich drei typische Darstellungsmodi konstatieren:

Der erste bezieht sich auf die musikalische Vermittlung einander widersprechender oder widerstrebender Gefühlskomplexe einer oder mehrerer Figuren – hierein ist ein wesentlicher Grund von Strauss' Bewunderung für Mozart zu sehen. Er begreift sein eigenes Bestreben, die Satzstruktur in mehrfache Überlagerungen von Texturen und Linien aufzufächern, als Weiterführung von Mozarts psychologischer Charakterisierungskunst, insbesondere durch die Möglichkeiten leitmotivischer Verweise und semantischer Konkretion. Die bereits zitierte Äußerung über *Salome* lässt dies deutlich werden: »Eine bloß rhythmische Charakterisierung wie sie Mozart in genialster Weise anwendet«, empfand Strauss für den »Wunsch nach schärfster Personencharakteristik« als »nicht stark genug«.[189] Dies bezieht sich hier auf Gegensätze zwischen Figuren(gruppen), das Verfahren schließt aber auch miteinander in Konflikt stehende seelische Verfasstheiten eines Charakters mit ein. Gegensätzlichkeiten werden klangfarblich und tonal ausgestaltet bis

186 Bayerlein: *Verkörperte Musik*, S. 193.
187 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.
188 Vgl. S. 74, Anm. 202.
189 Strauss: *BE*, S. 224.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hin zur Überlagerung mehrerer Klangkomplexe oder ganzer Satzstrukturen. Specht spricht diesbezüglich von Motiven, die »oft drei- und vierfach innerhalb zweier Takte verschlungen manchmal ganz Konträres aussagen, alles Gefühlte und Gedachte und auch alles Unsagbare«.[190] Die Wiedererkennungsszene aus *Elektra* mit ihren disparaten Schichtungen und Teiltonalitäten im vollen Orchester, die Strauss mehrfach unter den Passagen aus seinen Werken anführte, stellt dafür sicherlich ein Extrembeispiel dar;[191] sie bewegt sich nach seinen ästhetischen Wertmaßstäben an den Grenzen des Möglichen einer jeglichen musikalischen Charakterisierungskunst, und ihre Komplexität begriff er nur auf Grund der psychologischen Ausnahmesituation als legitim.[192] Eine fassliche Aufnahme durch das Gehör wird bewusst überstiegen, performativ werden die Zuhörer – wie Elektra selbst – überfordert und überwältigt. Selbst Adorno zollt der Passage bewundernde Anerkennung:

> Seine Fähigkeit, in isolierte Komplexe die Fülle der Affekte, auch der unvereinbaren, zusammenzudrängen, in einen einzigen das wogende Auf und Nieder des Gefühls, hat außer vielleicht am paradoxen Einstand von Entzücken und Entsetzen am Ende des ersten Tristanakts kein Vorbild. Im dissonanten Wiedererkennungsakkord der Elektra konzentriert sich ein Reichtum des einander Widerstreitenden, an den Worte wahrhaft nicht heranreichen. Das stilistisch fast Unmögliche, gerade diesen komplexen Akkord in das süße As-Dur-Feld verzittern zu lassen, scheint geglückt, wie wenn die Energie, welche der Akkord in sich aufspeichert, in die Lösung verströmte.[193]

Solche musikalischen Psychogramme finden sich – wenn auch meist weniger komplex – bereits seit *Guntram* in allen Strauss-Opern und kennen neben dem hier angesprochenen Fall der Gleichzeitigkeit auch unterschiedliche Techniken der Juxtaposition. In *Salome* etwa wird die gemischte Gefühlslage aus erotischer Anziehung und Abscheu, aus Faszination und Ekel durch Parodie und Deformation der Motive aus Salomes Werbegesängen ausgedrückt, die so die Extreme in Salomes Empfinden nah zueinander rücken lassen (Szene 2, Z. 76 ff.). Derlei komplexe Auffächerungen betreffen so gut wie alle Hauptfiguren, sie werden seit *Salome* auch auf Nebenfiguren übertragen.[194]

---

190 Specht: *Strauss,* Bd. 2, S. 241

191 Vgl. dazu auch Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 178 ff.

192 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 50.

193 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 594.

194 In *Feuersnot* und *Guntram* verhindert dies in erster Linie noch das jeweilige Libretto, da Nebenfiguren dort weder eine entsprechende dramaturgische Bedeutung noch eine prägnante Charakterzeichnung erfahren.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der zweite Modus bezieht sich auf den Kontrast zwischen Sozialverhalten und innerer Befindlichkeit, betrifft also bereits ein Ineinanderwirken mit der Kategorie des Sozialstatus (siehe das übernächste Teilkapitel) und thematisiert die Darstellung eines ›Außen‹ gegen ein ›Innen‹. Er wird insbesondere seit *Der Rosenkavalier* bedeutsam, da in den Hauptfiguren selbst schon die unterschiedlichen sozialen Rollen motivisch aufgegliedert sind, kennt aber bereits seit *Feuersnot* die kompositorische Thematisierung dieses Umstandes. Dieser Modus wird insbesondere dann relevant, wenn das Verhalten der Person nicht kongruent zu ihrer psychischen Verfasstheit steht. Verhält sich in *Feuersnot* der ›wahrhaftige‹, vom Élan vital getriebene Kunrad zu jedem Zeitpunkt der Handlung unverstellt – in seiner Selbstkritik, seiner Verliebtheit in die Tochter des Bürgermeisters und seinem Hass auf die kleinbürgerlichen Münchner –, so ist es bei Diemut anders. Verstecktes Wohlgefallen am ›Junker Übermut‹ führt bei ihr nach dessen allzu forschem Drängen schließlich zu gespieltem Liebeswerben, hinter dem sich gekränkter Stolz verbirgt, der letztendlich – wie könnte es anders sein – doch von Verliebtheit und erotischem Interesse geleitet ist. So eindimensional die Wolzogensche Handlung, so simpel bis platt die Bezüge und so problematisch wie fragwürdig die Lösung des dramaturgischen Knotens sein mögen: Die Handlung bot Strauss die Möglichkeit, im Falle der männlichen Hauptfigur musikalische Subjektivität – durchaus als ästhetisches Bekenntnis der Autoren zu verstehen – gegen die vielfältigen Außensichten auf sie zu stellen (insbesondere in der Eröffnung) und, im Falle der Protagonistin, Differenzen zwischen Verhalten und Verfasstheit einer Figur kompositorisch durch Motivtransformationen und -ableitungen zu thematisieren. Wäre es nicht gelungen, dies in einer Musik zu fassen, der abermals Adorno – üblicherweise einer seiner härtesten Kritiker – eine Faszination abgewinnen musste[195] und die Specht als »die jugendvollste, kernigste, frischeste« bezeichnete[196] – wenig spräche dafür, *Feuersnot* heute noch aufzuführen.

195 Vgl. Reinhold Schlötterer: »Adornos Sympathie für Feuersnot«, in: Andreas Dorschel (Hg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, Wien/London/New York 2004, S. 88–107.

196 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 85. Gerade deshalb hadert er mit dem Werk, denn Strauss habe »kaum jemals vorher und nachher so künstlerisch so geirrt in der Wahl dieses Opernbuches, oder richtiger: in der seines Verfassers« (ebd.). Strauss selbst blieb das Werk als »Auftakt« ins neue Jahrhundert stets nahe, und auch aus späteren Briefen und Schriften wird ersichtlich, wie er bei der Planung von Konzerten und Theaterspielplänen *Feuersnot* als Startpunkt eines festen Werkkorpus zu integrieren und verankern suchte.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein dritter und letzte Modus ist die Darstellung eines emotionalen Umschlags oder Wechsels einer Figur, bis hin zur Zeichnung einer Persönlichkeitsentwicklung oder -veränderung. Schattmann spricht hinsichtlich Flexibilität und Wandelbarkeit von einem »Mittel ‚psychologischer Änderung' einzelner Motive«.[197] Insbesondere für die laut Hofmannsthal zentrale Denkfigur der Verwandlung, aber auch in den Werken vor und nach der gemeinsamen Zusammenarbeit ist dies kompositorisch relevant – auch wenn Strauss Hofmannsthals hermetisch-verstiegenen Begriff des Allomatischen,[198] der gegenseitigen Verwandlung sehr viel unmittelbarer als Gefühlsbewegungen der jeweiligen Figuren verstanden haben mag.[199]

Psychologische Verwendung der Leitmotivik im ersten Akt von Der Rosenkavalier

Anhand der Marschallin als Fokalisationsfigur im letzten Drittel des ersten Aktes von *Der Rosenkavalier* lässt sich exemplarisch das Zusammenkommen aller drei genannten Punkte verdeutlichen. Eine kurze zehntaktige Passage daraus wurde bereits im Zusammenhang mit motivischen und tonartlichen Verweisen erwähnt (Z. 315,4), im Folgenden soll die erste monologische Passage der Figur ab Z. 269 im Zentrum stehen. Die turbulenten Ereignisse des Aktes, ausgelöst durch das Erscheinen des Barons, lösen vielschichtige emotive Prozesse, Gefühls- und Denkbewegungen aus, die sowohl auf Vergangenes (der Opernhandlung und weit darüber hinausführend) als auch auf Zukünftiges bzw. Erwartbares verweisen. Allgemeine Reflexionen über Vergänglichkeit und den »Lauf der Welt« (Z. 271), wie die individuelle Situation und die besondere Beziehung zu Octavian, wechseln sich ab, die Figur pendelt dabei zwischen emotionaler Affiziertheit und selbstironischer Distanz zur eigenen Person. Dramaturgisch stellt die Passage eine bedeutsame Veränderung in der Konstellation der Paarbeziehungen dar, indem die anfänglich geschilderte Unbeschwertheit der Affäre Marschallin–Octavian ihr Ende findet. Ausgelöst

197 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. VII.

198 Vgl. Gernot Gruber: »Das ›Allomatische‹ – von Richard Strauss komponiert?«, in: *Mythos – Metamorphosen – Metaphysik. Die Dialektik von Treue und Wandel im Opernschaffen von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*, hg. von Gernot Gruber und Oswald Panagl, Heidelberg 2016, S. 1–16. Ausführlich geht Adrian Kech auf den Begriff des Allomatischen und das Konzept der Verwandlung bei Hofmannsthal und den kompositorischen Umgang bei Strauss ein: Kech: *Verwandlung*, S. 1–11.

199 Während der Arbeit an *Ariadne auf Naxos*, wo Hofmannsthals Konzept des Allomatischen ganz im Zentrum steht, sind weite Teile der brieflichen Kommunikation von einem gegenseitiges Nicht-Verstehen bestimmt. Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 105 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird dieser emotionale Umschlag weniger durch eine wirkliche Veränderung oder gar Wandlung der Figur, wie sie Gernot Gruber annimmt[200] – solche Prozesse werden erst in den folgenden Projekten *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten* ganz ins Zentrum rücken. Es handelt sich vielmehr um ein Inne-, ein Bewusstwerden der aktuellen Situation, der keine Zukunft beschieden ist.

Musikalisch wird die komplexe Gefühlslage insbesondere durch eine vielschichtige motivische Auffächerung bereits bekannter und daraus abgeleiteter neuer Motive ausgedrückt. Strauss ermöglicht damit die Darstellung eines sinnierenden Bewusstseinszustands einer Person, den die Worte allenfalls andeuten. Kompositorisch wird der für die Figur selbst nicht kontrollierbare oder vorsehbare Verlauf der gedanklichen und emotionalen Zustände abgebildet: Durch die teils plötzlichen Wechsel der musikalischen Elemente und Satzstrukturen wird der assoziative Gedankengang so performativ nachvollzogen und für das Publikum erfahrbar, wie es die Marschallin später gegenüber Octavian zu erklären sucht: »Ich kann halt meine Gedanken nicht kommandiern« (I, Z. 286). Während der Verabschiedung des Barons überlagert sich zunehmend die mit ihr assoziierte Motivik der Akteinleitung mit der höfisch-galanten Reverenzgeste des Barons; strukturell handelt es sich somit um einen doppelten Rückgriff. Einerseits wird der Bezug zum Aktbeginn hergestellt, andererseits wird der formale Abschluss des Mittelteils angekündigt, der von der Figur der Anwesenheit des Barons bestimmt wird. Das in weiten Intervallsprüngen geführte Motiv aus Z. 11 der Einleitung[201] überlagert dominierend die auf einen pochenden Bass reduzierte Ochs-Musik (Notenbeispiel 6a) – hier wird unmissverständlich klar, dass die Audienz beendet ist.

Außen und Innen überlagen sich: Ochs' Motivik ist generell von einer gestischen Versinnbildlichung von Aktion bestimmt, insbesondere durch die galante Geste der höfischen Reverenz, aber auch durch die drängende Unruhe aus seiner ›Don Juan‹-Erzählung (Z. 148, 3; z. B. bei Z. 264,1).[202] Die Motivik der Marschallin ist jedoch eine inwendige, sie dient der Darstellung innerer Bewegtheit. Nach außen, gegenüber Ochs und selbst Octavian wahrt sie den ganzen Aktschluss über ihre Contenance, die sie erst am Ende für einen

200 Gruber: »Das ›Allomatische‹ – von Richard Strauss komponiert?«, S. 4.

201 Es wird (wie das frühere von Z. 8) von Schattmann ebenfalls der Sphäre der Resignation zugeordnet.

202 Ebenso bei der Andeutung des Motivs der »galanten Konversation« (*Rosenkavalier*, S. 15) bei »als müsst so sein« (Z. 269,8), das an die galante Plauderei mit dem Baron und die erste Erläuterung seiner Heiratspläne erinnert.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 6: Motivgestaltung in *Der Rosenkavalier*, Z. 266 ff.

a) Ochs' Verabschiedung (Z. 266); b) nach Ochs' Abtritt (Z. 269,4); c) Die »kleine Resi«; d) Die Betrachtung im Spiegel (Z. 275); e) Die »alte Fürstin Resi« (Z. 277,5)

kurzen Moment verlieren wird (Z. 333). Strauss nutzt die Struktur der Dichtung, die einfache Rahmung ihres Monologes durch den Abtritt von Ochs und den Wiederauftritt Octavians, um ihre Motivsphäre an den Rändern mit der jeweils anderen (zu Beginn Ochs, später Octavian) zu kontrastieren und dort die aktuelle psychische Befindlichkeit der Fürstin gegen ihr eingeübtes standesgemäßes Sozialverhalten zu stellen. Nur im mittleren Teil erhält ihre Gefühlsdarstellung freien Lauf. Im Dialog der Marschallin mit Octavian offenbart sich dies später in Form einer scheinbaren Kühle, Abgeklärtheit und Distanziertheit, mehrere sakrale Verweise finden sich in Dichtung und Musik (»Ich werd' jetzt in die Kirche gehen« (Z. 327), »und Gott erbarmt sich Ihrer nicht« (Z. 325) etc.); Strauss' Rede von »sixtinischer Objektivität«[203] – ob-

203 Vgl. Kapitel 1, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wohl erst Jahre später schriftlich geäußert, in diesem Fall als emotionale Schutzfassade der Protagonistin – kommt in den Sinn. Dies alles führt zu Unverständnis auf Seiten des Jünglings, im Gegensatz zum Publikum, das auf den Standpunkt der Marschallin gestellt ist: Durch die Musik teilt sich ihr Konflikt zwischen Verhalten und Empfindung vollumfänglich mit.

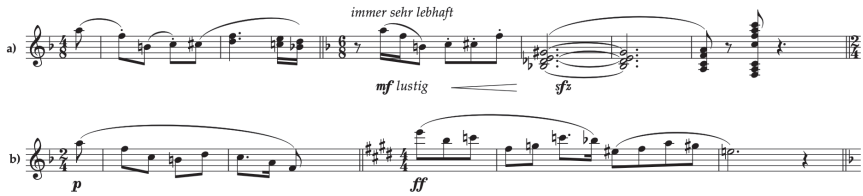
Der Beginn des etwa fünfminütigen monologischen Passus von Z. 269 bis zum Wiedereintritt Octavians bei Z. 283 bleibt zunächst noch von Ochs' Motivik bestimmt, sein ungehobeltes Verhalten (»Der aufgeblas'ne, schlechte Kerl«) löst die weiteren Gefühls- und Gedankengänge der Marschallin erst aus und überschattet sie. Das erste der beiden melancholischen Motive der Operneinleitung erklingt gleichzeitig darüber und lässt Ochs' Sphäre kurzzeitig in den Hintergrund treten (Notenbeispiel 6 b); es wendet das C-Dur des Barons nach f-Moll, als sie die arrangierte Ehe mit dem »hübsche[n], junge[n] Ding« erwähnt.[204] Ochs' immer noch nachklingende, gewissermaßen in ihr resonierende Verbeugungsgeste führt zweimalig einen ›fragenden‹ übermäßigen Quintsextakkord mit durchgehender übermäßiger Quarte im Stimmtausch (»Was erzürn' ich mich denn?«). Nur für einen Moment führt ihr Ärger über den Baron – unverkennbar als variative Ableitung des Ochs-Motivs verdeutlicht – in eine sogleich selbstkritisch kommentierte gestische Entäußerung, die zugleich zurückgenommen wird. Stattdessen rückt die Parallele zu ihrer eigenen Lebensgeschichte und damit der Aspekt der Zeit und Vergänglichkeit in den Vordergrund.

Das Eintauchen in ein sinnierendes Erinnern wird von Strauss mehrschichtig bewerkstelligt (Notenbeispiel 6 c). Der Satzbeginn in F-Dur alludiert einen klassizistischen Tonfall, der jedoch, wie meist im *Rosenkavalier*, keine Stilkopie ist (nur wenige Moment, etwa der Beginn der Frühstücksszene, sind stilistisch strenger gesetzt). Dennoch wird durch die klare Periodizität, die immer wieder anklingende solistische Streichquartett-Besetzung und die klare tonale Sprache ein Divertimento-Charakter offensichtlich. Auch die Instrumentation reagiert darauf, die Hornstimme ließe sich phasenweise ventillos vom Naturhorn spielen. Der Tonfall ist bei Strauss nicht neu und bereits den meisten zeitgenössischen Besprechungen aufgefallen: Die Nähe zu den Einleitungstakten von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ist in Motivik, Tonart und Tonfall kaum zu überhören und wurde in diesem Sinne analog als ein auskomponiertes ›Es war einmal‹, als narrative Rahmung gedeutet.

204 Auch hier in der Varianttonart f-Moll erklingt, wie mehrfach im ersten Akt, Sophies Motiv als ›auktorialer‹ Verweis, bereits kurz zuvor wurde es von der Oboe in c-Moll gespielt (Z. 267: »zu der Jungfer Braut«).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doch der Verweis wird nicht nur über die Stilebene und das Eigenzitat hergestellt, sondern ist innerhalb des *Rosenkavalier* zu allererst ein leitmotivischer. Die melodische Gestalt ist selbst eine Variantenbildung ›ihres Motivs‹, das seit dem zweiten Takt der Orchestereinleitung bekannt ist. Das Motiv der Fürstin wird demnach in ein früheres historisches Stadium rückdatiert:[205] Die Marschallin imaginiert sich selbst als junges Mädchen. Sind im Falle des *Till Eulenspiegel* die ersten sechs Noten des Eröffnungsthemas diastematisch identisch mit der späteren, in den ›Till-Akkord‹ führenden gestischen Figur der Klarinette (T. 46), so ist die Ableitung im *Rosenkavalier* freier, bleibt aber durch die Kontur der Wellenbewegung und insbesondere die chromatischen ›Nebentoneinstellungen‹ (nach Kurth) akustisch leicht zuortbar (vgl. Notenbeispiel 7).



Notenbeispiel 7: Motivableitungen a) *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (T. 1 und T. 46); b) *Der Rosenkavalier* (I, Z. 271, 2 und I, T. 2)

Bereits in der Einleitung zum ersten Akt wurden diese Strebetöne als dreitönige Begleitfigur abgespalten und zum ersten Resignationsmotiv (Z. 6) gesetzt, dort bezeichnenderweise mit der Spielanweisung »seufzend«, und ebenfalls der solistischen Streicherfarbe Bratsche und Cello (mit Klarinetten) zugeordnet. Die Erinnerungspassage ist demnach nicht, wie vielfach behauptet, von neuer Motivik bestimmt, sondern weist auf den Opernbeginn zurück. Ebenso werden aus der thematischen Verwandlung neue Motivbausteine gewonnen, die im weiteren Verlauf der Oper Verwendung finden: Die erste kadenzielle Figur mit Punktierung des klassizistischen Themas (Notenbeispiel 6 c) – in der theoretischen Begrifflichkeit des alludierten Stils (nach Heinrich Christoph Koch) ein Grundabsatz – wird ab Z. 274,1 abgespalten und erhält im folgenden Passus zunehmend eigene Bedeutung: Etwa zwanzig Minuten später, in den letzten Takten des ersten Aktes, wird sie wieder mehrfach aufge-

205 Die Rückdatierung geht dabei freilich von einem extradiegetischen Standpunkt aus, einer Distanz zwischen der zeitgenössischen musikalischen Sprache des frühen 20. Jahrhunderts und den klassizistischen Allusionen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

griffen (Z. 340,5) und leitet die finale Kadenz ein, allerdings nicht mehr als kammermusikalische Streicherfigur in klassizistisch anmutender, abphrasierender Funktion, sondern in sentimentalisch gedehnter Form: Sie wird durch die historisch-stilistische Verwandlung aus der nostalgischen Erinnerung in die Gegenwart zurückgeholt. Die Marschallin verbleibt in der letzten Szene währenddessen »in träumerischer Haltung« allein auf der Bühne zurück. Besagte Kadenzfigur wird dabei mit Octavians Motiv, *espressivo* in der Solovioline (1. Pult) kombiniert. Melancholische Selbstreflexion und wehmütige Gedanken an den gerade zum letzten Mal als ihr Geliebter aus dem Palais davongerittenen »Bub« Quinquin vermengen sich, diffuse Nostalgie als emotionale Grundstimmung (im Monolog) wird konkretisiert zum Abschied von einer bestimmten Person. Ein Abschied zudem, der als solcher gerade nicht als Bühnenaktion stattfand, sondern in Regungslosigkeit von der Hauptfigur erst im Nachhinein als solcher verstanden und empfunden wird.

Zurück zum Monolog: Bereits in der Passage der Erinnerung an die »kleine Resi« durchdringen sich musikalisch-motivisch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, hier allerdings völlig losgelöst vom Gedanken an ihren ›Bub‹. Octavians Motiv ist nicht präsent – die Selbstreflexion steht im Vordergrund. Beständig pendelt das Hauptmotiv der Marschallin zwischen der metrisch-periodisch gebundenen klassizistischen Gestalt und der freieren Führung als Sechszehntelkette in der Klarinette als Dialogisierung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dies geschieht zum ersten Mal, wenn die Fürstin ihr jetziges Antlitz betrachtet (Z. 27,3; »nimmt den Handspiegel«, Notenbeispiel 6 d) – die Selbstbetrachtung spielte, wie erwähnt, bereits während der Antichambre-Szene als Blick in den Spiegel eine Rolle (»Heute haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht«, Z. 250). Im weiteren Verlauf wird das motivische Hinüberholen in die Gegenwart klangfarblich durch die unbegleitete Solovioline hergestellt (Z. 280,1), die nun das erste ›Motiv der Resignation‹ spielt; schließlich erklingt es in der Bassklarinette, die die finale *Sempre-più-tranquillo*-Passage dieses Monologs einleitet, während des dunklen Sinnierens der Marschallin über die Unergründlichkeit eines göttlichen Plans hinter aller Vergänglichkeit.

Beide Klangfarben sind für Strauss mit einer spezifischen Charakteristik verbunden, die er in der Instrumentationslehre eingehend beschreibt. Berlioz' Bemerkungen zur Behandlung der Violinen ergänzt er abschließend mit einer Warnung vor einem »gröblichen Mißbrauch, der mit der Solvioline« getrieben werde, weshalb er wegen der besonderen Wirkung dieses »Ausdrucksmittels« zu einer seltenen Anwendung rät. Nur ein absolut »zwingende[r] poetische[r] Grund« rechtfertige ihren Einsatz, dabei assoziiert er den Klang – Wagners ›Freiamotiv‹ aus *Das Rheingold* als Beispiel nennend – bezeichnen-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derweise bereits 1905 mit dem »innersten Geheimniße der Frauenseele«.[206] Dienen Motiv und Klangfarbe im Wagner-Beispiel der Darstellung der manipulativen Intention Frickas (»schmeichelnd zu Wotan: Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold?«) – demnach einem intentionalen Sozialverhalten –, so steht bei Strauss hier die tatsächliche innere Verfasstheit der weiblichen Hauptfigur im Zentrum. Ähnliches gilt für die Verwendung der Bassklarinette: Strauss ergänzt Berlioz' Beschreibung ihrer Klangfarbe als »ruhevollen, feierlichen, weihevollen Ausdruck« bezeichnenderweise mit der Charakterisierung einer »feierlichen Entsagung«.[207] Jahre bevor ihm die Figur der Marschallin bekannt sein wird, beschreibt Strauss den dramatischen Ausdruck, der in diesem Aktschluss im Zentrum steht und den er fest mit der Klangfarbe assoziiert. Hofmannsthal selbst weist in diesem Sinne auf die Nähe der Marschallin zur Figur des Hans Sachs hin: »verzichtet und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.«[208]

Zusätzlich zum Aspekt der melancholischen Selbstreflexion in Gegenwart und Vergangenheit, der schließlich zur Fortsendung des jungen Grafen führen wird (»Quinquin, er soll jetzt gehen, er soll mich lassen«, Z. 327), findet sich in dieser Passage jedoch eine ironische Färbung, wenn die Selbstwahrnehmung der Marschallin auf eine von ihr imaginierte Fremdwahrnehmung prallt: das Bild der gebrechlich vorbeischreitenden »alten Fürstin Resi«, das durch Strauss' Bewegungsfigur eine zusätzliche Betonung des tragikomischen, parodistischen Elementes erhält (»Siegst es, da geht die alte Fürstin Resi«, Z. 278, Notenbeispiel 6 e). Es nimmt in der Szene die Funktion eines Ausbalancierens zwischen Schwermut und Ironie an, ganz im Sinne der grundsätzlichen Haltung in *Der Rosenkavalier* als »wienerische Maskerade«, die die Marschallin wenig später einfach und pointiert formuliert: »ein halb Mal lustig, ein halb Mal traurig« (Z. 285). Hergestellt wird es motivisch durch das bereits angesprochene abgespaltene Kadenzmotiv in der ›Resi-Variante‹ des Marschallin-Motivs, das über einer ostinaten Bassfigur in pendelnden Quinten[209] repetiert wird. Eine weitere Reduktion findet im 7. Takt der Passage statt (Z. 278), wenn der Abschluss des Kadenzmotivs nochmals als Sech-

206 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 65, 66. Prominentes Beispiel in diesem Sinne ist bei Strauss die Darstellung der Gefährtin in *Ein Heldenleben*.

207 Ebd., S. 240.

208 Hofmannsthal: »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, in: *Reden und Aufsätze III, 1925–1929, Aufzeichnungen* (= GW, Bd. 10), S. 504.

209 Die zusätzlichen Appogiaturen, die in das Intervall hineinschleifen, werden von Strauss gerne in humoristischem Kontext verwendet, so auch schon bei den »Drei adeligen Waisen« bei Z. 216,5.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zehntel-Paar abgespalten, synkopisch versetzt wird und so einen zusätzlichen Bewegungsimpuls erzeugt.

Die Betrachtung sei hier abgebrochen: Sie ließe sich noch weiter verästelnd verfolgen und ist beileibe nicht erschöpfend erfolgt; weitere Referenzen, Beziehungen, Motivverbindungen wären anzuführen. Die gebildeten Semantisierungen werden im Verlauf des Aktes relevant bleiben und ausgebaut werden, im folgenden Dialog mit Octavian und insbesondere in der Zeitarie, die von einer weiteren Umwandlung des Resignationsmotivs bestimmt ist.

b) Außensichten

Die musikalische Schilderung von etwas primär Sichtbaren – seien es Landschaftseindrücke, Objekte auf der Bühne oder insbesondere die Gestik und Mimik von Personen – geht weit über die Frage von Leitmotivik und den Fokus dieser Arbeit hinaus. Dieser gewissermaßen visuelle Aspekt der Klang- und Zeitkunst Musik, das Paradoxon einer »Herstellung von Bildern durch die bilderlose Kunst«,[210] geht weit in die Musikgeschichte zurück, wird in der musikalischen Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts Gegenstand der Kompositionslehre und als musikästhetische und -philosophische Fragestellung bis heute diskutiert.[211] Bezogen auf den Fokus dieser Arbeit, spielt das insoweit eine zentrale Rolle, als insbesondere Strauss' Musik immer wieder damit in Verbindung gebracht wurde – nicht selten in pejorativer Lesart als fragwürdige bis defizitäre Illustrationskunst, die »jeglicher Inspiration bar«[212] sei, insbesondere bei Adorno, Bloch, Bekker und anderen.[213]

Ein besonders scharfes Urteil fällt aus marxistisch-materialistischer Sicht wenig überraschend Hanns Eisler und wählt die Musik des *Rosenkavalier* als Angriffspunkt.[214] Trotz des Attests einer »Schönheit der Partitur« und des Status' eines »eminenten Meister[s]«, den er Strauss zugesteht, gilt sie ihm

210 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

211 Richard Leppert: *The Sight of Sound*, London 1993; *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Elisabeth Oy-Marra u. a. Paderborn 2018 (mit Beiträgen von Martin Zenck, Arne Stollberg, Klaus Pietschmann u. a.).

212 Walter Schrenk: *Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924, S. 115.

213 Mathias Hansen z. B. diskutiert diesen Umstand im Fall der *Alpensinfonie* durchaus kritisch. Vgl. Hansen: *Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, S. 219 ff.

214 Decken sich aus naheliegenden Gründen viele Argumentationslinien mit Adorno, seinem Mitautor der 1947 erstmals erschienenen Schrift *Komposition für den Film* (Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, hg. von Johannes C. Gall, Frankfurt/M. 2006), so weichen sie in der Bewertung des *Rosenkavalier* voneinander ab. Adornos Bewunderung für die Partitur scheint immer wieder in seinen Schriften über Strauss durch.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– gerade wegen der Unmissverständlichkeit der »Illustrationstechnik« – als Beispiel der »Dummheit in der Musik«. Dabei vermischt Eisler – wie bei diesem Thema so häufig – onomatopoetische Nachahmung bzw. musikalische Nachzeichnung von Bewegungen mit symbolischer Repräsentation im Sinne historisch gewachsener und etablierter Topoi:

> Über diesen blechgepanzerten Humor, über die fade Süßlichkeit der Partitur des *Rosenkavalier* führe ich seit meiner Jugend mit meinen Kapellmeister-Freunden Streitgespräche. Dazu diese entsetzliche Wagnerische Illustrationstechnik. Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagwerk auch noch mit ein. Das ist unerträglich.[215]

Gerade das Zusammengehen der unterschiedlichen Darstellungsweisen – die zuletzt genannten sind eigentlich gerade nicht illustrativ – scheint es zu sein, was die Assoziationen und Evokationen von Bildhaftem im Publikum so stark werden lässt. Gerade diese Macht der Klangsuggestion musste Eisler, ein selbsterklärter Verfechter der »Entwicklung des musikalischen Materials« und des »sozialen Auftrags«,[216] ablehnen. Dabei stellt er, wie das Zitat zeigt, den Bezug zu Wagner direkt her, sieht in Strauss, wie er schreibt, aber eine »nächste Stufe höher«: Wie eine spätere Aussage zu *Salome* nahelegt, bezieht er dies generell auf dessen leitmotivische Techniken, die das Illustrative und das »Psychologistische, das in den Text gewissermaßen Hineinkriechende« miteinander verbinden würden.[217]

Ebenso bekannt sind zahlreiche, aus zweiter und dritter Hand kolportierte (und dadurch nicht immer verifizierbare) Aussagen von Strauss dokumentiert, in denen dieser dieses kompositorische Vermögen selbstbewusst, humorvoll und nicht selten selbstironisch beschreibt. Richard Specht gibt eine solche Aussage mit einigem Erstaunen wieder: »Ich sehe das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an.« Specht versteht diese Darstellung eines Äußeren über das rein Visuelle hinausgehend als eine »Fähigkeit klanglicher Suggestion, die Übertragung aller stummen und lauten Vorgänge in Musik und durch Musik«.[218]

---

215 Hanns Eisler: »Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe 1958«, in: Hanns Eisler: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Frankfurt (M.) 1976, S. 255.

216 Eisler: »Einiges über den Fortschritt in der Musik«, in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, S. 139, 136.

217 Eisler: »Inhalt und Form«, in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, S. 294.

218 Auch Specht weist diese Äußerung nicht nach. Specht: *Strauss*, Bd. 1, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tatsächlich spielt in Strauss' Darstellungspalette auch Olfaktorisches, Taktiles, die Wahrnehmung von Schall, Wind und Temperatur eine Rolle. In den orchestralen Passagen seiner Opern nimmt diese in den Tondichtungen erworbene Fähigkeit besonderen Raum ein, bezogen auf *Intermezzo* spricht Strauss selbst von »Kinobildern«.[219] Als wesentlicher Ausgangspunkt der Motivgestaltung durchziehen sie jedoch in Form von musikalisch-bildhaften Miniaturen gleichermaßen die gesamte Struktur seiner Opernpartituren. Insbesondere die zahlreichen größeren wie kleineren Orchesterzwischenspiele und Überleitungsteile, die Bewegungsabläufe thematisieren, sind voller illustrativer Motive und Klangeffekte; als Beispiele seien der Opferzug der Klytämnestra in *Elektra*, der Verlauf der Mondbahn als chromatische Tremolo-Linie in *Salome*, der Erdenflug im ersten Akt von *Die Frau ohne Schatten* und die Rodelszene im ersten Akt von *Intermezzo* genannt.

Richard Specht ist als glühender Strauss-Bewunderer durchaus zwiegespalten. Einerseits bemängelt er dessen »Lust [...] zu einer illustrativen Detaillistik [...], die manchmal ablenkend oder sogar kleinlich wirkt«, andererseits gebe gerade seine »zu Klangkomplexen von unbezweifelbarer Eindeutigkeit, Prägnanz und Gegenständlichkeit führende Fähigkeit [...] die höchsten Beispiele emotiver, bildhafter und metaphorischer Tonsymbolik«.[220] Wie eingangs in diesem Teilkapitel ausgeführt, unterscheidet Strauss selbst (bezogen auf die leitmotivische Verwendung) zwischen Gefühlsdarstellungen und äußeren Vorgängen und sieht erst in der Gegenüberstellung und Balance der beiden Momente dramatisches Komponieren als vollgültig an. Die Außenseite ist in diesem Sinne nicht – auch nicht in den Tondichtungen[221] – als bloßer Selbstzweck misszuverstehen. So schreibt er grundsätzlich über sein Kompositionsverständnis:

> Es ist eben einfach nicht richtig, daß man «alles» komponieren kann, sofern man unter «komponieren» die Übertragung eines Sinnes- oder Gefühlsausdruckes in die Symbolsprache der Musik versteht. Dabei ist es natürlich ebenso richtig, daß man in Tönen und Klängen malen kann (vor allem gewisse Bewegungsmotive), aber die Gefahr liegt immer nahe, der Musik zuviel zuzutrauen und in die öde Naturnachahmung zu verfallen. Die Musik mag dann mit noch soviel Geist und technischem Können gemacht sein, sie wird doch immer Musik zweiter Ordnung bleiben.[222]

219 Vgl. S. 87, Anm. 243.
220 Strauss: *Specht*, Bd. 2, S. 69.
221 Vgl. dazu Werbeck: *Tondichtungen*, S. 203.
222 Strauss: *BE*, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In einem ähnlichen Sinne unterscheidet Ernst Kurth, bei aller Warnung vor einem schlagworthaften Gebrauch, zwischen expressiven bzw. expressionistischen und impressionistischen Elementen in Strauss' Musik, da »die beiden Entwicklungslinien bei ihm bis in die Extreme gesteigert« seien. So sehr nachhergehend sein Fokus auf der klanglichen und technischen Seite, der Frage nach Akkordverbindungen, Einzelfarben und Auflösungen der Klänge liegen wird, betont Kurth doch zunächst deren jeweils anderen Wesensgrund: Während er »die expressionistische Tendenz« in einem »fessellose[n] Subjektivismus melodischer Affektsgeberden [sic] und unmittelbarer Betonung aller Ausdrucksbewegung« bestimmt sieht, sei das impressionistische Element von »koloristische[n] Grundzüge[n]« geprägt, das einen wesentlichen Impuls von der Darstellung eines zumeist bildhaften Außen von einem »Hinausströmen der Musik über ihre eigene Grenzen«[223] erhalte: »Die naturhaften und landschaftlichen Stimmungsbilder gehören [...] zu den häufigsten, und mit ihnen ist immer ein Hinüberspielen zu gewisser Anschaulichkeit gegeben«;[224] im weiteren Verlauf spricht er auch von »Naturstimmungsbildern« und »Klangmalereien«.

Kurths Begriff der »Affektsgeberden« drückt dabei bereits die Interdependenz der beiden als Extreme verstandenen Gestaltungsprinzipien aus, indem das eine als entäußerte Subjektivität und das andere als subjektiviertes Äußeres verstanden wird.

Bezogen auf die Frage nach musikalischen Perspektivierungen sollen im Folgenden die von Strauss bewusst vage formulierten äußeren Vorgänge,[225] die allesamt Fragen einer Sichtbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit betreffen, näher gefasst und in unterschiedlichen kompositorischen Lösungen beschrieben werden. Im ersten Fall geht es darum, was die Figuren (und mit ihnen das Publikum) aktiv sehen und wahrnehmen, im zweiten darum, wie die Musik die Sichtbarkeit der Figuren und des gesamten Bühnengeschehens von außen

223 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 353, 361, 358, 355.

224 Ebd., S. 360–361. Im weiteren Verlauf betont Kurth jedoch genauso die Bedeutung der »Auflösung ins verschwimmend Stimmungshafte«, die sich vom bildhaften Impetus völlig ablösen könne. Adorno folgt ihm in dieser klaren Unterscheidung von Expression als eines nach außen drängenden Inneren und Impression als einem subjektivierten Äußeren: »Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe.« Adorno: »Musikalischer Expressionismus«, in: *Musikalische Schriften V* (GS, Bd. 18), Frankfurt (M.) 1978, S. 61.

225 Strauss: *SpA*, S. 222, f.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

darstellt und lenkt. Drittens soll Strauss' spezifische Illustrationskunst von Dingen und Objekten thematisiert werden.

Fokalisierende Figuren – Charaktere als Wahrnehmungsfilter

Im Extremfall nimmt das Publikum, wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt, die Perspektive einer Figur ein, die Dinge wahrnimmt, welche die anderen nicht sehen, spüren, riechen oder hören, mögen diese real sein oder nicht. Dieser Umstand weist als radikale Subjektivierung die größte Nähe zur psychogrammatischen Verwendung der Leitmotivik aus. Er ist nur insofern davon zu unterscheiden, dass die Perzeption im Vordergrund steht und musikalisch illustrativ dargestellt wird – wenngleich Wahrnehmung, Informationsstand und psychische Befindlichkeiten nicht zu trennen sind und häufig ineinandergreifen.[226]

Beispielhaft seien die Wahnvorstellungen des Herodes in den wiederkehrenden Sturmvisionen genannt, in denen Strauss (durch chromatische Läufe der Streicher, Wirbel auf der großen Trommel sowie an- und abschwellende Blechakkorde) seine lebhaften Sinneseindrücke musikalisch fasst (erstmals bei Z. 164). Die motivische Ebene lässt deutlich werden, dass sich Wahrnehmung, das »Rauschen[] von mächtigen Flügeln«, und psychische Befindlichkeit, die Angst vor dem Propheten, durchdringen: Sein mächtiges Quartenthema baut sich inmitten der Sturmbewegung drohend auf. Die Passagen kehren im Verlauf der vierten Szene mehrfach wieder und werden auch ohne den expliziten Verweis im Text musikalisch eingesetzt. Sie erhalten als bereits semantisierte musikalische Figuren eine leitmotivische Unabhängigkeit und werden zu einem die Figur fokalisierenden Mittel: Herodes' Wahn-›Sinn‹ wird hörbar. Eine vergleichbare Vision eines solchen musikalischen Sturmbildes (dort noch ›naturalistisch‹ durch Windmaschine und Paukentremolo hervorgerufen) setzte Strauss bereits in der siebten Variation von *Don Quixote* als ›Ritt durch die Luft‹ um. Dort wird der Kontrast zur Realität simultan und nicht (wie bei *Salome*) sukzessiv (durch die widersprechenden Worte der Herodias) ausgedrückt. Durch den stabilen Orgelpunkt auf d in Kontrabässen und Fagotten sowie die an den Windbewegungen unbeteiligten gemächlichen Akkordfolgen wird gleichzeitig eine Zuständlichkeit, eine Erdverhaftung ver-

226 Vgl. die Kritik an Genettes ausschließlich an der Wahrnehmung ausgerichtetem Verständnis von Fokalisation, Kap. 2, S. 138.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mittelt, die den fantastischen Windgeräuschen, der Einbildung des Ritters, entgegensteht.[227]

Die wohl wichtigste Oper für eine solche Darstellung radikal fokalisierter Sinneswahrnehmungen gleich mehrerer Charaktere ist *Elektra.* In ihrer Vision materialisiert sich der allabendlich erscheinende Vater zunehmend – zunächst nur als Schatten im Mauerwinkel präsent – durch die tonale Dramaturgie und die Abfolge der auf Agamemnon bezogenen Leitmotive während ihres Monologs. Überhaupt stellt *Elektra* einen Extremfall musikalischer Fokalisationseffekte dar, da Blicke auf die Hauptfigur (vonseiten der Mägde, von Orest, von ihrer Mutter) sowie deren Sichtweisen (auf ihre Mutter, ihre Schwester, auf Aegisth) eine zentrale Rolle spielen und sich sowohl in musikalischen Psychogrammen wie in illustrativ-bildhaften Elementen äußern. Dabei kann sich Bildhaftes auch nur in der Vorstellung der Charaktere ereignen, zu welcher die Musik des Orchesters buchstäblich ›Einblicke‹ gewährt: Elektras angewiderte Vorstellung der Kopulation ihrer Mutter mit Aegisth, von Strauss durch die leitmotivische Verschlungenheit der Motive in der Oper mehrfach plastisch dargestellt, fand als Beispiel bereits Erwähnung. Eine vergleichbare Bedeutung der Darstellung solch irrealer, subjektivierter Projektionsakte weist in der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal nur noch *Die ägyptische Helena* auf, in der die psychischen Extremzustände und die unterschiedlichen Perspektiven des Menelas auf seine Ehefrau zum zentralen musikalischen Sujet werden.[228]

Einen humoristisch-parodistischen Sonderfall stellen für diesen Fall die scheinbaren Visionen des Baron Ochs im dritten Akt des *Rosenkavalier* dar. Sie werden in der pantomimischen Einleitung erstmals vorgestellt und kehren die Verhältnisse um: Obwohl sie real stattfinden, glaubt der Baron schließlich, sie sich einzubilden, und versucht, sie als Folgen einer »Congestion« (III, 100) abzutun. Viele weitere Beispiele wären hier anzuführen – etwa die Illusionszauber der Amme in *Die Frau ohne Schatten* oder Don Quixotes Träumereien in die Welt der Ritterromane in der Introduktion der Tondichtung (T. 19 ff.). Das zuletzt genannte Beispiel zeigt, dass es häufig diese Passagen sind, in denen Strauss bereit ist, kompositorische Extremlösungen zu finden und an die Grenzen dessen zu gehen, was ihm überhaupt darstellbar und

227 Hansen: *Die Sinfonischen Dichtungen*, S. 164.

228 Vgl. dazu Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein*, S. 548–578, und Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 324 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

musikalisch sinnvoll erscheint.[229] Keine Tondichtung vor *Don Quixote* kennt einen Abschnitt mit vergleichbarer tonaler und motivischer Komplexität.

Fokalisierte Figuren

Der häufigste Fall von musikalischen Darstellungen eines Äußeren auf der Opernbühne ist jedoch ein direkterer Übersetzungsvorgang: das Auskomponieren von Gebärden, Gesten und Bewegungen der Figuren auf der Bühne – also nicht der Blick *von* einer Figur, sondern der Blick *auf* eine Figur. Sie werden in ihrer Aktion und ihrem Verhalten musikalisch charakterisiert, im Mittelpunkt steht so die Art und Weise, wie sie von den übrigen Figuren und vom Publikum wahrgenommen werden: Ihre Erscheinung ist wesentlich. Strauss selbst sieht in der Anwendung solcher »Bewegungsmotive«, wie das obige Zitat zeigt, die wichtigste Möglichkeit, »in Tönen und Klängen [zu] malen«.[230] Neu ist bei Strauss freilich nicht die Anwendung eines solchen gestischen Komponierens,[231] sondern die schiere Anzahl solcher Motive, die Dichte, in der sie auftreten und sich abwechseln, und die damit einhergehende Beschleunigung der musikalisch-szenischen Aktion, die er selbst als ein ästhetisches Ziel formuliert. Ebenfalls neu ist die Komplexität der Abstufungen und Beziehungen der gestischen Figuren untereinander, die wie ein Netz über die Gesamtstruktur gelegt werden.

Teilweise sind zentrale Personenmotive, wie im Falle des Ochs oder Octavians, selbst solche Bewegungsmotive, die vielfach abgewandelt werden; aber auch scheinbare Nebensächlichkeiten wie Schrittbewegungen oder Verbeugungen kehren wieder oder werden in Begleitschichten oder Nebenstimmen überführt.

Gebärde und Geste sei hier im weitesten Sinne als Äußerung durch den Körper verstanden, damit nicht-intentionale und absichtliche, eingelernte und spontane, sozial konnotierte (wie im Ritual und Zeremoniell) und unmittelbar subjektive ausdruckbehaftete Körperbewegungen eingeschlossen sind. Strauss lehnt ›Geste‹ als »neue[n] Zeitungsausdruck«[232] ab und bevorzugt das ältere Wort ›Gebärde‹, das weniger auf die Aktion der Bewegung abzielt und

229 Vgl. S. 273.
230 Strauss: *BE*, S. 47.
231 Vgl. dazu Katrin Eggers/Ruth Müller-Lindenberg (Hg.): *Musikalische Gestik – gestische Musik* (Wagner in der Diskussion, Bd. 4), Würzburg 2017; zu Strauss: Bayerlein: *Verkörperte Musik*.
232 Strauss: *SpA*, S. 179.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

somit auch die Positur, minimale Bewegungen der Augen und des Gesichts, die Haltung bis hin zur Gesamtheit der äußeren Erscheinung einer Figur bedeuten kann. Geste bzw. Gebärde lässt sich dabei als potentielles Kommunikationsmittel und als Schnittstelle, als neuralgischer Punkt insbesondere zwischen Sprache und Körper sowie zwischen Emotion und Verhalten begreifen, was den enormen Aufschwung des Begriffs in den Geisteswissenschaften der letzten Jahrzehnte begründet. Beim Begriff der musikalischen Geste wird das Themenfeld noch komplexer und schließt sowohl (hier nicht thematisierte) Fragen von Musik und Tanz, Gesten der musikalischen Praxis, pädagogische und sinnerschließende Gesten als auch die hier im Zentrum stehenden musikalischen Bewegungsfiguren, gewissermaßen virtuelle Gesten mit ein.[233]

Mit musikalischer Geste ist jegliche musikalische Figur gemeint, die solche körperlichen Gebärden begleitet und darstellt. Sie kann in diesem Sinne semantisiert an späterer Stelle die bereits erfolgte Bewegung ersetzen und so als fokalisierte Gefühlsdarstellung einen Konnex zum psychologischen Ausdrucksbereich desselben Leitmotivs herstellen. Insbesondere wenn die besagte Figur im weiteren Verlauf der Handlung gerade nicht agiert und spricht, wird so simultan – als sedimentierter körperlicher Ausdruck – eine weitere Figurenbezogenheit als zusätzliche musikalische Schicht hinzugefügt.[234] Hans Pfitzners Ausführungen zur Bratschenfigur in *Tannhäuser* wurden dafür bereits angeführt.[235] Ebenso ließe sich im Fall Wagners die Bedeutung und Wandlung des Motivs der ›Unmut‹ in Bassklarinette und Fagotten im II. Akt von *Die Walküre* nennen – Strauss nennt dies »Wotans Schwermut« und geht auf die späteren instrumentalen Abwandlungen ein.[236] Beim ersten Auftreten ist es an eine nicht genauer spezifizierte Gebärde des Wotan-Darstellers geknüpft (II, 1, T. 417 ff.: »Wotan drückt in seiner ganzen Haltung von hier an einen immer wachsenden, unheimlichen, tiefen Unmut aus«). Schließlich wird es davon gelöst und wechselt im weiteren Verlauf in dieser Gefühlszuordnung von Ohnmacht und Unbehagen sogar seine Figurenbezüglichkeit auf Brünnhilde (II, 2, T. 1107 ff., 1140 ff.).

---

233 Aktuelle Forschungsfragen werden vorgestellt und diskutiert in: Katrin Eggers/Christian Grüny: *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018.

234 Adorno geht so weit, den Begriff Leitmotiv als »Einheit von Geste und Ausdruck« zu definieren, der Kurthschen Idee der »Affektsgeberde« (s. o.) durchaus verwandt (Adorno: »Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien (= Gesammelte Schriften, Bd. 13)*, Frankfurt (M.) 1986, S. 7–148, S. 13. Für Strauss' leitmotivischen Umgang ist dieses Verständnis sicherlich zu eng.

235 Vgl. Kapitel 1, S. 130.

236 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Begriff der Gebärde bei Hofmannsthal und die Rezeption des Gebärdenverständnisses von Wagner bei Strauss wurde grundlegend von Sonja Bayerlein untersucht, so dass hier auf die Ergebnisse ihrer Studie verwiesen werden kann und nur auf die Frage nach musikalischen Perspektivierungen erweitert werden soll. Auch Bayerlein unterscheidet zwischen der »Illustration szenischer Bewegungsvorgänge« und einer »musikalischen Formprägung, welche die psychologischen Motive der agierenden Personen andeutet«;[237] nicht selten fallen beide im Sinne der Kurthschen »Affektsgeberde« (s. o.) zusammen. Als Musikalisierungen von Körperbewegungen oder -haltungen – seien sie im Nebentext vorgeschrieben oder nicht – zeichnen sie die Figur und ihren Charakter mit und verweisen teils auf die gezielte Selbstdarstellung, häufiger auf die unintendierte Außenwahrnehmung eines Charakters. Das musikalische Motiv fungiert so als Amplifikation, Verdeutlichung und Interpretation der szenischen Aktion. Strauss erreicht durch Orchestereffekte eine Eindeutigkeit, die – abgesehen von der fehlenden Möglichkeit der exakten Synchronizität – beinahe alle Facetten dessen vorwegnimmt, was die Filmmusikforschung später »Mickeymousing« oder (abgeschwächt) »underscoring« nennen wird.[238] Die Illustrativität reicht dabei vom genauen Auskomponieren von Bewegungsabläufen (z. B. in der Pantomime zu Beginn des III. Aktes von *Der Rosenkavalier*) bis hin zu Klangereignissen im Sinne einer »Effektspur«, etwa knallende Türen, Fußtritte oder selbst Sophies nur imaginierte Ohrfeigen (*Der Rosenkavalier*, II, Z. 54).[239] Ein Grund für die bereits von Zeitgenossen wahrgenommene Plastizität der Straussischen Charakterisierungskunst mag in dem Umstand liegen, dass er dieses Vermögen zunächst an sinfonischer Musik anwandte: Um eine der Bühnenkunst vergleichbare Unmittelbarkeit und Konkretion trotz der vagen Semantisierung durch die ›poetische Idee‹ herstellen zu können, verfeinerte er dort bereits Verfahren wie die parodistische Überzeichnung durch Deformation der Motive, naturalistische Nachahmungseffekte und psychologische Implikationen – auch

237 Bayerlein: *Verkörperte Musik*, S. 16.

238 Zum Begriff und zur Begriffsgeschichte vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 78 ff., und *Lexikon der Filmmusik*, hg. von Josef Kloppenburg 2012, S. 202 ff. Zur Bedeutung des Wieners Max Steiner für die Entwicklung dieser aus der Oper übernommenen filmmusikalischen Techniken siehe: Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien u. a. 2012, S. 57 ff., 61 ff. Wenig überraschend lehnen Adorno und Eisler die Technik (wie generell jedes leitmotivische Komponieren für Filmmusik) als das »gröbste Mittel der Verdeutlichung« ab. Vgl. dies.: *Komposition für den Film*, S. 12, 19 ff.

239 Hier gehen häufig Bewegungsmotive mit onomatopoetischen Effekten zusammen, was akustische und visuelle Referenzen synästhetisch zusammenführt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch den Rückgriff auf bereits konventionalisierte Bedeutungszuweisungen. In diesem Sinne erhält Strauss' Aussage, seine Tondichtungen seien letztlich »Vorbereitungen zur Salome«[240] gewesen – bei aller nachträglichen Konstruktion –, erneutes Gewicht.

In den Opern sind nicht alle Charaktere gleichermaßen von dieser äußeren Fokalisierung betroffen, Strauss gewichtet durchaus zwischen vordergründig körperlich-gestisch bestimmten Figuren und eher inwendigen. Insbesondere Buffo-Figuren sind traditionell von solchen Außensichten und dadurch besonders durch gestische Effekte gekennzeichnet. Strauss greift dies auf, indem er aber auch diesen – zumindest den Hauptfiguren – mehrere Motivsphären zuweist.

Baron Ochs ist – wie auch die Buffi in *Ariadne auf Naxos* – ein solches »Außen«: Seine emotionale Befindlichkeit spielt – abgesehen von Grundaffekten wie Ärger, Schmerz und (zum Schluss des zweiten Aktes) behagliche Zufriedenheit – eine eher geringe Rolle, die Zeichnung seines Auftretens und Verhaltens als »eigentümliche[] Mischung aus Pompösem und Gemeinem«[241] sowie seine Selbstinszenierung als Person »von Stand« stehen klar im Zentrum der musikalischen Charakterisierung. Sein Auftrittsmotiv mit der galanten Geste der höfischen Reverenz in den Violinen und Bratschen, dazu die gemessene gravitätische Pauken-Begleitung (zunächst verstärkt durch Posaune, Basstuba und Kontrabässe) ist ein einprägsames Beispiel (I, Z. 102; vgl. Notenbeispiel 6, dort I, Z. 269). Jedoch fallen bereits die unruhig drängenden Motive, die sein Erscheinen ankündigen (I 82,8) und zunächst nur als kleine Einsprengsel in die Satzstruktur integriert werden, in diese Sphäre, genauso das Motiv der »begehrlichen Unruhe«,[242] das das aufdringliche Nachstellen des Barons darstellt (Z. 109 ff.). Schlötterer nennt ihn denn auch »mehr Theaterexistenz, Typ, Komödienfigur«: »Gegenüber dem Ochs von Lerchenau ist die Haltung von Komponisten und Hörer nicht die gleiche.« Ob sie deswegen weniger »echt« sei, wie Schlötterer annimmt, sei dahingestellt.[243]

Hofmannsthal zieht bezüglich der Charakterzeichnung einen Vergleich zu Sixtus Beckmesser, Wagners einziger Figur mit klaren Buffozügen.[244] Die Parallele ist bei allen Unterschieden durchaus naheliegend, besteht vor aller

240 Strauss/Schuh: *BW*, S. 49.
241 Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«, in Prosa IV, S. 429.
242 Schattmann: *Rosenkavalier*, S. 15.
243 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 27, 28.
244 Teilweise erhält auch Mime buffoneske Zuschreibungen, insbesondere im ersten Akt von *Siegfried*.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik bereits in einem vergleichbaren Grundzug der Handlung und betrifft vor allem die Bereiche der musikalischen Karikatur und Parodie. Strauss solle »den Ochs so scharf [...] charakterisieren, wie z.B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik den Sänger direkt zwingen, gut und richtig zu spielen, wie dies auch bei Wagner der Fall ist.«[245] Die Aussage Hofmannsthals lässt deutlich werden, dass auch er bereits von der Möglichkeit der Musik als einbegriffener Regie,[246] einer »Inszenierung durch Musik«[247] ausgeht. Hier und in späteren gemeinsamen Projekten sieht er diesen Umstand jedoch nicht nur als Gewinn, sondern durchaus als Bedrohung gegenüber seinen dichterischen Absichten: als die Gefahr, dass Strauss' eine von seiner Intention abweichende Vorstellung plastisch konkret und ein für allemal kompositorisch festschreibt. Im konkreten Fall geht es um den Abschluss von Ochs' ›Don Juan-Erzählung‹, wo sich Hofmannsthal anstelle eines lauten Abschlusses (der lang ausgehaltene Ton auf dem Wort »Heu« (I, Z. 190) bei der Textzeile »muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein«) eine »vertraulich-plump[e]« schauspielerische wie musikalische Geste, »mit vorgehaltener Hand *geflüstert*«, gewünscht hätte.[248] Die final gefundene Lösung wird keiner Seite gerecht: Da bereits komponiert, wurde es nur ins Pianissimo geändert,[249] was bei einem acht Takte lang ausgehaltenen f^1 für einen Bass weder die vom Librettisten noch vom Komponisten angestrebte Wirkung erreichen kann.

Die buffonesken Figuren stellen in der Fokussierung auf Bewegungsmotive zwar einen Sonderfall dar, letztlich ist jedoch jede Figur und szenische Bühnenaktion von dieser Charakterisierungskunst Strauss' betroffen, insbesondere Figuren, die maßgeblich durch ihre Körperlichkeit bestimmt sind: Die tänzerische Leichtigkeit Salomes ist dafür ein Beispiel, die seit Beginn der Oper eine Rolle spielt und deren letzte Konsequenz der voyeuristische Blick Herodes' ist, den das Publikum durch die orchestrale Gestaltung im Tanz einnimmt.[250] Ebenso Octavian, dessen wandelbarer Körper selbst musikalisch durch Motivvarianten thematisiert wird. Damit einher geht zumeist eine hohe Ereignisdichte seiner Musik, die Strauss durch Ruhemomente auszugleichen

245 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 53.
246 Vgl. Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 592.
247 Der Begriff wurde bereits in der Einleitung aufgegriffen.
248 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 53.
249 Wie sehr er von Strauss' Nichtbeachtung seiner Einwände gekränkt war, zeigt der nicht abgeschickte Brief vom Juni 1916, vgl. *BW*, S. 291 ff. Dort spricht er konkret davon, dass die »Intention des Textes« an mehreren Stellen von der Musik zunichte gemacht worden sei.
250 Vgl. Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weiß, durch »kontemplative [...] Ensembles«, wo sich alles »in Betrachtungen verliert«.[251]

Strauss differenziert dabei genau zwischen verschiedenen Gestentypen; nur für den ersten Akt des *Rosenkavalier* seien relevante Beispiele genannt: Es gibt unüberlegte, den Wesen des Charakters unmittelbar abbildende Gesten – das aufdringliche Nachstellen des Ochs in Form drängender Rhythmen wurde bereits genannt. Es finden sich zahlreiche eingeübte, sozial konnotiere Gesten, die sich gemessen geordnet und bewusst ereignen: bei der Darstellung des höfischen Zeremoniells in der Lever-Szene, so etwa die Verbeugungen des Notars (I, Z. 223 f.). Hinzu kommen parodistische Gesten, die einerseits aktiv und bewusst von den Figuren eingesetzt werden können, etwa die vorgetäuschte Migräne der Marschallin, die das leidhafte Resignationsmotiv durch ihre Übertriebenheit unwirklich komisch wirken lässt (I, Z. 108,2). Andererseits können sie die Figuren ohne ihr Wissen, als äußerer Kommentar parodieren. Da dies Fragen nach einer weiteren, extradiegetischen Instanz betrifft, die sich hier musikalisch (scheinbar) äußert, soll dies im letzten Teilkapitel aufgegriffen werden.

Musikalische Gesten ereignen sich bei Strauss zumeist situativ und ›in Echtzeit‹, Beispiele dafür sind Legion und finden sich auf nahezu jeder Partiturseite. Sie können aber auch von einzelnen Charakteren erinnert oder imaginiert werden, dann werden sie automatisch zu fokalisierenden Gesten eines Charakters und geben dessen Lesart mit: etwa in Salomes Ärger über den Hofstaat des Herodes sowie die Charakterisierungen unterschiedlicher Ethnien und Religionen (Szene 2, Z. 26 ff.): den schleichenden Gang der »schweigsame[n] listige[n] Egypter«, als Linie des Kontrafagotts und der Bässe unter dem Liegeton in Gesangsstimme und gedämpften Hörnen oder die musikalische Darstellung der plumpen Römer als »derb«[252] durch durchweg mit Abstrich gespielte Akkorde im immer gleichen Wechsel von Impuls und Pause.[253]

Gestische Motive können sich, wie in den Tondichtungen längst erprobt, auch nur rein musikalisch ereignen, so dass sie Vorgänge vor geschlossenem Vorhang bzw. ohne szenische Konkretion oder abseits des Bühnenraumes the-

251 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 51.

252 Vortragsanweisung in der Partitur (Z. 27,5).

253 Die Partitur wechselt in der Singstimme in den Viervierteltakt, in den Streichern wird der simple Rhythmus weiter im Dreivierteltakt geschrieben. Harmonisch entsteht ein abwärtsführender Kleinterzzirkel mit destabilisierender, taumelnder Wirkung (d, h, Gis/As, f, d, H).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

matisieren können, wie dies in den orchestralen Zwischenspielen oder in den Akteinleitungen erfolgt. Sie können auch gerade wegen ihrer Plastizität und Eindeutigkeit gerade nicht darauf ausgerichtet sein, eine schauspielerische Aktion auf der Bühne auszulösen, sondern diese auf ein Minimum zu reduzieren oder gar unnötig werden zu lassen. In diesem Sinne macht Strauss auf eine Verlagerung der Figur des Herodes zwischen dem Schauspiel und der Oper aufmerksam. Die Musik stelle bereits ausführlich dessen nervösen Wahnsinn dar, so dass sich der Opernschauspieler ganz auf die aufgesetzte Würde des Tetrarchen konzentrieren solle, um das »Toben« der Musik zu überlassen – ganz im Gegensatz zum Theaterschauspieler, der beides darstellen müsse.[254]

Hörbare Objekte

Abschließend zum Bereich plastischer Motivfunktion sollen Ding- oder Objektmotive thematisiert werden, also der Transfer einer eigentlich visuellen auf eine musikalische Perzeption von Gegenständen. Dieser Teilaspekt von musikalischen Außendarstellungen mag zwar nicht im Zentrum des Musiktheaters von Strauss stehen – mehrere Werke kommen ohne solche Klangchiffren aus. Für einige Werke bilden sie dennoch dramatisch zentrale Motive, die dann freilich – wie schon bei Wagner – über die Absicht reiner Klangabbildung hinausgehen. Der optische Eindruck eines Glänzens oder Leuchtens steht dabei meist im Zentrum solcher ›audio-visuellen Objekte‹ und erlaubt durch die Zersplitterung in einzelne Klangeffekte bis dato unbekannte Wirkungen, nach Kurths Definition »eine Atomisierung in akkordliche Einzelimpressionen«.[255] Durch die leitmotivische Einfassung besteht zudem die bereits bei Wagner etablierte Möglichkeit, sie auch unabhängig von ihrem realen Erscheinen auf der Bühne musikalisch aufzugreifen, z. B. im Wiedererklingen der ›Rosenakkorde‹ im Schlussduett von Octavian und Sophie in *Der Rosenkavalier*. Diese Akkordfolge ist das wohl bekanntestes Beispiel eines solchen schillernden ›Pointillismus‹ bei Strauss. Tonsymbolisch erhält sie wiederum mehrfache Bedeutungsebenen. In einer vergleichbaren Passage aus *Salome*, in der Herodes die Vielzahl seiner Edelsteine erwähnt (»Ich habe Chrysolithe und Berylle«, Szene 4, Z. 290,4), steht das illustrative Element noch klar im Vordergrund. Das Motiv der Silberrose erscheint zum ersten Mal in Akt II mit dem Auftritt Octavians im Hause Faninals (I, Z. 25,1). Es ist einerseits bestimmende

254 Vgl. Kapitel 1, Unterkapitel Inszenierung, S. 63.
255 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klangchiffre der neuen Szene, der Begegnung des Brautwerbers mit Sophie, und andererseits vielschichtig als Echo- und Hallraum der »Rofrano-Rufe« sowie des Fanfarenmotivs der vorigen Musik in den dramatischen Verlauf eingebunden.[256] Obwohl sie weder in der Partitur noch im Klavierauszug als Szenenanweisung im Zusammenhang der Silberrose beschrieben ist,[257] stand diese musikalische Repräsentation des Gegenstandes bereits für die Zeitgenossen unmissverständlich fest. Kaum eine Werkbesprechung oder Einführung weicht von der Bezugnahme ab. Schattmann betitelt das Motiv etwas umständlich: »Der Glanz und Duft und die zarte Feinheit der Silberrose«.[258] Er weist aber bereits auf die leitmotivisch hergestellte Zugehörigkeit des Objekts zu seinem Träger Octavian durch die Verwandtschaft mit dem Fanfarenmotiv hin. Es handele sich, so Specht, um einen »Moment, in dem jeder, wie unter einer Zwangsvorstellung, die Augen schließen zu müssen glaubt, so stark scheinen diese Töne zu flimmern, zu glitzern und zu blenden«.[259]

Kurth nennt dieses Motiv als ein Beispiel modernder impressionistischer Klangtechnik und betont den optischen Eindruck eines »Glitzern[s] seiner Einzelharmonien«.[260] Dieser Effekt wird auf mehrerlei Weise hergestellt, indem – greift man semiotische Begrifflichkeiten auf – indexikalische, ikonische und symbolische Verweise ineinandergreifen.



Notenbeispiel 8: Die ›Rosenakkorde‹ (Z. 25,1)

256 Vgl. dazu die Analyse des Aktbeginns in Kapitel 5, S. 458.
257 Erst beim dritten Erklingen des Motivs markiert sie die Überreichung, festgehalten durch die Szenenanweisung »nimmt die Rose« in Klammern während des Ausklingens des letzten Akkords (Z. 26,5).
258 Vgl. Schattmann: *Rosenkavalier*, S. 36. Angeblich erfolgte laut Vorwort des Autors die Benennung »grösstenteils im Einvernehmen mit dem Tondichter« (S. IX) – auch wenn sich dies nicht überprüfen lässt.
259 Vgl. Messmer: *Kritiken*, S. 86.
260 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 386.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die aufgefächerten, chromatischen Akkorde greifen im Akustischen den Eindruck von Lichtbrechung und spektraler Auffächerung auf: Strauss umstellt dabei den vorherrschenden tonalen Kontext – beim ersten Erklingen das tonikale Fis-Dur, beim zweiten den dominantischen Cis-Dur-Akkord – durch chromatische Nachbarakkorde. Im ersten Fall scheren so G-Dur, g-Moll und F-Dur aus den tonikalen Akkorden in wechselnden Lagen nach oben und unten aus. In immer neuen Einzelfacetten drängen die Akkorde aus der vorherrschenden Akkordfarbe heraus. Nur in der letzten Klangbildung weicht Strauss stets davon ab, das finale ›Einrasten‹ in den umgebenden Kontext wird durch einen übermäßigen Ganztonschritt (resp. eine kleine Terzrelation), im ersten Fall durch die Akkordverbindung Es-Dur–Fis-Dur hergestellt. So entsteht eine auffällige und im weiteren Verlauf mit dem Gehör leicht erfassbare und wiedererkennbare Relation. Neben der Suspension etablierter Akkordbewegungen ist die Ebene der klangfarblichen Realisierung ebenso entscheidend. Hier gemahnt bereits die Materialität der Instrumente – Triangel, Glockenspiel und Flöten – an eine Silberfarbe (ein indexikalischer Verweis), symbolisch verweisen auch die solistischen Violinen in hoher Lage und die Tonart auf diese Sphäre: Strauss selbst spricht bezogen auf das A-Dur Vorspiel des *Lohengrin* von dessen »Silberglanz«; Fis-Dur und die zusätzlichen Klangeffekte durch zwei Harfen und Celesta sind gewissermaßen die im Quintenzirkel noch ›kreuzlastigere‹ Potenzierung dieser irrealen Sphäre. Als weiterer Aspekt ist die basslose Gestalt und ätherische, körperlose Klangwirkung zu nennen, die bisweilen (neben den optischen Assoziationen) mit dem Duft der Rose in Verbindung gebracht wird.[261] Kurth betont insbesondere die Prägnanz des Motivs, die »einzelnen Akkorde sind dermaßen zur Bedeutung von Klangreiz-Einheiten durchgedrungen, daß sie sogar über einen orgelpunktartig liegenden, ganz anderen Klang möglich sind«.[262] In der Tat ist das nicht nur klangfarblich auffällige Verhältnis der Motivbeschaffenheit zum umgebenden Kontext nicht nur bezeichnend für seine illustrative Wirkung , sondern für eine Öffnung zu vielschichtigen Bedeutungssphären, die über die Schilderung eines optischen Effektes hinausgehen. Alle übrigen Stimmbewegungen kommen während des Erklingens der Akkorde zu einem Halt in Form von Liegetönen oder Tremoli. Das Motiv steht so für einen entrückten, der Zeit enthobenen, einmaligen Moment und wird selbst eine Chiffre für Seligkeit und die gegenseitig wahrgenommene Schönheit der beiden jungen Menschen.

261 Bei Schattmann und Specht gleichermaßen.
262 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 387.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zum anderen dient der Kontrast zur Umgebung der Herausstellung einer bewusst ausgestellten Artifizialität, einem doppelbödigen Spiel von Vereinnahmung durch Klang(-schönheit) bei gleichzeitiger Betonung seiner Künstlichkeit und Unwirklichkeit.

Die Umgebung ist vollständig diatonisch, alle melodisch-linearen Verläufe sind dreiklangbasiert oder skalar: sowohl das direkt zuvor erklingende Motiv Sophies als auch die einfachen Fanfarenquarten und Octavians »etwas stockend« einsetzender Gesang. Die permanenten Akkordverschiebungen und die dadurch entstehende Mixtur-Chromatik entheben sich einer solchen Simplizität und Singbarkeit – allein die Notwendigkeit der Verteilung der Akkordfolge auf zwei Harfen – ein Instrument, das Strauss in seiner Instrumentationslehre ohnehin nur als »aufgetragene Glanzlichter«[263] verwendet wissen will – macht den technischen Aufwand der Klangherstellung deutlich.

Damit greift Strauss ein Wesensmoment der Szene klanglich-performativ auf: Das in allen Details von Hofmannsthal erfundene höfische Zeremoniell der Rosenüberreichung lebt genau vom Aspekt des Gemachten, des künstlich Hergestellten, das aber auf ein unmittelbares, ›wirkliches‹ Erlebnis prallt. Adorno gesteht diesen Doppelsinn zwar auch der Straussischen Gestaltung der Szene zu. Die Reflexivität der Konzeption, die ihm bei der Betrachtung der Musik anderer Autoren – gerade bei Mahler[264] – zum Qualitätsmaßstab wird, darf bei Strauss als »aufrichtige Lüge« allenfalls eine entschuldigende Anfügung sein:

> Oktavian [sic] berichtet in aller Unschuld vom Künstlichen: »Ja, ist ein Tropfen persischen Rosenöls dareingetan.« Unwillkürlichkeit als Produkt von Technik ist die Straussische Zauberformel; die Naivetät aber, mit der er die Karten auf den Tisch legt und den Illusionsakt widerruft, versöhnt.[265]

Eine ähnliche Vielschichtigkeit weist das Motiv der Edelsteine Klytämnestras auf, das ebenfalls eine solch illustrative Funktion der Objektdarstellung besitzt. Zugleich lenkt es den Blick auf die Trägerin, die sich – über und über »behängt mit Steinen« (Z. 181,8) – im Bühnenraum bewegt. Die Musik zeichnet so die unterschiedlichen Aktionsgeschwindigkeiten als klingendes Kostüm mit. Letztlich ist es aber ebenso sehr ein psychologisches Motiv, da es im folgenden Dialog die dissoziative Identitätsstörung und den verzweifelten Versuch symbolisiert, diese rückgängig zu machen. Es beinhaltet insbeson-

263 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 155.

264 Etwa in seinen Mahler-Analysen, in: »Mahler. Eine musikalische Physiognomik«, in: *Die musikalischen Monographien* (GS, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, insb. S. 189.

265 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 606.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dere die auch schon für Elektra relevante Tritonus-Relation h-Moll/f-Moll, die trotz aller Unterschiede als Klangchiffre des Auseinanderdriftens eine Parallele der beiden Frauengestalten bildet.[266]



Notenbeispiel 9: *Elektra*, Z. 177: Klytämnestras Edelsteine

Harmonisch lebt auch dieses für Specht »seltsam unheimliche[], klirrende[] und funkelnde[]« Thema von der chromatischen Auffächerung mehrerer »akkordliche[r] Einzelreize«,[267] die hier allerdings, anders als bei den Rosenakkorden, übereinandergelagert werden und vermehrt auseinanderdriften. Notenbeispiel 9 zeigt die bestechend einfache Logik,[268] die die komplexe Klangwirkung herstellt: Im unteren System fallen chromatisch verminderte Sextakkorde (ab dem zweiten Klang), im oberen System sind die jeweils drei zusammengehörigen arpeggierten Akkorde durch die gleiche Intervallfolge der unteren Stimme geordnet: Rein diatonisch in der h-Moll-Skala, fällt – dem ›Romanesca‹-Bassmodell verwandt – jeweils eine Quarte, gefolgt von einem Sekundstieg; die darüber gesetzten Akkorde sind jedoch (ebenfalls ab dem zweiten Klang) ebenfalls Sextakkorde.[269] Als dritte Ebene kommt der ostinat beibehaltene h-Moll-Akkord in Tuben, Posaunen und Horn hin-

266 Vgl. hierzu Sonja Bayerlein: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 258 f.

267 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 387.

268 Eine funktionstheoretische harmonische Analyse erfolgt detailliert bei Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 105–109. Overhoffs Ansatz der Durchkreuzung rhythmischer, harmonischer und melodischer Energien ist durchaus überzeugend, allerdings strapaziert er die funktionale Lesart durch die Deutung sämtlicher verminderter Akkorde als verkürzte Dominantseptakkorde deutlich. Zudem unterlaufen ihm einige Fehler in den Tonbezeichnungen.

269 Drei der neun Akkorde der Oberstimme sind (in h-Moll) nicht leitereigen, die chromatische Verschiebung in den jeweils letzten Klang der Dreierverbindung scheint dafür ausschlaggebend zu sein (ais-Moll–h-Moll; Fis-Dur–G-Dur; dis-Moll–e-Moll). Durch die konsequente Führung in Sextakkorden entsteht die gleiche Intervallfolge von fallender Quarte und steigender Sekunde in der Oberstimme, dort im dritten Akkordmodul allerdings nicht leitereigen (d-ais-h; h-fis-g; gis-dis-e). Sie wird klangfarblich betont durch das Glockenspiel, das sie als melodische Linie deutlicher hörbar werden lässt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu. Overhoff deutet dies plastisch als »schwer lastenden steinernen« Grund, über dem die Harfe, Flöte und die Pizzicati der Streicher den »flimmernden Glanz zahlloser Juwelen« malen würden.[270] Zur chromatischen kommt eine rhythmische Auffächerung der Klänge hinzu: Durch die pizzicato-Akkorde in den Streichern, die schnelle Akkordbrechung in den Flöten und die Arpeggio-Spielanweisungen in den Harfen entsteht eine im Detail nicht notierbare, aber wohlkalkulierte Unschärfe beim unterschiedlichen Erklingen der jeweiligen Tonimpulse im Millisekunden-Bereich. (Mikro-)Rhythmische und harmonische Nuancierung korrelieren.

Hingewiesen sei abschließend auf die Variantenbildung und Steigerung des Motivs, die wiederum im Dienst der Figurenzeichnung und ihrer zunehmenden Aufgeregtheit steht: Es durchläuft in seinem viermaligen Erklingen in der Szene eine dramatische Entwicklung:

Beim ersten Mal erklingt es ohne Gesang als kurze Introduktion des nun folgenden Dialogs zwischen Mutter und Tochter, des zweiten Teils und Kerns der Klytämnestra-Szene. Es bewahrt »mäßig langsam« eine gewisse Ruhe und Gemessenheit; Klytämnestra, die bisher nur an einem breiten Fenster und in der Türe zu sehen war, steht zum ersten Mal neben ihrer Tochter im Zentrum der Bühne. Es ist neben mehreren bereits eingeführten Personenmotiven ihr Auftrittsmotiv, das illustrative Moment der Klangbildung kann nur bei entsprechender Kostümierung in Verbindung zur Szene gebracht werden. Erst beim zweiten Erklingen (Z. 181,6) erfolgt die Bindung an den Text: Sie berichtet vom Glauben an die magische Kraft der Steine und die Hoffnung auf Heilung. Dadurch erhält es nicht nur definitiv seine visuelle Konkretion, sondern betont die psychologische Seite durch die Differenz zwischen äußerem Glanz und innerer Verrottung, die Hofmannsthals bildhafte Sprache mehr als deutlich werden lässt. Um diesen Kontrast möglichst scharf werden zu lassen, wünschte sich Strauss gerade keine Betonung eines äußeren Verfalls der Figur.[271] Das Motiv erklingt auch die nächsten beiden Male immer dann, wenn der Blick klar auf die Mutter gerichtet ist oder wenn sie spricht. In Z. 208 wird es nach g-Moll transponiert, durch den 6/4-Takt, den vorgeschriebenen hastigen rezitativischen Duktus und die rhythmisch aufgebrochene und versetzte Verteilung der Akkorde spiegelt es die zunehmende innere wie äußere Bewegtheit der Figur wider. Es ist ein einfacher und umso wirkungsvollerer musikalisch-gestischer Theatereffekt: Je mehr ihr Körper in Erregung gerät, desto mehr geraten die glitzernden Steine in (musikalische) Bewegung. Zu-

270 Overhoff, *Elektra-Partitur*, S. 109.
271 Vgl. Kapitel 1, S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem geben sie ihre leitmotivische Markierungsfunktion als abgesetzte exterritoriale Passagen auf und werden zunehmend in die Satzstruktur integriert. Aus diesem Grund lässt sich das Motiv beim letzten Erklingen (Z. 228) leicht überhören: Es erscheint nun im Dreivierteltakt und im »ritmo die tre battute«. Hier ist es am stärksten verändert und beschleunigt, steht aber wieder in der Originaltonart h-Moll. Zusätzlich zur motivischen Verdichtung wird es mit einem anderen Leitmotiv, jenem des rinnenden Blutes kombiniert (Z. 228,4)[272] und in eine 15 Takte währende Begleitstruktur übergeführt. Bildhaft gesprochen: Die Edelsteine klirren und schlagen nun aneinander, während Klytämnestra im Zustand höchster Verzweiflung ihre körperliche wie geistige Fassung verliert.

Weitere Motive wie das Klangbild des Talismans in *Die Frau ohne Schatten* und das für die gesamte Oper zentrale Beilmotiv aus *Elektra* wären zu nennen, das laut Specht »in seinem scharfen Niedersausen und seinem splitternden Rhythmus freilich naturalistisch genug in seiner Tonzeichnung ist«.[273] Den quantitativ größeren Anteil haben jedoch in den Partituren weniger solche wiederkehrenden Klangchiffren – die meisten, wie das Edelsteinmotiv, bleiben ohnehin auf eine Szene beschränkt –, sondern kurze Motive als illustrative Kulisseneffekte, wie etwa der Degen Octavians, die Kerzen in *Der Rosenkavalier* oder die Fackeln in *Elektra*.

Technisch spielen bei all diesen ›impressionistischen‹ Darstellungsmotiven Klangfarbe, tonaler Kontext und chromatische Akkordauffächerung bzw. Skalenbildung in jeweils maßgeschneiderter Kombination zusammen;[274] letztlich steckt im Kern aller weniger eine Darstellung der Materialität als vielmehr der hervorgerufene Eindruck von Bewegung. Somit sind die Dingmotive in enger Beziehung zu den oben thematisierten musikalischen Gebärden zu setzen. Dabei kann es sich um eine gestische Bewegung des Niederfahrens und der Wiederholung handeln, wie im Falle des Beilmotivs in *Elektra*,[275] oder um die von Kurth als atomisiert bezeichneten Kleinstbewegungen, die den

272 Bezeichnenderweise beim Wort »bluten«. Overhoff nennt es das »Wahnsinnsmotiv«, aber die textliche Rückbindung des ebenfalls klar illustrativen Motives ist nicht nur hier, sondern seit Beginn der Oper evident.

273 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 175.

274 Man vergleiche etwa die instrumentatorisch sehr verwandte, aber doch ganz verschiedene Klangwirkung des Goldregens in *Die Liebe der Danae* (I, Z. 18,9) mit dem Glanz der Silberrose.

275 In diesem Sinn beschreibt Carl Dahlhaus die Dingmotive Wagners, insbesondere das Speermotiv und das Schwertmotiv, auch als gestisch motiviert (vgl. Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996, S. 166).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Effekt des Funkelns oder Glitzerns beständig wechselnder Lichtstrahlen (oder Farben) als Wahrnehmungsphänomen zu fassen suchen – gewissermaßen in ›mikroskopischer‹ Dynamisierung und meist in einer Geschwindigkeit, die absichtsvoll eine genaue Klang- oder Akkorderfassung kaum zulässt und gezielt ›diffus‹ wirken soll. Strauss' Musik erhält dadurch zuvor nicht gekannte Fähigkeiten, musikalische Kulissen aufzubauen, die er sowohl in Korrelation mit als auch in Opposition zu den psychologischen Innenwelten stellen kann.

c) Identität als Vielheit – Leitmotivik als ›couleur sociale‹

Ein besonderes Kennzeichen der musikalischen Charakterzeichnung von Strauss ist die Thematisierung des Sozialverhaltens der dargestellten Figuren, das im Beziehungsnetz der Personen untereinander durch jeweils andere Konstellationen und Relationen differenziert wird. Diese musikalische Gestaltung des gesellschaftlichen Handelns und des Sozialstatus der Figuren – ihre soziale Perspektivierung – ist dabei keine wirklich neue Kategorie der leitmotivischen Darstellung, sondern stellt vielmehr einen spezifischen Zuschnitt der oben thematisierten Bereiche von ›Innen‹ und ›Außen‹ dar. Im weitesten Sinne drückt dies Strauss' Interesse an der Darstellung menschlichen Verhaltens im Beziehungsgefüge aus, womit er weit über etablierte Verfahren in der Oper der Vorgängergenerationen oder seiner Zeitgenossen hinausgeht. Kann er bei historistischen[276] und lokalen Stilanleihen[277] etablierte Verfahren der Oper des 19. Jahrhunderts aufnehmen und weiterentwickeln, so betritt er hinsichtlich der kompositorischen Ausdifferenzierung unterschiedlicher sozialer Identitäten Neuland. Auch hier sind die bereits genannten kompositionstechnischen Merkmale relevant: die Flexibilität und Schnelligkeit von musikalischen Fakturwechseln, die Kategorie des ›Imprévu‹ (Adorno), die motivische Wandlungsfähigkeit und insbesondere die heterogene Auffächerung unterschiedlicher stilistischer Ebenen, die auf historische oder soziale Orte verweisen können.

Neben dieser Kennzeichnung unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeiten als äußere Zuschreibung zu einer gesellschaftlichen Schicht kennt Strauss' Musik jedoch auch ein bewusstes Spiel in der Veränderung und Überschreitung von eigentlich geltenden sozialen Schranken und greift damit auf Sujets

276 Vgl. zum Thema: Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstein*, S. 327 ff.

277 Der Begriff der »couleur locale« ist bereits seit Jahrzehnten in der Opernforschung etabliert: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42), hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Opera buffa des 18. Jahrhunderts zurück. Insbesondere die Verstellung und Kostümierung ist ein Erbe dieser Traditionslinien, kennt aber im Zusammengehen von unreflektiertem und bewusstem Agieren eine neue Vielschichtigkeit: Ein Komplex aus unterschiedlichen Sichtweisen auf Charaktere, aus selbstgewählten und auferlegten, aus bewusst eingenommenen und sozial anerzogenen Rollenbildern prägt sich so in der leitmotivischen Pluralität aus.

Ein Grundzug und eine Erfahrung der Moderne wird damit musikalisch thematisiert – ganz gleich, ob des mythischen oder historischen Handlungsortes der jeweiligen Oper –, nämlich die Aufspaltung der subjektiven Identität in unterschiedliche soziale Rollen, deren Summe erst eine Person charakterisiert.[278] Kennt insbesondere die Oper traditionell klare und feste Typenzuschreibungen – Diether de la Motte wählte den Begriff des »breiten Pinsels« für die »überdeutliche [musikalische] Sprache der Oper«[279] –, so werden diese bei Strauss ungewöhnlich vielschichtig facettiert. So ist der junge Herzog Robert in *Guntram* der einzige eindimensionale ›Bösewicht‹-Charakter Strauss', der bereits im Libretto als simpler Antagonist konzipiert und musikalisch konstant gestaltet ist. Alle übrigen Gegenspieler-Figuren sind psychologisch und sozial mehrdimensional charakterisiert, sie entziehen sich im buchstäblichen Sinne einer solche ›Eindeutigkeit‹ – aus diesem Grund werden Strauss und Hofmannsthal nicht müde, Missverständnisse in der Lesart des Barons Ochs zu verhindern.[280]

Strauss thematisiert so in der leitmotivischen Figurenzeichnung als Signum moderner Lebensverhältnisse nicht nur innere Zerrissenheit oder Wandlungsfähigkeit eines Charakters, sondern geht selbstverständlich davon aus, dass Menschen im sozialen Raum verschiedene Rollen einnehmen (müssen) und in jeweils anderen Kontexten anders wahrgenommen werden.

Dies meint nicht mehr nur ein Verkleiden oder Verstellen, hinter dem sich eine ›eigentliche‹ Identität versteckt, wie es Strauss etwa in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* noch selbst beschreibt: »Als Pastor verkleidet, trieft er vor

278 Zu Strauss' Lebzeiten wurden Ansätze zu einer soziologischen Rollentheorie unter anderem von Ferdinand Tönnies entwickelt (*Gemeinschaft und Gesellschaft*, Berlin 1887), der wiederum die Theateranalogie nutzt, um soziale Realitäten zu beschreiben. Das Konzept der sozialen Rolle wird anschließend von Soziologen und Anthropologen wie Ralph Linton (*The Study of Man*, New York 1936) und Erving Goffman (*The presentation of self in everyday life*, New York 1959) ausgearbeitet.

279 Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel u. a. [17]2007, S. 192.

280 Hofmannsthal: »Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹, in: *Gesammelte Werke. Prosa III*, S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Salbung und Moral. Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor.«[281] Dort ist die Kostümierung der Musik stilistisch durch eine klassizistisch anmutende, ›altbackene‹ Themengestaltung und einen leitmotivischen Hinweis auf den Träger durch das gemessene Till-Motiv im Bass bewerkstelligt (T. 187). In den Opern findet sich zusätzlich zu diesem Dualismus von Fassade und Substanz eine Weiterführung: alle unterschiedlichen Rollen, die eine Figur einnimmt, zeichnen sie in ihrer Gesamtheit aus. Aus diesem Grund braucht Strauss die stilistische Vielfalt seiner Musik, die ihm vielfach als Gesinnungslosigkeit oder Beliebigkeit zum Vorwurf gemacht wurde. Deshalb greift auch eine klare Scheidung seiner Musik in einen ›eigentlichen‹ Personalstil, den Straussischen ›Schwung‹, und in daneben gruppierte ›uneigentliche‹ Vorstellungen (meist als Historisierungen oder Ironisierungen), wie etwa Paul Bekker und auch noch Stefan Kunze argumentieren, zu kurz. [282] So wie die Musik unterschiedliche Haltungen und Stile einnimmt, sind auch die Charaktere gezeichnet, deren sozialer Interaktionsraum gewissermaßen auskomponiert wird.

Eine notweniges kompositorisches Mittel zu solch psychologischer wie sozialer Ausdifferenzierung ist dabei früh veranlagt: Ein Kennzeichen der Personencharakterisierung durch Strauss ist bereits seit *Macbeth*, mehrere Motive einer Person zugehörig zuzuweisen, in den Tondichtungen teilweise in einer Abfolge unmittelbar hintereinander, am deutlichsten vielleicht in *Don Quixote* bei der Charakterisierung der Hauptfigur und des Sancho Pansa (T. 123–140, 140–161). Sind in *Macbeth* die Bedeutungssphären der Themenbildung in der d-Moll-Eröffnung nur teilweise klar benennbar[283] – die vielfältigen Deutungsversuche legen davon Zeugnis ab – so wird dies bei entsprechender Zuordnung zur ›poetischen Idee‹ eindeutiger, im Musiktheater ohnehin.

---

281 Werbeck: *Tondichtungen*, S. 540. Die Veröffentlichung der erläuternden kurzen Beschreibungen erfolgte nachträglich auf Grund einer Anfrage Wilhelm Maukes für dessen drei Werkführer zu *Don Juan*, *Tod und Verklärung* und *Till Eulenspiegels lustige Streiche* für die Serie *Der Musikführer* (Brief vom 30.11.1895). Vgl. Richard Strauss: *Werke. Kritische Ausgabe – Online-Plattform*, richard-strauss-ausgabe.de/d30588 (Version 2018-01-26).

282 Vgl.: »Die ästhetische Rekonstruktion der Oper«, in: Stefan Kunze: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. von Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S. 507–530, S. 512 ff.

283 In Macbeth beschränkt sich Strauss nur auf die Zuordnung zu den Hauptfiguren durch die kurze Beschriftung »Macbeth« und »Lady Macbeth« zu Haupt- und Seitensatz. Hepokoski führt unterschiedliche Deutungen sowie seine eigene Interpretation der Macbeth-Motive aus. Vgl. James Hepokoski: »Structure and Program in Macbeth: A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem«, in: *Richard Strauss and his world*, hg. von Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 67–89.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den ersten Opernprojekten bis *Elektra* liegt der Fokus in erster Linie auf den direkten persönlichen Beziehungen der sozialen Akteure: Elektra ist abwechselnd Tochter (des Vaters und der Mutter), Schwester (der Schwester und des Bruders), Prinzessin von Mykene und soziale Außenseiterin. Sie wird von Strauss entsprechend vielfältig und abwechselnd in den leitmotivischen Konstellationen sowie im Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Figuren und Lebenswelten gezeichnet. Dies lässt eine intendierte Lesart auf nur eine Identität nicht zu, was für einen Großteil der Figuren von Strauss, oft unabhängig vom Libretto gilt. Jochanaan wird uns sowohl in seiner großartigen Erhabenheit in Form des Motivs aus aufgetürmten Quarten präsentiert, aber auch im mild-sentimentalischen Tonfall als Prediger (bzw. als dessen Parodie), ebenso als unbarmherziger Eiferer in schriller Dissonanzüberlagerung. Auch für Salome ließe sich dies, wie für fast alle Hauptfiguren, in solcher Vielgestaltigkeit aufzeigen.

Seit *Guntram* schildert Strauss aber ebenso die öffentliche Sphäre bzw. das Verhältnis einzelner zu ganzen Personengruppen: Im ersten Bühnenwerk wird dies deutlich in Guntrams Absage an den »hohen Bund« im dritten Akt und in seinem Rückzug in die Einsamkeit. So unfreiwillig komisch die post-Wagnerische Akkumulation der monastisch lebenden ›Sänger-Ritter‹ in Strauss' Libretto sein mag, so ernst war es ihm als künstlerisches Manifest von Unabhängigkeit und Eigenständigkeit.[284] *Elektra* thematisiert in der Mägdeszene den unbarmherzigen Blick vieler, also der ›Öffentlichkeit‹ auf eine Figur. In *Feuersnot* wird der Konflikt zwischen Stadtöffentlichkeit und individueller Lebensführung ausgetragen, auch wenn es sich letztlich um eine simple Abrechnung mit der Engstirnigkeit seiner Heimatstadt handeln mag und die coram publico geforderte Defloration Diemuts nicht nur dramaturgisch mehr als fragwürdig bleibt.

Der Rosenkavalier ist schließlich diejenige Oper, welche die Idee eines Soziogramms unterschiedlicher öffentlicher wie privater Beziehungen in vielfältigen Interdependenzen realisiert. Auch spätere Werke wie *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*, *Arabella* oder *Friedenstag* thematisieren dies, rücken es aber weniger deutlich ins Zentrum. Die besondere Bedeutung dieses sozialen Interaktionsraums im *Rosenkavalier* betont dabei Hofmannsthal selbst, die Besonderheit der Figuren beruhe »nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander«. Er schreibt dazu:

284 Vgl. dazu Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise, oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes.

Entscheidend ist ihm dabei insbesondere die individuelle Sprechweise der Figuren, durch

> [e]ine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist – die imaginäre Sprache der Zeit – und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite.[285]

Strauss übernimmt die Individualisierung der ›Sprachkostüme‹ sowohl durch prägnante Motivbildungen und eine klar unterschiedene, jeweils individuelle Satzstruktur im Orchester als auch im rhythmisch-melodischen Duktus der Figuren, der sich sensibel Hofmannsthals Sprechweisen anpasst. Dies betrifft nicht nur die Hauptcharaktere, sondern genauso »das Gewimmel der kleinen Figuren«,[286] das schon in seiner schieren Anzahl jede spätere Oper Strauss' übertrifft. Der Notar im ersten Akt ist dafür ein im wahrsten Sinne sprechendes Beispiel. Direkt nach dem ersten Auftritt des italienischen Tenors verhandelt er mit Ochs die Zahlung einer »Morgengabe« anlässlich der Vermählung: Zwar übernimmt das Orchester die Motivik und den ›Konversationston‹ der Orchesterbegleitung, es kennt weder den kantablen Begleitduktus der Streicher, insbesondere der Bratsche, noch den pathetischen Tonfall wie im Falle des Barons. Dagegen erfolgt dessen von Hofmannsthal performativ »verklausulierte« (I, Z. 247,7) Erwiderung in rhythmischer Fragmentierung (analog zur Vortragsanweisung »kurzatmig«) und rezitativischem Repetieren der gleichen Tonhöhen in genau auskomponierter Akzentuierung des Sprachrhythmus: Strauss zergliedert den langen und umständlichen Satz mit seinen Höflichkeitsfloskeln und Latinismen in einzelne Segmente und lässt ihn dadurch umso abgekapselter und verschachtelter wirken.

---

285 Alle Zitate aus: Hofmannsthal: »›Der Rosenkavalier‹. Zum Geleit«, in: *Gesammelte Werke, Prosa IV*, S. 428, 429. Siehe zu Hofmannsthals Begriff des ›Sozialen‹: Laurenz Lütteken: »Das andere 20. Jahrhundert. Der Rosenkavalier und der Auftakt der Moderne«, in: *»... dass alles auch hätte anders kommen können«. Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 82–93; Laurenz Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 172 ff., insb. 177 f.

286 Hofmannsthal: »›Der Rosenkavalier‹. Zum Geleit«, S. 429.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



10: Der pedantische Tonfall des Notars, Z. 241

Der vormals ternäre Schwung des 9/8-Takts wird durch den binären 3/4-Rhythmus seiner Singstimme und durch die zahlreichen Synkopen (besonders im Horn) ausgebremst. Smalltalk – in dem sich der Baron in galanter Selbstdarstellung und Weitläufigkeit selbstverständlich versteht – ist nicht die Stärke des Notars. Die begleitende Streicherfarbe wird zudem gänzlich von Holzbläsern ersetzt, insbesondere die Übernahme der motivischen Hauptlinie der Bratsche durch das Bassetthorn erzeugt einen komischen Effekt.[287] Strauss gestaltet den Notar und seine Kommunikationsdefizite durch eine trockene, distanzierte Musik, bar jeglicher Kantabilität: Gleicht sich der Baron während der einsetzenden zweiten Strophe des Tenors dessen melodischem Duktus in Sextparallelen an, so bleibt der Notar davon – als musikalisch versinnbildlichte Musikferne – unbeeindruckt.

Das individuelle und standesgemäße Sprachverhalten kennt dabei nicht nur die performative Nachbildung unmittelbar im musikalischen Satz, sondern auch die symbolische Übertragung auf musikalische Ausdrucksmittel. Die angelernt naive Sprechweise der Tochter Sophie etwa, teils vom Vater übernommen, teils aus der Klosterschule stammend, überträgt Strauss auf auffällig häufige Satzmodelle und generische musikalische Topoi. Ihr Spre-

287 Der reine oder klar dominierende Holzbläserklang wird von Strauss schon seit den Tondichtungen in parodistischer bzw. komischer Absicht eingesetzt, insbesondere in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* oder bei der Portierung der »Widersacher« in *Ein Heldenleben*.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chen basiert nicht auf Lebenserfahrung, sondern auf der Übernahme des Gelernten. Dieses Verfahren ist nicht neu: In *Don Quixote* stellte Strauss bereits die Diktion des Sancho Pansa in Platitüden und Redensarten durch banale Kadenzformeln dar, dort sind diese musikalischen Floskeln allerdings drastisch ins Komische überzeichnet (vgl. T. 149 ff.). Selbst stumme Rollen erfahren so eine gesteigerte Aufmerksamkeit, z. B. der kleine Diener der Marschallin. Er wird als parodistische Marschvignette in der Diskrepanz von höfisch-zeremonieller Ernsthaftigkeit und humoristischen Trippelschritten porträtiert. Betont Octavian eben noch seine Rolle männlich-adeliger Autorität (»Hier bin ich der Herr«), so wird ab Z. 37,1 die Motivik des subalternen Dieners (mit auskomponierten Verbeugungsgesten) tonangebend und zwingt die beiden adeligen Charaktere und deren Leitmotive in den Hintergrund (insbesondere bei Z. 39,3). Sein Auftreten nötigt sie zum Versteckspiel und zu körperbetonten ›Slapstick‹-Aktionen, die Strauss in gestischen Figuren nachzeichnet. Die Zwänge gesellschaftlicher Schicklichkeit zwingen für eine kurze Weile zur Umkehr der Verhältnisse, zugleich ironisch kommentiert durch den militärischen Tonfall.[288]



Notenbeispiel 11: Das Marschmotiv des kleinen Dieners (I, Z. 38)

Das Motiv mit seiner humoristischen Leichtigkeit wird zugleich den versöhnlichen Ausklang der Oper bestimmen und den sentimentalen Tonfall des *Rosenkavalier* buchstäblich ›aufheben‹: In der kurzen Schlusspantomime sucht und findet der kleine Diener Sophies Taschentuch. Symbolisch wird dieses Requisit individuellen Leids getilgt, bevor der Vorhang rasch fällt. Zugleich ist die kurze Szene melancholische Reminiszenz an die Beziehung Octavians zur Marschallin im ersten Akt: Als persönlicher Leibdiener der Fürstin hebt er auf ihren Befehl hin das Tuch der neuen Partnerin ihres ehemaligen Liebhabers auf. Bei aller individuellen Tragik, bei allen Irrungen und Wirrungen der Handlung Einzelner repräsentiert dies somit die Wiederherstellung der

288 Zugleich übernimmt das Motiv die Funktion eines auktorialen Orchesterkommentars durch seine Verwandtschaft zu jenem des Feldmarschalls.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesellschaftlich akzeptierten Ordnung – allerdings um den Preis des Verzichts der Marschallin.

In Gänze kommt diese soziale Ausdifferenzierung bei den Hauptfiguren zum Tragen, deren unterschiedliche Rollen und Verhältnisse durch Motivableitungen und -varianten ausgedrückt werden. Im Falle der Marschallin benennt Hofmannsthal für die sprachliche Charakterisierung eine »demütige[] Einfachheit«.[289] Daneben finden sich jedoch weitere Färbungen, die Strauss aufgreift und kompositorisch gestaltet: die Darstellung der mit Autorität behafteten Fürstin mit knappen und klaren Anweisungen, die Liebhaberin Bichette mit durchaus mütterlichen Zügen, die in höfischer Konvention vertraute Gesprächspartnerin, die Frau des Fürsten Werdenberg, die einsame Melancholikerin etc.[290] Ähnliches gilt in etwas geringerer Bandbreite für Ochs. Bezeichnend für seinen Sozialstatus ist die mittlere Position, die nach unten, gegenüber der bürgerlichen (wenngleich deutlich vermögenderen) Schicht Überlegenheit auszustrahlen sucht und nach oben zurückhaltende Devotion ausdrückt. Auch wenn er die Rolle des Brautwerbers und Kavaliers auszufüllen weiß, bleibt er in seiner akzentuierten und auftrumpfenden Rhythmik dem sozialen wie moralischen Status der Marschallin weit unterlegen.

Der vielfältigste Charakter, der als Mittlerfigur aller sozialen Sphären einerseits und der öffentlichen wie privaten Seite andererseits fungiert, ist jedoch Octavian. In seiner Wandlungsfähigkeit und Nicht-Normativität, aber auch in der Geschlechterzuschreibung erhält er damit, wie schon sein Vorbild Cherubino aus *Le Nozze di Figaro*, Wesenszüge eines Trickster-Charakters.[291] An dieser Figur lässt sich die leitmotivische Flexibilität als Ausdruck sozialen Handelns idealtypisch veranschaulichen.

Sein Personenmotiv, das die Oper einleitet, beinhaltet bereits eine doppelte Implikation.

Die primäre Bedeutung der ersten Motivgestalt ist zunächst kaum zu überhören: die des jugendlichen Liebhabers. Sein punktiert empordrängendes Motiv durchschreitet einen Quartsextakkord in E-Dur und ist damit bereits in Strauss‘ tonalem Denken als Tonart der erotischen Sphäre klar semantisiert. Unverhohlen erklingt es in dieser sexuellen Implikation: Der Aufwärtsbewe-

289 Hofmannsthal: »›Der Rosenkavalier‹. Zum Geleit«, S. 429.

290 Bei aller Vielheit bleibt jedoch immer eine Klammer: in Form der Kernmotive, die eine Erkennbarkeit, eine Einheit der Rollen gewährleistet. Die Figur stellt die Frage selbst: »Wie kann denn das geschehen? [...] Wo ich doch immer die gleiche bin« (Z. 279).

291 Der Begriff des Tricksters entstammt ursprünglich der mythologischen Forschung in Kulturwissenschaften und Anthropologie. Eine zusammenfassende Darstellung findet sich bei Lewis Hyde*: Trickster makes this world: Mischief, Myth and Art*, New York 1998.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gung der vier Hörner steht die abwärtsführende Bewegung der Marschallin in Wellenbewegungen und im ›weichen‹ Streichersatz entgegen, eine geradezu klischeehafte Zuweisung der Attribute ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ wird klangfarblich wie melodisch ausgebildet. Im Verlauf der Einleitung überlagern und durchdringen sie sich zunehmend.[292] In ähnlicher leitmotivischer Repräsentation sexueller Handlungen ist Strauss schon in vorigen Werken verfahren, insbesondere in der Schlussszene von *Feuersnot* und in der Darstellung von Elektras Ekel angesichts der Beziehung des Aegisth mit ihrer Mutter. Dass das Motiv Octavians am Ende der Einleitung seinen drängenden Charakter verliert und in der erreichten Orgelpunktruhe seine Bewegungsrichtung umkehrt, ist nur ein Beispiel dafür, warum die Operneinleitung in ihrer expliziten Illustrativität von Zeitgenossen durchaus als obszön und anstößig empfunden wurde. Richard Specht etwa spricht von »nicht zu übersetzenden Gewagtheiten«, die er sich auszusprechen hüte.[293] Doch eine zweite Bedeutungssphäre ist ebenso bedeutsam: Die signalhafte Motivik und die Klangfarbe der vier Hörner verweist als musikalisches Emblem klar auf den noblen Stand des jungen Grafen. In dieser heraldischen Funktion von ›Ritterlichkeit‹ besitzt es viele Vorbilder. Das Wälsungenmotiv in Wagners *Walküre* weist ebenfalls eine solche heroische Bedeutungsebene auf (allerdings in ›tragischem‹ c-Moll), neben dem punktierten Duktus weist es, vergleichbar zu Octavians Hornlinie, dieselbe Skalenfolge (1–2–3) als melodisches Ziel auf. Wald/Fuhrmann beschreiben seinen fanfarenhaften Beginn als Außenseite, als »das ›offizielle‹ klangliche Wappen des Geschlechts« im Gegensatz zum ›Wälsungenleid‹-Motiv, das vielmehr für die »intime Innenperspektive der Wälsungen« stehe.[294]

Strauss konnte auch im eigenen Œuvre auf verwandte Motivbildungen zurückblicken: Der aufwärtsstürmende Beginn in *Don Juan* stimmt in Gestus und Tonart mit der Klangfigur überein – auch diese Figur repräsentiert bekanntermaßen adelige Libertinage. Guntrams drängendes Motiv der Aktion (»Wohl ans Werk, Streiter der Liebe«; I, Z. 49,5) deckt sich in ritterlichem Charakter und in der melodischen Physiognomie am ehesten mit dem späteren Octavian-Motiv.[295] Es ist klar dem Motivkomplex der Hauptfigur zugeord-

292 Lütteken weist zudem auf die Unabgegrenztheit seiner Weiterführung hin, die die Motivsphären miteinander verwebt. Vgl. Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 199.

293 Diese seien »deutlich für den, der diese Tonsprache wirklich vernimmt«, vgl. Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 242.

294 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 91.

295 Es lässt sich zudem in der Quartenstaffelung zu Beginn auch als Vorläufer des Jochanaan-Motivs aus *Salome* verstehen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

net, erklingt bereits gegen Ende des Vorspiels zum ersten Akt und erhält an einer Stelle auch klangfarblich die größte Nähe zum Beginn des *Rosenkavalier*. Bei der Abwendung des Suizids der Freihild (»Halt ein, Unselige«; I, Z. 55) erklingt es in frappierender Ähnlichkeit zum *Rosenkavalier* unbegleitet in den vier Hörnern (zusätzlich konturiert von der Basstrompete) – und ebenso mit Impulsbeginn auf der Quinte des Quartsextakkords.[296]



Notenbeispiel 12: Motivik und Emblematik: a) Octavian (*Der Rosenkavalier*, I, T.1); b) Guntram (*Guntram*, I, Z. 55); c) Siegmund (*Die Walküre*, I, Szene 2, T. 666 f.)

Im *Rosenkavalier* ist der doppelte Verweis auf die Standesebene einerseits und das Sexuelle andererseits zudem über die Jagdmetapher später direkt im Text hergestellt. Der Hornruf als Jagdsignal ist von Strauss damit auch eine musikalische Vorwegnahme einer späteren Passage, in der Octavian (sehr zum Missfallen der Marschallin) übermütig prahlt: »Der Feldmarschall sitzt im crowatischen Walt und jagt auf Bären und Luchsen, und ich, ich sitz hier, ich junges Blut, und jag‘ auf was? Ich hab ein Glück, ich hab ein Glück!« (I, Z. 54,6).

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes findet sich eine Vielzahl motivischer Varianten, die die Figur ausdifferenzieren und sich den wechselnden Gemütszuständen, Rollen und Charaktereigenschaften anpassen. Notenbeispiel 13 bildet diese überblicksartig ab. Darunter befinden sich: der »Bub« am Ende der Frühstücksszene in den tenoralen Celli in A-Dur ohne die scharfe Punktierung (13 g); Z. 53); der schmollende Jugendliche mit Akzenten und pochender Achtelbegleitung auf einem repetierten verminderten Septakkord (13 f); Z. 45,3); und der seine gerade noch betonte Dominanz verlierende junge Mann bei Eintritt des kleinen Dieners (13 e); Z. 37). In Octavians pseudo-philosophischem Räsonieren über die Selbstaufgabe des Ichs in der Zweisamkeit wählt Strauss (wie schon in der Einleitung angesichts der ungestümen Leidenschaft bei Z. 3) einen parodistischen Blick auf die Figur, indem er die Klangästhetik von Wagners *Tristan und Isolde* heraufbeschwört. Bei den Worten »Das Ich vergeht in dem Du...« (13 d); I, Z. 23) erklingen die Motivvarianten über einem halbverminderten Septakkord auf a, die ausein-

296 Auch in dieser Passage wird das ›männliche‹ Heldenthema der ›weiblichen‹ Sphäre gegenübergestellt (Freihilds Mixturklänge in parallelen Quarten und Quinten).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderstrebenden chromatischen Linien der Begleitstimmen unterstützen das Bild von Octavian als Tristan-Parodie. Evident wird damit der textliche Bezug Hofmannsthals zum zweiten Akt von Wagners Oper, den Strauss nicht überlesen hatte.[297] Bei aller variativen Vielfalt sind diese verästelten Ableitungen klar auf die Grundgestalt des Hauptmotivs zurückzuführen; viele von ihnen erklingen nur binnen weniger Takte und verschwinden teils fließend wieder in die linear aufgefächerte Partitur.



Notenbeispiel 13: Variantenbildungen des Octavian-Motivs zu Beginn des ersten Aktes; a) Z. 12 (in ›postkoitaler‹ Ruhe); b) Z. 14 (»schwärmerisch«); d) Z. 23 (›tristanisch‹) auf halbvermindertem Septakkord; e) Z. 37; f) Z. 45; g) Z. 53; h) II, Z. 24 (als Graf Rofrano); i) I, Z. 95(als Mariandl)

297 Wagner: *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur, hg. von Egon Voss*, Stuttgart 2003, S. 64, 69 (Zeilen 1449–1469). Bereits seit Zeile 1344 wird im Dialog zwischen Tristan und Isolde die Frage von »Du und Ich« und deren Untrennbarkeit durch das »süße Wörtlein« thematisiert; Hofmannsthal zitiert jedoch in seiner parodistischen Allusion niemals direkt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwei andere Varianten zeigen eine größere stilistische Selbstständigkeit, sie repräsentieren andere soziale Sphären desselben Charakters (siehe Notenbeispiel 13 h und i). Das Motiv des Grafen Rofrano ist für den zweiten Akt bestimmend, es steht für die öffentliche und ›offizielle‹ Seite seiner Persönlichkeit, die er im Palais Faninals einnimmt. Es erscheint in prächtig punktierten, nun ternären Fanfaren im Bläsertutti zu Beginn des Aufzugs (II, Z. 24). Im Gegensatz zum jeweils frei weiterführenden Wesen der Klangfigur nach dem prägnanten Motivkopf erhält es nun durch die beständigen Wiederholungen der Fanfarenelemente eine geordnete und klar umrissene Struktur. Strauss stellt dabei im orchestral sich steigernden Satz die Motivgenese als Raumeffekt her.[298]

Die Mariandl-Variante berührt hingegen das buffoneske Element und überführt das Motiv in den Walzertonfall, der insbesondere den dritten Akt bestimmt. Einerseits spielt hier eine Figur im intradiegetischen Raum bewusst Komödie, die Schlichtheit des persiflierten Charakters – eine Kammerzofe vom Lande – zeigt sich sowohl im derben Dialekt als auch in Strauss' sehr einfacher Satzstruktur. Diese steht im Gegensatz zu den vielfach chromatisch und mediantisch ›verrutschten‹ Walzerfolgen in der Oper. Andererseits geht es in diesem musikalischen Stil- und Klangkostüm nicht nur um Verkleidung im Sinne eines Verstellens, sondern um einen Wesenszug des Charakters: Die spielerische Leichtigkeit, das androgyne Wesen und Spiel mit Geschlechterrollen macht den Zauber der Figur aus – wie ihr operngeschichtliches Vorbild Cherubino wirkt sie in weiblicher wie männlicher Erscheinung auf die Umstehenden begehrenswert attraktiv. Zum ersten Mal erklingt das Motiv in Akt I, wenn Octavian »in einem Frauenrock und Jäckchen« hervortritt (I, Z. 96). Die Singstimmen sind dabei klar dem Orchestersatz untergeordnet, aus dem Motiv wird ein vollständiger zweiteiliger Walzer. Der Motivkopf erhält durch die hemiolische Gestalt eine besondere wiedererkennbare Prägnanz und lässt die alte binäre Fanfarengestalt noch durchscheinen. Die Motivfortführung wird im Folgenden ebenfalls leitmotivisch relevant und stellt die fließende Transformation von der ›männlichen‹ in die ›weibliche‹ Form musikalisch dar, insbesondere bei Ochs' allmählicher Erkenntnis über den eigentlichen Sachverhalt gegen Ende des dritten Aktes (z. B. bei III, Z. 234). Damit drückt das Motiv auch eine spielerische Aktivität des Charakters selbst aus, der seine Erscheinung und damit das Motiv umgestaltet und verändern kann. Die

298 Vgl. dazu Kapitel 5, S. 469 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bedingung dafür ist gerade die generische melodische Basis, hier – wie auch im Falle des Motivs der Sophie – der aufsteigende Quartsextakkord.

Dies ermöglicht erst die Wandlungsfähigkeit, die im Schlussduett die beiden Motivgestalten des Paares zu Figuren werden lässt, die sich einander ergänzen. Grundlage dafür ist die letzte Metamorphose des Motivs bei III, Z. 295, in der es, nun ohne Punktierung, seine drängende Unruhe aufgegeben hat. Die Oper endet somit zwar wieder mit Octavians Rolle in einer Paarbeziehung, die aber eine nun geordnete,[299] vielleicht auch langweiligere,[300] aber gesellschaftlich sanktionierte ist – im Gegensatz zur stürmischen Affäre mit der Marschallin.

Strauss selbst war sich dieser Qualität seiner melodischen Formungen und Umformungen bewusst, wie er laut Stefan Zweig freimütig bekennt. Zwar würden ihm keine »langen Melodien wie dem Mozart« einfallen, sondern er bringe »es immer nur zu kurzen Themen«. In deren Ab- und Umwandlung jedoch liege seine kompositorische Qualität.[301] Eine ähnliche Beobachtung findet sich bei Oskar Bie: »Die Verarbeitung, die prismatische Brechung im schiebenden Licht der Situationen ist das Interessante, nicht das ›Thema‹.«[302] In diesem Sinne ist gerade die Kürze und strukturelle Einfachheit der Themen – vielfach als fehlende melodische Qualität moniert – Bedingung und Ausgangspunkt von Strauss' leitmotivischem Konzept der variativen Auffächerung.

d) Orchesterperspektiven. Die kommentierende Funktion von Leitmotiven

Fast keine Ausführung über Leitmotivik kommt am Umstand der Kommentarfunktion und damit an der Frage nach einer weiteren musikalischen Instanz aus, die diese äußert, die dem Publikum zusätzliche Informationen und Sichtweisen bietet und teilweise ihr Quell oder gar Urheber zu sein scheint. Bereits die frühen Schriften zu Wagners Opern von Federlein, Wolzogen und anderen thematisieren dies – also jene Arbeiten, die den Begriff und

299 Strauss bildet dies bereits im Tempo (III, Z. 295,4: »mäßig (moderato)«, später »Andante tranquillo«), der taktmetrischen Gestaltung und der Gleichförmigkeit der Bewegung ab.

300 Ursula Renner: »Die Inszenierung von ›Geschlecht‹ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*«, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Darmstadt 2007, S. 142–162, S. 159. Vgl. dazu die Analyse des Schlusses des *Rosenkavalier* in Kapitel 4, S. 393.

301 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 421.

302 Messmer: *Kritiken*, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Analyse von Leitmotivik überhaupt etabliert haben.[303] Gottfried Federleins Betrachtung von *Das Rheingold* spricht etwa beim ersten Erklingen des ›Rheingold‹-Motivs davon, dass »das Orchester wie ein Mahnruf aus der Tiefe den geheimnisvollen Dämmerschein« andeute, dass es die Klarinetten seien, die im Vorspiel der Oper »uns [...] dieses trübe Bild entrücken und den Blick auf die heitere, sorglose Lust der Rheinkinder richten helfen«.[304] Insbesondere den Szenenwechsel und die Transformation des ›Ring‹- (bei ihm »Reifmotiv« genannt) zum ›Walhall‹-Motiv deutet er weniger als den von Wagner in den Szenenanweisungen genau beschriebenen Wechsel der Bühnenperspektive im Sinne einer musikalischen Amplifikation des Optischen denn quasi als erzählperspektivisches Mittel, als auktorialen Orchesterkommentar, der bereits auf Zukünftiges verweise: »aber auch Wotan lockt die Versuchung, in den Besitz dieses Guts zu gelangen, und er ist es auch, in dessen Hände nach Alberich Hort und Reif übergehen [...].«[305] Ebenso versteht von Wolzogen manche Motive als aktive Tätigkeit intradiegetischer Figuren oder als Äußerung ›des Orchesters‹ bzw. einer außerhalb der Bühne befindlichen Warte.[306]

Dies ist sicherlich einer der heikelsten Aspekte leitmotivischer Perspektivik: Die genaue Verortung und Bestimmung, wessen Perspektive sich hier äußert, muss dabei nicht selten ungefähr und vage bleiben oder kennt mehrere Deutungen – dies macht sogar einen Teil ihres ästhetisch-musikalischen Reizes aus. Um das Beispiel der Verwandlung des Ringmotivs aufzugreifen: Sieht Federleins Deutung darin einen auktorialen Kommentar über die Verbundenheit und Verstrickung der beiden Grundmotive der Handlung, so deuten Wald/Fuhrmann den Transformationseffekt als aktive Tätigkeit Wotans, als Figurenfokalisation der »Träume des noch schlummernden Wotan« und damit als musikalische Darstellung einer »Traumlogik, die scheinbar Fremdes verschmilzt und damit die Wahrheit des Unbewussten enthüllt«.[307] Nimmt man an, dass beide Interpretationen berechtigt sind, so zeigt sich bereits

303 Vgl. Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 33.

304 Gottfried Federlein: »›Das Rheingold‹ von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum ›Ring des Nibelungen‹«, in: *Musikalisches Wochenblatt 1871*, S. 210–213, 241–244, 277–279, 307–310, 323–325, 356–358, 370–374, 387–389, S. 243.

305 Ebd., S. 244. In anderen Fällen weist er die erklingenden Motive den Absichten und Aktivitäten einzelner Figuren zu. So wirke das spätere Erklingen des ›Wutmotivs‹ von Alberich (das zum ersten Mal als gestischer Ausdruck seiner erhobenen Faust erklingt) kurz vor dem Ausspruch der Entsagungs-Sentenz von Woglinde wie eine Warnung Flosshildes, »als ob sie [Flosshilde] an die gefährlich drohenden Wuthausbrüche Alberich's mahnen wollte« (ebd., S. 243).

306 Vgl. Kapitel 1, S. 24.

307 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hier, dass eine einfache Zuordnung im Sinne einer ›Erzählperspektive‹ – etwa nach Stanzel die Scheidung von ›personal‹ zu ›auktorial‹ – in vielen Fällen nicht die Lösung sein kann. Dennoch ist die Frage nach Möglichkeiten einer solchen Verortung, die so gut wie alle leitmotivischen Deutungen umtreibt, wirkungsästhetisch relevant. Die triviale Erkenntnis, dass dieser Effekt ein vom Komponisten gesetzter ist, macht ihn nicht obsolet – ähnlich wie bei narrativen Texten die Bestimmung einer vom Autor konstruierten Erzählerfigur und ihrer narrativen Perspektive. Peter Wapnewski spricht bei leitmotivischer Interpretation generell von Herausforderungen der Interpretation auf Grund der »Polyvalenz der jeweiligen motivischen Phrase [...], deren Ertönen nicht in jedem Falle plausibel aus dem Handlungszusammenhang erklärbar« sei. Er betont aber für Wagners Ring gleichzeitig und trotz dieser semantischen Offenheit ein dem Orchesterklang innewohnendes, »das Bewußtsein der handelnden Personen übertreffendes und ihm vorauseilendes Moment«.[308] Bisweilen entziehen sich motivische Verweise ganz der plausiblen Herleitung und bleiben sowohl strukturell-rational als auch semantisch kaum einholbar; das finale Terzett des *Rosenkavalier* ist dafür ein sprechendes Beispiel. Das Hauptmotiv des Terzetts bildet die initiale melodische Figur, die die Marschallin eröffnend zu den Worten »Hab‘ mir’s gelobt« singt (III, Z. 285) – sie ist bereits aus dem Aktbeginn (III, Z. 74) bekannt. Um eine die Figur fokalisierende Funktion kann es sich nicht handeln, denn sie war gar nicht anwesend, als dieses Motiv das erste Mal erklang: Es bildete dort die orchestrale Initialfigur zum Walzer Octavians, der, verkleidet als Mariandl, die Worte »Nein, nein, I trink kein Wein« sang. Während des buffonesken Rendezvous war es also Ausdruck der ironisch-doppelbödigen Wienerischen »Maskerade« und der Travestie. Nun dient die Wendung einer ganz konträren Aussage, dem melancholischen Verzicht der Marschallin. Strauss selbst hat die Melodie improvisierend am Klavier gefunden, er scheint eher assoziativ aus musikalisch-melodischen Gründen auf die Transformation der Weise gekommen zu sein, indem er durch die Augmentation auf langsame Werte den unbeschwerten Walzertonfall in den sentimentalischen des Abschieds verwandelt.[309] Sowohl als Erinnerungsmotiv eines Charakters als auch als

308 Peter Wapnewski: *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*, München 1998, S. 55.

309 Vgl. Wolfgang Krebs: »Das Schuss-Terzett des Rosenkavalier‘. Ein Interpretationsversuch«, in: Festschrift Winfried Kirsch, hg. von Peter Ackermann et al., Tutzing 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 444–455. Auch Roswitha Schlötterer merkt etwas ratlos an, dieser frühe Walzer bilde, »aus welchen Gründen auch immer«, die Grundlage des Schlussterzetts (»Musikalische und szenische Bedeutung der *Rosenkavalier*-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kommentierender Verweis auf die vorherige Szene für das Publikum nimmt das Erklingen in einer unmittelbar Sinn erschließenden Weise keine erklärbare Funktion ein. Darüber hinaus gibt es eine weitere Verweisebene auf bereits erklungene Musik: Sowohl die Tonart Des-Dur als auch die harmonische Wendung (vom Halbschluss der Ausgangstonart in die Subdominante mit expressivem Nonenverhalt) findet sich identisch in der Arie des Tenors während der Lever-Szene (vgl. die Takte III, Z. 286 mit I, Z. 233,4). Nur in einem übergeordneten, allgemeinen Sinne wären die Verweise in ihrer Kommentarfunktion deutbar: als Zusammenführung des Parodistisch-Humorvollen, der Verstellung und des aufrichtig Empfundenen – Strauss' Diktum über »Parodie und Sentimentalität« als Wesenszug seines Komponierens kommt in den Sinn.[310]

In den klarer zuzuordnenden Fällen, die hier im Zentrum stehen sollen, geht es in der Regel um eine Filter- und Zeigefunktion, um eine klanglich meist im Orchester verortete Erklärungs- und Deutungsinstanz, wie sie bereits Wagner in *Oper und Drama* erläuterte und die Strauss, Wagners Ausführungen genau kennend, als aktiver und unmittelbarer auffasste.[311] Wald/Fuhrmann bestimmen eine solche »Frage nach den jeweiligen Perspektiven, die das Orchester auf die Handlung einnimmt«, als einen der wesentlichen Punkte für die Bestimmung des »Vehältnis[ses] von musikalisch-orchestraler und szenisch-dramatischer Ebene«.[312]

Carolyn Abbate und die ihr folgenden narratologischen Ansätze nähern sich dieser musikalischen Eigenschaft über den Stimmbegriff einer musikalischen *Persona*, der allerdings eine diffus bleibende Subjektivität dieser Instanz impliziert und sie doch nicht oder nur teilweise erhellen kann – die Erzäh-

---

Walzer«, in: *Musik und Theater im ›Rosenkavalier‹ von Richard Strauss*, hg. von Roswitha und Reinhold Schlötterer, Wien 1985 (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 22), S. 135–168, S. 156.

310 Strauss' Kompositionen sind voll solcher Motivverwendungen, die primär musikalisch gedacht und dem kreativ-intuitiven Prozess geschuldet sind. Sie verweigern dadurch eine klare semantische Zuordnung, eine narratologische ohnehin. Ein weiteres Beispiel unter vielen ist das sehnsuchtsvolle Motiv des Narraboth vom Anfang der Oper (I, T. 6). Dessen *Tristan*-verwandte Diastematik findet sich – lange nach dessen Suizid – in Salomes Tanz wieder (M, 9). Specht vermutet – wenig plausibel –, sie wolle nicht nur die erfahrene Zurückweisung, sondern auch Narraboths Tod rächen (*Strauss*, Bd. 2, S. 152). Salome hat ihn jedoch nie beachtet und war nie an ihm interessiert. Soll hier als Übertrag der ursprünglichen Figurenzuordnung Herodes' Begehren oder Salomes Spiel mit Begehrlichkeit dargestellt werden, oder spricht hier eine äußere Warte?

311 Vgl. Kapitel 1, S. 83.

312 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leranalogie trägt nur bedingt.[313] Auch Wald/Fuhrmann stellen die Frage, »in wessen Namen das Orchester jeweils ›spricht‹«, warnen jedoch berechtigterweise sowohl vor einer allzu schnellen Zuweisung der ›Stimmen‹ als auch vor der Gleichsetzung zu einem allwissenden Erzähler: »Wir sprechen von Perspektiven des Orchesters und nicht etwa von Stimme oder Tätigkeit – denn Perspektiven sind weniger an die Idee des Subjekts gebunden, man denke an den Film, wo die Kameraperspektive in den seltensten Fällen subjektiv ist.«[314] In der Tat taugen beide Extreme nur in seltenen Fällen: sowohl die vollständige Verlagerung musikalischer Mitteilung in aufgesplitterte musikalische ›Personae‹ oder ›Voices‹ als auch die Deutung des Orchesters als allwissender ›Erzähler‹. Ähnlich wie Anselm Gerhard wenden Wald/Fuhrmann ergänzend den Vergleich zu filmischen Techniken an – wenngleich auch hier Gefahren bei allzu schneller Gleichsetzung lauern – und nutzen im weiteren Verlauf dennoch auch narratologische Zugänge, wenn sie etwa von »Erzählerkommentaren« sprechen und andere erzähltheoretische Begrifflichkeiten anwenden. Dass hier Widersprüche und kaum zu schließende Lücken bleiben müssen, liegt in der Natur der Sache. Deshalb bietet sich – immer eingedenk der begrenzten Tragfähigkeit der einzelnen Vergleichsebenen – ein Zusammengehen mehrerer Verstehenszugänge an. Allein die Annahme einer Kommentarfunktion setzt eine weitere Ebene voraus, ob intra- oder extradiegetisch: Ein Kommentar erfordert immer Distanz. Unabdingbar stellt sich die Frage, aus welcher Haltung heraus, mit welcher Absicht kommentiert wird und wie die kommentierende Instanz zum sich Ereignenden steht. Nicht im Sinne einer Äquivalenz, sondern vielmehr als Analogie kann der Verweis auf die Ähnlichkeit einer Erzählhaltung wie auch Analogien zur Kamerafunktion Sinn ergeben – Letztere insbesondere durch den Umstand, dass auch dieser Repräsentationsmodus einen nonverbalen Kommentar in ›Echtzeit‹ ermöglicht. Damit ist eine Parallele zum leitmotivischen Modus gegeben, den narrative Ansätze, die in der textlichen Anordnung im Normalfall von einem Nacheinander ausgehen müssen, nicht einzuholen vermögen. Anders formuliert: Leitmotivische Perspektivierung vermag mehr wie auch weniger zu vermitteln als eine Kameraperspektive im Film; Gleiches gilt für den Vergleich zur Erzählperspektive.

313 Dazu ausführlich Kapitel 2.2.

314 Vgl. Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 57, 58. Vgl. dazu auch: Wolfgang Fuhrmann: »Allwissend? Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen«, in: *wagnerspectrum* 8 (2012), S. 85–102.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So kommt es bei leitmotivischen Interpretationen zu Fällen, in denen – anders als oben ausgeführt – die äußere Kommentarfunktion zwar Konsens ist, aber nicht der Inhalt des Kommentars. Eine mögliche Inspiration für die Verwendung der Hornfiguren im *Rosenkavalier* aus einem Strauss wohlbekannten Werk soll dies verdeutlichen: In Fiordiligis Rondò »Per pietà, ben mio, perdono« aus *Così fan tutte* ist vieles vergleichbar. In derselben Tonart E-Dur fallen in der großangelegten Arie immer wieder solistische und in den Bläsersatz eingebundene Horn-Interpolationen auf, die von so gut wie allen Analysen als frühes Beispiel einer solchen kommentierenden Ebene in der Oper verstanden werden. Bruce Allen Brown deutet die virtuosen Hörner-Einwürfe denn auch als auktorialen Fingerzeig auf die Untreue der Figur, auch wenn sie hier ihren fernen Geliebten Guglielmo anspricht.[315] Damit vertritt er den häufigsten Deutungsstrang, der den auffälligen Hornstimmen in dieser in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Arie von Mozart einen ironischen, bisweilen leicht spöttischen Tonfall zuordnet. Zahlreiche Argumente ließen sich bekräftigend heranziehen, etwa die Rolle der Hörner im vorigen Duett Dorabellas mit Guglielmo, wo sie klar den Treuebruch markieren, oder in anderen Opere buffe der Zeit. Stefan Kunze bietet jedoch eine andere, konträre Sicht: Die Hörner stünden vielmehr für die Natur als »die dem Subjekt entgegengesetzte Welt, objektive Welt schlechthin«. Sie repräsentierten Beständigkeit als ein »dem Wandel entrückter Bereich«, und das »reine[] Bild des Geliebten«.[316] Auch wenn seine Interpretation nur wenige Anhaltspunkte für ihre Plausibilität bietet (und Strauss sich, falls die Hörnerverwendung in *Così fan tutte* denn eine Inspiration war, klar für den ersten Fall, die parodistische Übersteigerung entschied), zeigt das Beispiel, dass durchaus Einigkeit in der Funktion als äußere Perspektivierung, nicht aber in der Aussage des Kommentars bestehen muss.

Die Verweisebenen sollen dabei im Folgenden unter Verwendung mehrerer Kriterien genauer aufgeschlüsselt werden: erstens nach der Frage der Verortung des Kommentars, zweitens nach der damit implizierten Haltung zum Geschehen oder zu den Figuren und drittens nach der zeitlichen Dimension der Äußerung.

315 Bruce Allen Brown: *W. A. Mozart. Così fan tutte* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1995, S. 46.

316 Kunze: *Mozarts Opern*, S. 512.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer kommentiert?

Eine grundlegende Unterscheidung betrifft die Frage nach figurenfokalisierender oder externer Funktion: Leitmotivische Orchesterkommentare können musikalisch auf Sachverhalte und gewesene Bühnensituationen verweisen, die der oder den anwesenden Bühnenfiguren vertraut sein können oder nicht. Die Frage nach dem Informationsstand oder -gefälle (nach Pfister) ist dabei als notwendiges Kriterium entscheidend dafür, ob eine solche weitere Reflexionsebene als aktive Tätigkeit bzw. Denkbewegung einer Figur zuzuordnen ist oder ob der Kommentar vielmehr von außen, also extradiegetisch erfolgt, wenn er den Wissensstand der Bühnenwelt übersteigt und damit gar nicht innerhalb dieser geäußert oder gedacht sein kann. Erst wenn weitere hinreichende Faktoren wie der gesungene Text, eine Szenenanweisung oder die Bühnenaktion es klar konkretisieren, wird die Zuordnung zu einem Charakter auf der Bühne eindeutig. Entsteht dieser musikalisch-szenische Effekt, so fällt diese Kategorie auf den ersten Blick mit der bereits ausgeführten Figuren-Fokalisation der Denkakte und Gefühlsdarstellungen zusammen, ließe sich jedoch (nicht immer trennscharf) dahingehend verfeinern, dass die Figur bewusst und aktiv das Bühnengeschehen oder Sichtweisen auf Figuren in den Blick nimmt, es selbst reflektiert sowie bewertet und dabei eine alternative Lesart des Geschehens vornimmt. Es geht demnach nicht »nur« – wie im ersten Fall – um die Darstellung unmittelbaren Denkens und Fühlens, die Figur tritt vielmehr für einen Moment buchstäblich beiseite. Der Kommentar bleibt dabei üblicherweise von den übrigen Figuren unerkannt, kennt allerdings unterschiedliche Formen der Subtilität dieser klandestinen Fingerzeige.

Der offenste Fall weist eine Nähe zur *a-parte*-Äußerung im Sprechtheater auf, deren Wirkung auf der Theaterkonvention beruht, dass die übrigen Figuren die laut und deutlich wahrnehmbaren abweichenden Äußerungen schlichtweg nicht wahrnehmen. Werden sie obendrein nicht für sich oder klar in Richtung der vierten Wand des Publikums gesprochen (in Operninszenierungen häufig entgegen der Szenenanweisung dahingehend verwandelt), so steigt der Effekt der Herausgebobenheit und Distanz im Handlungsgeschehen: Der Illusionseffekt des Theaters erfährt eine bewusste Brechung.

Don Alfonsos sarkastisch-zynischer Kommentar aus *Così fan tutte* – »Io crepo se son rido« (»Ich sterbe noch vor Lachen«), während die beiden

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwestern im Quintett (Akt I, No. 8a Quintetto, T. 22 ff.)[317] von ihren Verlobten seufzend und leidend Abschied nehmen – ist ein solches Beispiel. Dass dies bei einer einfachen kadenzierenden Bassfigur kein Leitmotiv im engeren Sinne ist, ist evident. In Strauss' Definition übernimmt es jedoch klar tonsymbolische Funktion und kann sängerisch entweder auffällig sarkastisch, bisweilen mit spöttischem Unterton gesungen werden oder in ungebrochenem ›Schönklang‹ kaum aus dem Verbund der Stimmen herausfallen. Zahlreiche beiseite gesprochene Bemerkungen in Strauss' Komödien stehen in dieser Tradition des theatergeschichtlich wohl ältesten Falles eines personalen Kommentars. Insbesondere im zweiten Akt des *Rosenkavalier* finden sich Fälle, in denen die anwesenden Figuren »halblaut«, »für sich«, »spitzig« usw. das gerade Geschehende kommentieren: Faninal den Stolz des Emporkömmlings, Sophie und Octavian das grobschlächtige Verhalten des Barons, Ochs selbst in Selbstzufriedenheit das scheinbare Aufgehen seines Plans. Dafür nutzt Strauss, wie bereits im Fall der Motivtransformationen im vorherigen Teilkapitel aufgezeigt, die Wandlungsfähigkeit zentraler Hauptmotive der Figuren, z. B. das Hochzeitsmotiv von Ochs oder dessen »Leiblied«. Durch die Kongruenz von kommentierender Sprachebene und erklingender Motivik erhält die Herausgehobenheit eine besondere Deutlichkeit.

In anderen Fällen wird die Sicht der jeweiligen Figur subtiler dargestellt, indem, wie schon im Kapitel zur ›couleur sociale‹ gezeigt, zwischen Verhalten und tatsächlicher Auffassung oder Wissensstand unterschieden wird. Dadurch wird der immersive Charakter der Szene gewahrt, die Figur fällt nicht im Wortlaut, sondern nur in der musikalischen Darstellung des Gemeinten ›aus der Rolle‹. Das Beiläufige »Ja, ja« der Marschallin – immerhin ihre letzten Worte in der gesamten Oper – ist ein solches Beispiel (III, Z. 301, 4). Auf der Verhaltens- und Textebene ist das eine nichtssagende Antwort auf den etwas einfältigen und generischen Kommentar Faninals – die beiden Älteren stehen buchstäblich neben dem jungen Paar und reden darüber. Auf der musikalischen Ebene ist es ein letzter wehmütiger Rückblick auf das Gesamtgeschehen und die eigene Situation, man könnte sagen: eine letzte Verdichtung des gesamten Zeit- und Vergänglichkeitsaspekts, der die Oper so maßgeblich bestimmt.[318]

317 Von da Ponte ursprünglich als sukzessiv erfolgender Kommentar im rezitativischen Kontext gedacht. Durch die Gleichzeitigkeit und das Aufeinanderprallen mehrerer Mitteilungs- und Wissensebenen in Mozarts Realisierung erhöht sich die exterritoriale Wirkung.

318 Eine genauere musikalische Analyse findet sich in Kapitel 4, S. 458.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei distanzierter dargestellten Figuren steht der Kommentar auf der Informationsebene im Vordergrund. Die Amme in *Die Frau ohne Schatten* oder Loge in Wagners *Der Ring des Nibelungen* sind solche Gestalten, die weniger im Zentrum emotiver Ausgestaltung stehen. Bereits Loges erster Auftritt macht dies deutlich. Wotan beschreibt einleitend dessen Strategie des Haushaltens mit Information: »reicher wiegt seines Rathes Werth, zahlt er zögernd ihn aus« (*Das Rheingold*, Szene 2, T. 1307). Wie zum Beweis für die Unmöglichkeit eines Ersatzes für »Lieb' und Weib« erklingt nach seinen einleitenden Worten im Orchester sogleich darauf Freias Motiv in der Solovioline, begleitet vom pentatonisch beginnenden Streichergrund in ›naturhaften‹ Wogen der gebrochenen A-Dur- und D-Dur-Akkorde. Doch was Loge gewandt als unumstößliche Wahrheit, als Naturgesetz darstellt, gilt nur der Steigerung des Wissensvorsprungs, den er längst besitzt, aber erst später mitteilen wird. Wagner zeigt bereits bei den Worten »Weibes Wonne und Wert«, was Loge längst im Sinn hat: Das Entsagungsmotiv erklingt, der Plan der weiteren Handlung ist längst geschmiedet – und nur der musikalische Kommentar verrät es, in direkter Opposition zum Text.

Noch unscheinbarer ist die komplette Verlagerung des Kommentars in das Orchester, während die Figur auf der Bühne passiv bleibt, nicht singt oder spricht, nur von der leitmotivischen Ebene repräsentiert wird. In diesen Fällen sinkt jedoch die Eindeutigkeit einer personalen Zuordnung: Sie ist zwar bei einer Kongruenz des Informationsstandes einer Figur mit der mitgeteilten Information plausibel, aber auch die Annahme eines äußeren Kommentars wäre denkbar, einer weiteren musikalischen Instanz, die ›Bescheid weiß‹. In jedem Falle werden weitere Mitteilungsebenen artikuliert, die sich im Straussischen Orchestersatz in einer bis dato nicht erreichten Dichte der Motivüberlagerungen und -folgen ereignen, so dass sie teilweise die Perzeptionsfähigkeit des Publikums gezielt übersteigen. *Salome* erreicht diesbezüglich im Vergleich zu den beiden Vorgängern eine neue Qualität. An einem musikalischen Motiv lässt sich dies besonders verdeutlichen:[319] Nach ihrem Tanz verlangt Salome insgesamt fünf Mal ihren Lohn: »den Kopf des Jochanaan« (IV, Z. 253,3; Z. 256,1; Z. 271,2; Z. 284,2; Z. 297,10, hier in leichter Textabwandlung). Erst

319 Viele weitere Beispiele allein aus der *Salome*-Partitur wären hinzuzufügen, die aber meist nur punktuell-situativ erscheinen und nicht die dramatische und strukturelle Relevanz des gewählten Beispiels aufweisen. Stellvertretend sei Jochanaans Äußerung bei III, Z. 82 genannt: »Ich weiss nicht, wer sie ist.« Das Orchester verrät zusätzlich ohne verbale Artikulation, dass er eine Nähe zu Herodias annimmt oder gar glaubt, diese selbst stünde vor ihm: Das Motiv erklingt hier lange vor ihrem eigentlichen Auftritt in der vierten Szene.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beim dritten Mal erklingt der Text in der gesungenen Linie zusammen mit jener prägnanten Figur, bestehend aus Tonrepetition (»Ich will«), Terzsprung (»den Kopf des«) und der punktierten Figur (»Jochanaan«). Die Wendung ist allerdings in rein orchestraler Form längst bekannt, sie erklang das erste Mal als Abschluss der dritten Szene bei Z. 153,4 in der ausgedehnten symphonischen Überleitung in die finale vierte Szene. Dort markiert sie beim erstmaligen Erklingen den in Salome gereiften Entschluss, Jochanaan für seine dreimalige Zurückweisung töten zu lassen, allerdings nicht ohne Vorgeschichte: In seiner Verwandtschaft zu vorherigen Motiven wird so auch eine psychologisch-semantische Verflechtung offensichtlich: Denn der gleiche intervallische Beginn steht vor der Tötungsabsicht bereits für den Wunsch, Jochanaan zu küssen, die insistierende Tonwiederholung steht in beiden Fällen in quasi-grammatischer Analogie für die Aktivität der Absicht: »Ich will« (zum ersten Mal bei III, Z. 123). Die Motivgenese in der Überleitungsmusik[320] stellt die Gedankenwerdung dar, und zwar in ihrer Ursache und Verknüpfung zu vorherigen Erlebnissen und Gefühlen aus der dramatischen Anlage heraus[321] – wortsprachlich wird all dies erst später eingeholt.

Somit steht nun am Ende des Prozesses ein Ergebnis, eine feste musikalische ›Vokabel‹, die fortan die Oper als rein instrumentale, aber fest umrissene musikalische Gestalt prägt und durchzieht. Sie ist in ihrer buchstäblichen Markiertheit (»marcato« in Holz und Blech) beim ersten Auftreten und beim späteren Erklingen kaum zu überhören, auch durch den sie umgebenden Kontext: Der bisherige Klangrund der unruhig tremolierenden Bratschen und die unheilvolle, aus Salomes Figurenmotiv erwachsene Figur des Kontrafagotts kommen zu einem Ende. Einerseits hat die Darstellung einer solchen rumorenden Gedankenarbeit, die schließlich ein Ziel erreicht, unverkennbar Ähnlichkeit mit Wagner (insbesondere zu Beginn des zweiten Akts im *Lohengrin*), andererseits gemahnt die Sentenz des Todesurteils an Strauss' eigene Tondichtungen, hier an das Urteil in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (T. 577 ff., insbesondere T. 613/614). Doch während es dort ein äußeres Gesetz ist, das unerbittlich verkündet wird, ist es hier der gereifte Entschluss der Hauptfigur. Auch wenn die konkrete Zuordnung zum geäußerten Satz noch

320 Vgl zu der Passage auch del Mar: *Strauss*, Bd. 1. S. 262.

321 Vgl. dazu die Ausführungen von Wald/Fuhrmann, die seit Wagner ein Hinausgehen über die traditionelle Gefühlsdarstellung feststellen, das »nicht mehr bloß die Empfindungen der Protagonisten« markiere, sondern die Musik stelle »selbst die Beziehungen her, die den Zusammenhang des Dramas verdeutlichen«; Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fehlt, weist die Nähe zum Sprachrhythmus klar den Weg. Strauss verfährt hier mit einem ganzen Satz so, wie er sonst mit den prägnanten Wort- und insbesondere Namensmotiven umgeht (»Agamemnon«, »Feldmarschall«, »Keikobad«) – die Sprache ist hier bereits in der rhythmischen Anlage verborgen, aber eben noch nicht ›ausgesprochen‹. Dadurch bietet sich Strauss nun die Möglichkeit, eine weitere Mitteilungsebene im Orchester durch Salomes verschwiegene Kommentare zu artikulieren: Vor und während ihres Schleiertanzes (unmittelbar davor in IV, Z. 246,3) führt sie in Gedanken aus, warum sie dies tut. Der Tanz selbst weist dadurch – neben dem Topos der erotischen Verführung als »sinnlich aufregende[m] Element«, wie es Paul Pfitzner beschreibt[322] – eine weitere, durchaus kontrastierende Ebene auf: Das besagte Leitmotiv ist aufgespalten in seine einzelnen Elemente und prägend für die gesamte Tanzszene, die Musik ist dabei ungleich mehr Tondichtung als Ballettmusik. Unablässig teilt sie dem Publikum Salomes manisches Verlangen mit: »Ich will den Kopf des Jochanaan.«

Ein Sonderfall ist der Kommentar als gelernter Sinn- bzw. Gesetzesspruch, als eine Kombination aus personaler, dem Handlungsverlauf enthobener Äußerung, die aber Fremdes, Übernommenes oder überzeitlich Gültiges zitiert oder benennt. Bei Strauss seltener, ist dies insbesondere Teil des Wagnerschen Musiktheaters, wo sich »Leitmotive als Dikta, als Zitate, Orakel- oder Zaubersprüche, auch als zeremonieller Text oder ritueller ›Sprechakt‹ [...] in fast allen Musikdramen« finden lassen.[323] Bei Strauss überwiegt ein Sprechen der Figuren, die weniger Fixiertes zitieren als vielmehr Übernommenes sich anverwandeln, wie etwa andere soziale Sphären, einen gewünschten Habitus oder einstudiertes Verhandeln. So präsentiert sich Salome Jochanaan gegenüber ungewöhnlich formell, wenn sie entgegen ihrer sonstigen motivischen Beweglichkeit in eingeübter Form ihre Abstammung als Prinzessin betont. Solche Momente bleiben jedoch Fakturen oder Motive innerhalb einer Szene und erhalten zumeist keine darüber hinausgehende leitmotivische Bedeutung. Sophie greift etwa das Grundmotiv der Marschallin zu Beginn des Schlussterzetts auf, eben jene aus dem buffonesken Walzer abgeleitete Tonfolge, und kommentiert die sich beim Publikum einstellende ›weihevolle‹, quasi-religiöse Atmosphäre beim endgültigen Verzicht der Fürstin: »Mir ist wie in der

322 Messmer: *Kritiken*, S. 49.
323 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kirch'n« (III, 286,4).[324] Damit lässt Strauss die »vor sich« hin gesprochene Bemerkung zugleich zu einem Kommentar über die Musik selbst werden, denn wenige Takte zuvor erklingt jene aufsteigende ›Romanesca‹-Sequenz mit Synkopendissonanzen, die spätestens seit Pergolesis *Stabat mater* sakral konnotiert ist.[325]

Den weitaus größeren Teil nimmt jedoch die Rolle des Orchesters als nicht-personal definierte Kommentarinstanz ein, die häufig als »objektiv-episch«, als ›allwissend‹ oder als auktoriale Ebene beschrieben wird – Wald/Fuhrmann sprechen vom »Erzählerkommentar«. Der Eindruck entsteht immer dann, wenn das Handeln sämtlicher Figuren eine zusätzliche Interpretation von Seiten der extradiegetischen Ebene des Orchesters erhält, die den Informationsstand sämtlicher Figuren auf der Bühne übersteigt – als wäre der Orchesterklang ein weiterer, allerdings nicht aktiver Protagonist, der das ausspricht, »was die Gestalten oft gar nicht von sich wissen, ihr Wesen, wie es sich den spöttischen Augen der anderen zeigt«.[326]

Insbesondere wenn Personenmotive bereits eingeführt wurden, deren Figuren noch nicht aufgetreten sind, wie Herodias in *Salome*, Orest in *Elektra* oder Sophie im *Rosenkavalier*: Entweder sind sie Antizipation eines ›auktorialen‹ Orchesters, oder sie zeigen bereits Absichten oder Gedanken der anwesenden Figuren. So spricht Bryan Gilliam in Bezug auf das ebenfalls dem Sprachrhythmus abgelauschte Motiv des Keikobad, das *Die Frau ohne Schatten* eröffnet, von dessen »allwissende[r] Präsenz«.[327] Gleiches gilt für Verweise auf den konkreten Textgehalt einer vorherigen melodischen Phrase, die später im Orchester zitathaft auf die vorherige Textebene verweist. In *Salome* kommentiert das Orchester Salomes Erwartung und Aufregung während der Henkerszene mit einem melodischen Verweis auf den bereits toten

---

324 Die Nähe zu kirchenmusikalischen Topoi spielte bereits im ersten Akt eine Rolle, dort kommentierte Octavian das Verhalten der Fürstin mit den Worten: »Sie spricht ja heute wie ein Pater« (I, Z. 325,2).

325 Mehrere Beispiele finden sich in der Kirchenmusik (und der Symphonik) Anton Bruckners, ebenso in Haydns Messen, z. B. in der *Nelson-Messe* in d-Moll (Hob: XXII: 11) im Kyrie II, T: 65–71. Vgl. dazu: Hartmut Fladt: »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Heft 20 (2005), S. 343–369, S. 353.

326 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.

327 Bryan Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 183–214, S. 204. Das Verfahren ist mit dem Beginn von *Elektra* vergleichbar. Auffälligerweise weist Strauss diese Wortmotive Charakteren zu, die selbst in der Handlung nicht erscheinen und sie doch mitbestimmen: dem Feldmarschall, Agamemnon, Keikobad.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Narraboth (Z. 308 ff.) und auf eine Beobachtung, die er machte, als sie gar nicht auf der Bühne anwesend war: »Niemals habe ich sie so blass gesehen« (I, Z. 9). Nur als auktorialer Verweis ergibt dieser musikalische Kommentar Sinn, ähnlich beim nekrophil-kannibalistischen Rekurs auf eine Aussage des Herodes während Salomes Worten »Ich will mit meinen Zähnen hineinbeissen, wie man in eine reife Frucht hineinbeissen mag« (IV, Z. 317 ff.). Das Orchester und die Melodie der Singstimme bilden einen Konnex zu dessen vorigem Kommentar: »Den Abdruck Deiner kleinen weissen Zähne in einer Frucht seh' ich so gern« (IV, Z. 177,2). Salome könnte sich zwar an diese Worte noch erinnern; dass sie jedoch in ihrer ekstatischen Verzückung gerade an ihren verhassten Schwiegervater denkt, ist wenig wahrscheinlich.

Eine solche extradiegetische Kommentarfunktion kann auch dann entstehen, wenn Motive von Personen übernommen und auf andere Figuren bzw. Situationen übertragen werden, denn eine solche Verweis- und Vergleichsfunktion vermag nur eine äußere Erzähler-analoge Instanz zu bewerkstelligen: wenn etwa das ›Unmutsmotiv‹ Wotans auch auf Brünnhilde angewendet oder Narraboths Begehren auch in anderen Kontexten auf Herodes oder Salome transferiert wird. Allein, dass eine solche Vergleichsebene gezogen wird (Charakter x empfindet ähnlich wie Charakter y), ist eine von außen herangetragene Lesart.

Ein nicht klar zu beantwortender Fall sind konträre Lesarten im Orchester, die auf Äußerungen von Bühnencharakteren prallen, wie oben bereits im Falle von Loges Wissensvorsprung, bis hin zu lügenden oder Gefühle und Informationen verheimlichenden Charakteren: Möglich ist sowohl die Interpretation einer Figurenaktivität (›wenn ihr wüsstet, was ich weiß‹) als auch eine von außen hinzugefügte Information (›eigentlich weiß xy es genau‹). In jedem Fall spricht das Orchester aus, was die Person nicht erzählt, wie es auch ein auktorialer Erzähler vermag – etwa die in Kapitel 1 bereits von Strauss selbst thematisierte Würde des Herodes gegen die nervöse Unruhe: Seine betonte, wenig glaubhafte Furchtlosigkeit (»Ich habe vor niemandem Angst«, IV, Z. 187) prallt auf das Orchester, das durch Figurenmotive Salomes oder in den Sturmvisionen durch das verzerrte Jochanaan-Motiv deutlich macht, vor wem er sich dann doch fürchtet. Noch deutlicher ist dies in der Offenbarung der Lüge in der Klytämnestra-Szene, die buchstäblich im Zentrum der Oper *Elektra* steht und auf die Strauss mehrfach als Ausnahme in seinem Schaffen verwies. Das Orchester verrät Dinge, die der Hauptfigur selbst nicht bekannt sind bzw. die sie verdrängt hat und welche Ausdruck ihres Unterbewusstseins sind. Es geht also weniger darum, sie der Lüge zu überführen, als darum, die Bipolarität ihrer seelischen Konstitution psychogrammatisch freizulegen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Grauenvoll« sei »die Beredsamkeit der Orchestersprache«, schreibt Specht und verweist auf die klaffenden Konflikte zwischen ihren Wortaussagen und dem kommentierenden Orchester:[328] wenn sie behauptet, dass der Albdruck eigentlich »nichts« sei, aber man das Motiv des rinnenden Blutes und jenes von Orest als Antizipation seines späteren Auftritts im Orchester wahrnimmt. Als sie nach dem rechten Opfer fragt und dabei ein »jungfräuliches Weib« im Sinn hat, lässt die leitmotivische Ebene erkennen, dass sie an ihre eigene Tochter Chrysothemis denkt: Deren Motiv, das ihren Wunsch nach Mutterschaft in der vorherigen Szene darstellte, zeigt Klytämnestras Bereitschaft, jeden Preis zu zahlen. So vermag die orchestrale Kommentarebene Handlungen und Worte auf der Bühne zu konterkarieren und sie bisweilen in einen völlig neuen Bedeutungszusammenhang zu stellen.

Die eingangs erwähnten Aussagen von Strauss zu Tristans Innen- und Außenwelten machten es bereits deutlich: Durch den beständigen Wechsel der beiden Darstellungsmodi, den kommentierenden und den ›subjektiv‹ erlebten, wird es möglich, die »objektiv-epischen Einsprengsel und allwissenden Kommentare« gegen die Fokalisierung der psychologischen Innenperspektive der Figuren zu setzen, »als ob sie souveräne Subjekte wären«.[329] Insbesondere *Elektra*, die bereits mit der orchestralen Vorwegnahme des Schreis der Hauptperson nach ihrem Vater als trauerndes Klageweib als Ouvertüre en miniature beginnt, führt dieses Ineinander und Nebeneinander der beiden Ebenen beständig aus. Gerade solche Vorwegnahmen und Rückbesinnungen auf Wortbedeutungen übernehmen, wie bereits am Beispiel der vom Orchester festgestellten Blässe der Prinzessin Salome aufgezeigt, diese objektiv-epische Wissensebene, die dann im präsentischen Modus auf die subjektive Darstellungsebene wechseln können.

Neben dieser erzähleranalogen Verwendung finden sich – allerdings in selteneren Fällen – weitere distanzierte Kommentare als intertextuelle Bezüge und musikhistorische Verweise. Sind diese im Fall von Wagner-Allusionen und -Zitaten eindeutig – zahlreiche Tristan-Referenzen in *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* und *Intermezzo* sprechen für sich –, so ist dies in anderen Fällen nicht nachweisbar, wenn auch plausibel. Das besagte ›Agamemnon‹-Motiv[330] weist in identischer Intervallik eine

328 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 191.

329 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 88.

330 Dem aus dem Sprachrhythmus gewonnenen Motiv sind noch weitere Agamemnon-Motive zugeordnet: dasjenige des Königs und das des geisterhaften Schattens; allesamt bilden einen vielgestaltigen Motivkomplex. Vgl. Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 46 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auffällige Parallele zum in der gleichen Tonart d-Moll stehenden zweiten Satz des Klaviertrios op. 70 Nr. 1 von Beethoven auf. *Largo assai ed espresivo* (Strauss wählt *Mäßig langsam. Moderato assai*) hebt es ebenfalls mit jenem gebrochenem Moll-Quartsextakkord an, allerdings piano, sotto voce und in langen Notenwerten – später wird es über tremolierendem Klanggrund erscheinen (T. 18 ff.). Mag man auf Grund der generischen motivischen Struktur zunächst Zufall annehmen, so macht die seit Carl Czerny fest etablierte Zuschreibung »Geister-Trio« die Beziehung enger. In dessen Ausführungen *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke* ist es eben jener Satzanfang, der ihn zu dieser Benennung veranlasst: »Der Character dieses sehr langsam vorzutragenden *Largo ist* geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt. Nicht unpassend könnte man sich dabei die erste Erscheinung des Geist's im *Hamlet* denken.«[331] Nicht nur die »Erscheinung aus der Unterwelt«, auch der Verweis auf Hamlet lassen die Herleitung plausibel werden: Hofmannsthal selbst weist auf die Parallele zu Shakespeares Stück hin, die sich nicht nur in der ersehnten Rache am ermordeten Vater, sondern auch in der Unfähigkeit der Hauptfigur zur dafür nötigen Tat ergibt. Von Strauss sind keine Quellen zu diesem Beethoven-Bezug überliefert, so dass der intertextuelle Kommentar nicht nachweisbar, aber doch wahrscheinlich ist.



14: Das ›Agamemnon‹-Motiv und der Beginn von Beethovens op. 70 Nr. 1, II (›Geister-Trio‹)

Intention des Kommentars

Die dahinterstehende Aussage oder der Grund solcher musikhistorischen Verweise führt sogleich zum nächsten Kriterium: Wie im gerade ausgeführten Beispiel kann der inhaltliche Bezug im Zentrum stehen, doch auch augenzwinkernde oder ironische Kommentare bis hin zum Bekenntnis des

331 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, Reprint hg. von Paul Badura-Skoda, 1963, S. 99 (erschienen als vierter Teil seiner monumentalen Klavierschule op. 500).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autors selbst können mitgemeint sein, so wie teilweise auch Erzählerfiguren Standpunkte ihrer Autoren repräsentieren können: Strauss, der Religionsverächter, in der Darstellung der religiösen Sphäre; oder Strauss, der Kritiker der italienischen Oper, der aus seiner Abneigung gegenüber den Werken seines Zeitgenossen und Konkurrenten Puccini keinen Hehl machte, wie sowohl wortsprachliche Äußerungen[332] als auch die karikaturhaft überzeichnete Darstellung musikalischer ›Italianismen‹ in der Tenorarie in *Der Rosenkavalier* deutlich machen.

Es geht hier um die Frage nach der Haltung oder Lesart, die der geäußerte Kommentar impliziert: Er kann (scheinbar) neutral-unbeteiligt erfolgen, ›nur‹ eine weitere Informationsebene oder gezielt eine Wertung ins Spiel bringen, Sympathie oder Antipathie einer Figur oder einem Bühnenereignis gegenüber vermitteln.

Ein Beispiel für einen neutralen Orchesterkommentar wäre das bereits erwähnte Aufgreifen der Textzeile Narraboths über die Blässe des Orchesters in *Salome*, das uns eine zusätzliche Information vermittelt. Überhaupt enthebt sich Strauss – darin liegt auch ein musikalischer Grund der von Zeitgenossen wahrgenommenen Anstößigkeit des Einakters – einer Deutung oder Meinung über die Figur Salome. Sie wird nicht (wie etwa Herodes) mit für Strauss typischen Mitteln der Ablehnung, des Boshaften oder Deformierten dargestellt. Dann wären z. B. tiefe Linien und Liegeklänge in Bassklarinette und Contrafagott (wie in der Charakterisierung der Amme in *Die Frau ohne Schatten*) oder spitze und schrille Tonfolgen in Flöte, Oboe und Es-Klarinette (»des Helden Widersacher«) Mittel seiner Wahl, die sich in fast allen Partituren finden lassen. Stattdessen wird Salome tänzerisch, beweglich, im Finale kantabel und mit gleißendem Cis-Dur-Schönklang musikalisiert. Erst in der Wahrnehmung der Zuschauer steht so der Konflikt zwischen den Sichtweisen der Charaktere und insbesondere zwischen Musik und Bühnenaktion. Dieser Verzicht auf eine moralische Perspektive auf die Hauptfigur wurde von der zeitgenössischen Kritik in seiner Ungewöhnlichkeit durchaus erkannt: In der Schlusszene werde sie »nicht mehr als das entmenschte Weib, die Bestie im schönen Körper«, sondern als »eine im Wahnsinn des Liebesrausches verklärte« Figur dargestellt, die »so handelt, wie sie nicht anders kann«.[333] Doch diese musikalisch-theatrale Konzeption sorgte genau deshalb für Irritation und wurde in ihrer Neuheit nicht immer verstanden. Eine konventionellere Haltung wird deshalb z. B. von Heinrich Chevalley verlangt:

---

332 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 79.
333 Messmer: *Kritiken*, S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Die Schlußszene an sich ist wunderschön, das Schönste mit, was Richard Strauß je geschrieben hat, nur paßt sie absolut nicht zur Salome. Es ist die sittsame Klage einer Braut um den verstorbenen Bräutigam [...]. Aber von der perversen Bestialität, von der schwülen Sinnlichkeit der grauenvollen Situation – auch nicht eine Spur.[334]

In anderen Fällen liegt eine klare Haltung oder Wertung in der Äußerung des Kommentars. So werde schon bei Wagner Siegmunds Scheitern »durch das Zerbrechen des sogenannten Wälsungen-Motivs reflektiert und beklagt«.[335] Adorno sieht im kurzen Orchesterepilog der Mägdeszene aus *Elektra* sogar ein Einschalten des Autors selbst – ein solches subjektives Bekenntnis der Zuneigung für das Sujet und die es repräsentierenden Figuren ist für *Feuersnot* auch durch Selbstzeugnisse belegt. Die »Formsicherheit« der Szene komme »der Humanität gleich, mit der Strauss durch ein Nachspiel von wenigen Takten der misshandelten Magd«[336] nachtrauere. So sehr die Deutung eine nicht mehr einholbare Behauptung bleiben muss: In jedem Fall unterscheidet sich das Erklingen des Motivs der Magd von der bisherigen Motivverwendung der Szene, die immer präsentisch und gestisch an das Bühnengeschehen gekoppelt war. Es bezieht sich zum ersten Mal seit dem Erklingen des Agamemnon-Motivs am Anfang auf ein auf der Bühne nicht dargestelltes Ereignis. Beide Motive erklingen als Rahmung der Szene jeweils in Abwesenheit der Figuren, mit denen sie verbunden sind. Sie weisen somit eine zeigende Funktion auf, wirken als äußere, vom Orchester vermittelte Information. Damit bilden sie auch eine formale Klammer der etwa fünfminütigen Szene, auch im tonalen Sinne.[337] Die übrigen Motive dienen der psychologischen Ausdeutung, der Aktionsdarstellung oder der Perspektivierung der intradiegetischen Erzählungen der ersten und zweiten Magd. Während das Agamemnon-Emblem seine eigentliche Konkretion erst im Monolog der Elektra erhalten wird, also vorausdeutende Funktion besitzt, ist es im Falle des letzten Erklingens des Motivs der Magd umgekehrt. Die Verwendung ist klar retrospektiv: Das Motiv war den beiden mit Elektra sympathisierenden Mägden zugeordnet (Z. 15,4 und 16,4), erklingt aber nun in deren Abwesenheit, die Bühne ist zum ersten Mal leer: Die fünfte Magd wurde zuvor gewaltsam von den übrigen und der Aufseherin in einen Nebenraum entführt, in dem sie dann – ihre letzten

334 Messmer: *Kritiken*, S. 48.
335 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 91.
336 Adorno: »Richard Strauss: Zum hundertsten Geburtstag«, S. 588.
337 Neben der Tonart d-Moll und der vergleichbaren Verweisfunktion besteht noch eine weitere Klammer: Das Motiv selbst ist eine Ableitung aus dem Kopf des ›Agamemnon‹-Motivs, die Bedeutung des Motivzusammenhangs wird allerdings erst im Verlauf der Oper ersichtlich.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Worte machen es unmissverständlich – brutal misshandelt wird. Der musikalische Ausdruck ist deutlich bestimmt: eine chromatisch abwärts geführte Kantilene, molto espressivo, mehrfach erklingt die neapolitanische Farbe, der herabgedrückte zweite Skalenton es (in Z. 33,3 querständig gegen das e des Oktavregel-gemäßen tritonischen Sextakkords e–g–cis in den Streichern). Es ist ein Motiv der Trauer und des Leidens und wird von Strauss in dieser Szene sowie im weiteren Verlauf der Oper klar mit der Sphäre der Aufopferung und Erniedrigung verbunden (5. Magd: »Ich will mich vor ihr niederwerfen«, Z. 16,4; später Elektra: »Ich diene Dir wie eine Sklavin«, Z. 89a).[338]

Noch eindeutiger ist der Fall bei klar karikierenden oder parodierenden Motiv-Kommentaren. Die Karikatur impliziert im Mittel der Überzeichnung und des Spöttischen stets eine Perspektive auf jemanden oder etwas,[339] das figural gefiltert sein kann (wie in *Elektra*), meist aber extradiegetisch erfolgt. Herodes und Jochanaan sind beide Charaktere, die so eine musikalische Interpretation erfahren, wenngleich auf unterschiedliche Weise. Herodes‘ Gestaltung ist tonal und instrumental sogleich als solche Karikatur eines Klientelkönigs erkennbar. Die religionskritische Sicht auf Jochanaan ist dabei als Stilallusion des frühen 19. Jahrhunderts weniger offensichtlich.

Strauss schreibt diese Haltung als Interpretationsanweisung mehrfach direkt vor: So verraten die »durchaus parodistisch[en]« Steigerungen, die der musikalischen Darstellung Octavians bei aller Liebenswürdigkeit der Figur beigemischt sind, »vielleicht ein wenig die jugendliche Herzlosigkeit«, die Hofmannsthal betont.[340] Vorherrschend ist eine solche Funktion im *Rosenkavalier* in der Figur des Ochs, in der »das köstlich ›Kommentierende‹ der Motive« und das »verräterische Geplauder des glossierenden Orchesters« voll zum Tragen kommen.[341] Dass sich diese Form der Parodie bisweilen untrennbar mit den illustrativen Effekten der im obigen Teilkapitel dargestellten Außensichten vermengt, liegt auf der Hand.

Zeitliche Verweisebenen

Schließlich lassen sich die Kommentare in ihrer zeitlichen Funktion unterscheiden: Dienen sie dem Verweis auf Vergangenes und Zukünftiges, wie

338 Overhoff nennt es das »Motiv des Dienens«, vgl.: *Elektra-Partitur*, S. 200.
339 Vgl. hierzu auch in Kapitel 1 das Unterkapitel »Unmittelbarkeit und Distanz«, S. 87.
340 Hofmannsthal: »›Der Rosenkavalier‹. Zum Geleit«, S. 429.
341 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 240.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es Wagners Differenzierung der »Ahnung« und »Erinnerung« beschreibt,[342] oder ereignen sie sich vielmehr präsentisch und beziehen sich auf den Moment? Im ersten Fall ist eine diegetische-›epische‹ Lesart möglich, der zweite Fall bezeichnet vielmehr mimetisch-dramatische Mittel des unmittelbaren Geschehens.[343] Der Bezug auf Handlungen, die sich momentan nicht auf der Bühne ereignen, bzw. auf Personen, die nicht anwesend sind, spielt in eingefügten Erzählpassagen (Metalepsen in Genettes Terminologie) eine Rolle, kann aber genauso im ›regulären‹ Darstellungsmodus als leitmotivischer Verweis des Orchesters erfolgen. Besonders das Wagnersche Musiktheater ist reich an solchen narrativen Passsagen, in denen meist eine Person der anderen von Ereignissen berichtet: Dies erlaubt es der leitmotivischen Technik, ihre volle temporale Dimension zu zeigen – bekannte und viel diskutierte Beispiele dafür sind der Dialog zwischen Wotan und Brünnhilde im zweiten Akt der *Walküre* oder die einleitende Nornenszene der *Götterdämmerung*. »Über die Markierung der Gegenwart hinaus« wird motivisch so die Zeitebene relevant – durch »Quer-, Rück- oder Vorverweise« sowie durch die Möglichkeit, »Veränderungen, ›Geschichtlichkeit‹ in sich aufnehmen« zu können. Leitmotivik »trägt so selbst Spuren des Vergehens der Zeit an sich, wird transformiert, erfährt an sich Geschichte«.[344]

Zwar findet sich auch bei Strauss das von Wagner in *Oper und Drama* erläuterte Verfahren, wonach das Zusammenkommen von Leitmotiv, Text und Gesangslinie der »Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks« sei[345] und die orchestrale Verwendung dann ahnende Vorwegnahme oder retrospektiver Verweis sein könne. Das oben thematisierte Beispiel des ›Agamemnon‹-Motivs repräsentiert dies idealtypisch.[346] Dennoch verschiebt sich im Musikthea-

342 Wagner: »Oper und Drama«, in: Wagner, SUD IV, Leipzig 1872, S. 237 ff.. Dazu auch Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 29.

343 Natürlich gibt es auch präsentische Erzähltechniken (auf der Bühne ist die Mauerschau wohl die etablierteste Form), dennoch ist Narration in den meisten Fällen von der zeitlichen Distanz geprägt, in Wagners Dichtungen ohnehin.

344 Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung*, S. 59, 94.

345 Wagner: »Oper und Drama«, S. 237.

346 Bereits Wagner kehrt mehrfach vom hier standardisiert beschriebenen Verfahren ab, durch Motive, die diese zentrale Kongruenz von Wort und Musik als »Mittelpunkt« nicht erhalten – z. B. am entscheidenden szenischen Moment eigenständig, als ›Orchestermelodie‹ erscheinen (etwa im Falle des ›Schicksalsmotivs‹ in *Die Walküre* oder des ›Schwertmotivs‹). Insofern lässt sich an der in *Oper und Drama* vorgestellten Theorie noch ein Rest traditionellen Opernverständnisses erkennen, das von der Orientierung an der Gesangslinie ausgeht. Für Strauss gilt dies noch weniger, der flexible Umgang kennt die vor-Wagnersche Rückkehr zur Arienmelodie als leitmotivische Fixierung wie auch die post-Wagnersche Auflösung der Zuordnungen und der Reihenfolge.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ter von Strauss das kompositorische Interesse beträchtlich. Eine episch-narrative Funktion spielt eine deutlich geringere Rolle – das Wagnersche Orchester wurde nicht zufällig, wenn auch simplifizierend, in die Nähe eines Erzählers gerückt.[347] Denn narratologische Zugänge zu einer eigentlich dramatischen Kunst oder werden am ehesten plausibel durch eben diesen temporalen Aspekt, den eine zusätzliche Ebene – hier das Orchester – vermittelt. Erzählpassagen in Form von Rückblenden im Musiktheater von Strauss und Hofmannsthal fanden bereits Erwähnung, sie sind aber in der Regel kurz und dienen weniger der Verdeutlichung dramatischer Komplexe und Zusammenhänge oder der Einbettung der Handlung als der psychologischen Fokalisierung der Figuren und ihrer Motivationen. Während Wagner anstrebt, dass das Publikum so »zu steten Mitwissern der tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht« und zu »Teilnehmern an dessen Verwirklichung«[348] wird, ist Strauss sehr viel nüchterner und diesseitiger an der direkten Teilhabe der Zuschauer am Geschehen und am Erleben der Protagonisten interessiert. Weniger die Verdeutlichung von Handlungsverweisen – man denke an die Markiertheit des ›Fluch‹-Motivs, jedes Mal, wenn es sich schicksalshaft einlöst – als vielmehr der Fokus auf die Erzählenden steht in diesen Episoden im Zentrum: Klytämnestras (unbewusste) Selbstlüge, Elektras Verklärung der Vergangenheit vor dem Mord, die Wehmut der Marschallin. Das Orchester teilt in diesen Fällen über den zeitlichen Motivverweis mehr mit als die Figur selbst erzählt, nämlich das, was diese gezielt verschweigt oder nur schwer in Worte fassen kann: ihre Erinnerungen oder Ängste, im Falle Klytämnestras die Versinnbildlichung der begangenen Tat und die Befürchtung, der nun erwachsene Sohn könne zurückkehren. Die Schilderungsweise der vergangenen Erlebnisse und weniger die Tatsache des Vergangenen selbst werden kompositorisch dargestellt. Somit verschiebt sich neben der psychologischen Funktion bei Strauss das kompositorische Interesse bei Zeitbezügen in vielerlei Hinsicht.

---

347 Vgl. dazu: *Erzählstrategien in Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹ und Thomas Manns ›Joseph und seine Brüder‹*, hg. von Dorothea Kirschbaum, Hildesheim 2010. Am prominentesten wurde die Lesart vom ›Epiker‹ Wagner vielleicht von Thomas Mann vertreten: »Versuch über das Theater«, in: Thomas Mann: *Essays*, Bd. 1, hg. von Hermann Kurzke & Stephan Stachorski, Frankfurt (M.) 1993, S. 53–93. Ebenso Adorno: »Die Dramaturgie des reifen Wagner operiert durchweg mit einer Art von ›epischem Theater‹« (»Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, S. 120).

348 Wagner: *Oper und Drama*, S. 249.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Technisch-musikalisch geht es weniger um Herausgehobenheit und zeichenhafte Betonung als um Integration in den vielschichtigen und beweglichen Orchestersatz. So handelt es sich teilweise um Kommentare, die man entdecken muss und die sich den Zuhörern nicht aufdrängen. Sie können leicht überhört werden. Ein Beispiel für ein zukünftiges Ahnen ist die Vorwegnahme von Salomes schwärmendem Gesang »Dein Leib ist weiss« (*Salome*, Z. 93): Nicht die Worte selbst, sondern das Motiv in seinem elegischen Tonfall werde bereits im Orchester hörbar. Salome imaginiert in ihrer gespannten Erwartung Jochanaans körperliche Attraktivität, bevor sie seine Gestalt überhaupt erblickt. Das bereits dargestellte Verfahren der zahlreichen Ableitungen und beständigen Umformungen wird dabei auch auf die zeitliche Dimension übertragen: Sie verändern sich, stellen damit auch seelische Transformationsprozesse und neu erreichte Zustände dar, von denen es ›kein Zurück‹ mehr gibt. Vor dem Terzett erklingt in *Der Rosenkavalier* auf dem dominantischen Orgelpunkt der geteilten Streicher und Holzbläser eine melodische Linie in der Solotrompete, die Vortragsbezeichnung lautet »espressivo«. Sie verbindet Octavians letzte, direkt an die Marschallin gerichtete Worte (»Marie Theres'!«, Z. 284) mit dem Beginn des Terzetts. Octavian verbleibt »unschlüssig, als wollte er ihr nach«, die Marschallin »winkt ihm, zurückzubleiben und bleibt in der Tür stehen«. Die Melodie der Trompete schlägt dabei eine Brücke zurück zum Beginn des zweiten Aktes, ebenfalls ein Moment der Entrückung, als die beiden jungen Verliebten laut Vortragsanweisungen »wie unbewußt« sangen: »Wo war ich schon einmal, und war so selig?« (II, Z. 32,4).[349] Ganz gleich, ob sich eine der Figuren an den Moment erinnert oder ob es ein Orchesterkommentar von außen ist: Die Situation ist eine andere, die Figuren erleben den Moment reflektierter, distanzierter: Alle drei beginnen das Terzett mit kommentierenden Beobachtungen. Die Klangfarbe der Trompete wird in ihrer »einschneidenden Wirkung« verwendet, wie Strauss sie in der Instrumentationslehre beschreibt, aber eben nicht in ihrer üblichen Semantisierung – er nennt »Siegmunds Schwertmotiv, der Brünnhilde Kampfruf« und »die wie Schwertstiche schmerzenden Trompetenoktaven am Schluß des II. Aktes Tristan« als repräsentative Beispiele.[350] Dies führt zu einer gleichsam gebrochenen lyrischen Stimmung, als wolle die Musik sagen: Das in den vorigen Akten Erlebte, auch der Zauber der ersten Begegnung, ist vorbei und bleibt unwiederholbar.

349 Vgl. zu dieser Passage auch die Ausführungen zu Strauss' Begriff des »Klangindividuums«, Kapitel 1, S. 81.

350 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 207.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die zeitliche Dimension kann so bisweilen im Motiv selbst stecken, insbesondere dadurch, dass zunächst generische Protoversionen erklingen, die sich erst im Verlauf intervallisch-diastematisch konkretisieren (wie oben am Beispiel von Sophies Motiv im ersten Akt von *Der Rosenkavalier* vorgestellt) – oder dass sie nachbetrachtend verschiedene wechselnde Stadien durchlaufen, auch musikhistorisch-stilistische.

Die Beispiele zeigen: Es geht dabei um Zeitdimensionen, die im Fall Octavians nur den Tag zuvor oder gar denselben meinen, im Fall der Marschallin jedoch bis in die eigene Kindheit zurückreichen. In *Die ägyptische Helena* werden die Erinnerungen eines Paars thematisiert, die Geschichte der eigenen Beziehung und wie diese zerstört wurde. Generell geht es in diesen Erinnerungsreferenzen nicht um große Erzählbögen und narrative Klammern, sondern vielmehr um Verweise auf sich in kürze Ereignendes oder Gewesenes, meist bezogen auf die konkrete Erfahrung einer Person. Trotz der vielen griechischen Stoffe findet Wagners Konzept von ›Ahnung‹ und ›Erinnerung‹ bei Strauss weniger im großen mythologischen Rahmen als vielmehr im menschlichen Maßstab statt.

Generell kann jedoch konstatiert werden, dass zeitliche Verweise im Theater von Strauss eine geringe Rolle spielen, weitaus überwiegend ist der präsentische Modus. Rudolf Hartmann bringt es auf die Formel, dass »nicht die Schilderung eines gewesenen Vorgangs, sondern das unmittelbar anrührende Erlebnis« im Zentrum stehe.[351] Mit diesem Befund wird abschließend zu den Betrachtungen über die Bedeutung der Leitmotivik auch nochmals die eminente Bedeutung des ersten Teilkapitels zur psychologischen Verwendung deutlich: Die »Empirie des Seelischen«, das »immanente Penchant seiner Musik zur Vergegenständlichung«[352] psychischer und emotionaler Zustände durchdringt alle anderen aufgezeigten Verwendungen – auch und insbesondere die Zeitbezüge.

So finden in der Mehrzahl die ›auktorialen‹ bzw. personal nicht eindeutig zuzuordnenden Orchesterkommentare ›live‹ statt, sie beziehen sich zumeist auf den Moment, teilen präsentisch-zeigend ihre Beobachtung mit. Und wenn sie auf Voriges verweisen, ist ihre zeitliche Implikation nicht selten nachgeordnet, mehr Mittel zum Zweck. Das oben genannte Beispiel von Prinzessin Salomes Blässe ist ein solcher Fall. Dass das Orchester ein Motiv nochmals aufruft, das einer Figur zugeordnet war, die längst keine Rolle mehr spielt, geschieht weniger, um auf sie und den Moment der Handlung zu verweisen,

351 Vgl. dazu auch die Bemerkungen Sonja Bayerleins: »Verkörperte Musik«, S. 193.
352 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als ob das aktuelle Geschehen etwas Wesentliches mit der vorherigen Situation zu tun hätte. Es geht in diesem Orchesterkommentar vielmehr um die Verbindung zur Textaussage, um diese gleich einer Vokabel für die Sicht auf die Figur nutzbar zu machen.[353] Die situative Kommentierung steht dabei im Vordergrund.

3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?

Zusammengefasst und dieses Kapitel abschließend sollen die oben ausgeführten Einzelaspekte zusammengebracht werden, um wesentliche Stilmerkmale des Straussischen Komponierens näher zu fassen, die insbesondere die perspektivischen Verfahren ermöglichen oder voraussetzen. Nur durch die hohe Ereignisdichte, die schnellen Fakturwechsel, die Fülle an Motiven und Schichten ist dieser ausdifferenzierte Gestaltungsspielraum möglich. Strauss nutzt dabei alle musikalischen Techniken und Gestaltungsmittel : sowohl den Umgang mit Tonalität und Harmonik als maximal ausgeweitetes, aber niemals in Frage gestelltes Bezugssystem als auch die Leitmotivik, die durch ihre Flexibilität und Variabilität neue Möglichkeiten der Figurenfokalisierung zulässt. Insbesondere Strauss' Verständnis von Polyphonie, das untrennbar mit der klangfarblichen Ausdifferenzierung verbunden ist – er selbst spricht von »Orchesterpolyphonie« – spielt in dieser Zusammenführung aller Aspekte eine entscheidende Rolle – dabei weniger als Kontrapunkt im Sinne einer Satztechnik verstanden, sondern vielmehr als Gleichzeitigkeit unterschiedlicher musikalischer Schichten und Ebenen. Hier soll es auf übergeordneter Ebene darum gehen, Strauss' Musik stilistisch und ästhetisch dahingehend zu bestimmen, warum sie diese spezifische Eignung aufweist, das Bühnengeschehen auszuleuchten und als »Inbegriff der Regie«[354] aktionale, psychologische und räumliche Lenkungen vorzunehmen.

Um eine konzise Zusammenstellung der Faktoren zu erreichen, soll in dieser abschließenden Bündelung auf analytische Beispiele weitgehend verzichtet werden; dies soll in den folgenden beiden Kapiteln erfolgen, wie es auch in den exemplarisch-repräsentativen Passagen in den ersten drei Kapiteln bereits zur Sprache kam. Stattdessen sollen die wesentlichen Aspekte durch Befunde zeitgenössischer Kritiken plausibiliert werden; eine Hauptquelle ist

353 Sowie um eine musikalisch-strukturelle Verweisfunktion und ein zusammenhangbildendes Mittel.

354 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 592.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dabei die äußerst lesenswerte Zusammenstellung relevanter Kritiken zu Uraufführungen sämtlicher Opern von Strauss durch Franzpeter Messmer,[355] die in ihren Parallelen eine Brücke zum ersten Kapitel der diskursgeschichtlichen Aufarbeitung perspektivischer Begrifflichkeiten bzw. von deren Voraussetzung und Vorläufern schlagen.

Heterogenität und Pluralismus

Bereits ganz äußerlich, in der Sujetwahl seiner Tondichtungen wie von Strauss' Opern, wird ein Wesenszug offenbar, der sich auch in der kompositorischen Detailgestaltung zeigt: seine Neigung zu Heterogenität und Pluralismus, zur beständigen Abwechslung aus Unterschiedlichem. Paul Bekker schreibt, Strauss habe mehrfach »die Maske gewechselt und ein in Stil und Charakter von den vorangehenden durchaus verschiedenes Werk geschaffen«.[356] Wie sehr dies als Affront und ›Verstoß‹ gegen etabliertes Komponieren gesehen wurde, zeigt die Vielzahl der negativen Kritiken, sowohl unmittelbar zu den Aufführungen als auch noch Jahrzehnte später. Strauss sei »weitgehend gesinnungslos«, so Bloch, und »nimmt sein Material, wo er es findet«.[357] Auch hier eignen sich die abwertenden Kritiken, um dieses Wesensmerkmal – losgelöst von der impliziten ästhetischen Haltung – sachlicher zu ergründen. Einem gehobenen Restaurant vergleichbar, kenne Strauss' Musik

> eine Wein- und eine Bierabteilung. In jener geht es hoch her: Rom, archaisches Mykene, Wienerisches Dixhuitième, Märchenorient, mittelalterliches München und zeitgenössisches Milieu finden Einlaß, man hat die Wahl. Worauf sie fällt, darin waltet kaum andere Notwendigkeit als das Gefühl, dies sei nun dran, ein flair, man könne daran sich weiden.

Abgesehen davon, dass Adornos polemischer Kommentar in seiner sprachlichen Finesse und seinem beißenden Humor literarischen Eigenwert besitzt, offenbart er zweierlei: Er stört sich an einem generellen Signum von Moderne (nicht nur der Straussischen), nämlich der Suspension von Stileinheitlichkeit, dem Umstand, dass man in der Tat »Stile frei sich aussuchen [kann] wie in einem Musterkatalog«.[358] Die Auswahl des Vielen folgt dabei sehr viel

355 Franzpeter Messmer (Hg.): *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1989.
356 Messmer: *Kritiken*, S. 103.
357 Bloch: *Geist der Utopie*, S. 91.
358 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 571.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

überlegter und beabsichtigter als Adorno es zugesteht, was sowohl die hier angesprochene generelle Sujetwahl als auch die Heterogenität innerhalb der Werkstrukturen aufweist. »Stücke in Stücken« nennt Adorno dieses Prinzip – ausnahmsweise anerkennend – an anderer Stelle in seiner Berg-Monographie, wenn er Strauss' kompositorisches Verfahren auch aus dem möglichen Vorbild der »großartig einleitenden Mägdeszene der Elektra« herleitet. Hier steht zwar nicht, wie im vorigen Zitat, historisch-stilistische Vielfalt im Zentrum, sondern die Vielheit unterschiedlicher musikalischer Fakturen, Partikel und damit verbundener Ausdrucksbereiche; dennoch geht es um die gleiche Gefahr einer Beliebigkeit. Adorno kritisiert weniger die Aufgebrochenheit selbst, sondern ein angeblich fehlendes Gleichgewicht in der Gesamtformung, das seinen (durchaus traditionellen) Vorstellungen von Kohärenz und Zusammenhangbildung entspräche. Zwar sollten die »dynamischen Formen nicht die momentanen dramatischen Erfordernisse unter sich platt walzen«, dies spräche für Strauss' dramatische ›Momentformen‹. Bei Adorno überwiegt jedoch klar die Bedeutung der »Entwicklungsformen« oder »dynamischen Formen«, die zwar legitimerweise unterbrochen oder balanciert werden dürfen »durch kurze und übersichtliche Nummern«,[359] davon jedoch nicht minimiert oder gar außer Kraft gesetzt werden. Doch genau an diese Grenze geht Strauss – von Adorno durchaus richtig erkannt –, insbesondere durch die beständigen Überraschungen, das Herausgerissen-Werden aus einem kontinuierlichen Fluss, um die Aktionsebene oder emotive Eruptionen der Figuren darzustellen. Wie sehr der Erwartungshorizont seines zeitgenössischen Publikums damit herausgefordert und überschritten wurde, zeigt der Blick in die Kritiken der Uraufführungen, die die »heterogenen Bestandteile (die Verquickung lyrischer, burlesker, philosophischer und derb launiger Elemente!)«[360] bemängeln, eine Unangemessenheit durch die stilistische Vielheit; häufig findet sich die optische Metapher des Kaleidoskops.[361] Positiver gesonnene Stimmen wie Richard Specht sprechen von den »scheinbar geschlossenen Stücke[n]«, die »nie willkürlich intarsiert, immer aus den thematischen Prämissen heraus eingegliedert werden«, aber die Bedeutung von Brüchen und Diskontinuitäten bemerken die meisten Autoren. »Vielfältigkeit und Zer-

359 Adorno: »Berg: der Meister des kleinsten Übergangs«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), Frankfurt (M.) 1986, S.479. Adorno attestiert hier Berg, nicht jedoch Strauss die »Wiederherstellung jenes Dualismus von Rezitativ und, wie es einst hieß, Nummer« (ebd., S. 478).

360 Messmer: *Kritiken*, S. 109.

361 Ebd., S. 79: die »nervöse, kaleidoskopartig zusammengefügte, irrlichtelierende [sic] Schreibweise«.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

splitterung« wird bei Fritz Jacobson gegen den fehlenden »runden Eindruck« gestellt. Rudolf Louis, der in seiner Epoche machenden Harmonielehre gemeinsam mit Strauss' Jugendfreund Ludwig Thuille insbesondere Beispiele aus *Elektra* und *Salome* für neueste Klangwirkungen als innovative Beispiele heranzieht – also tiefer in dessen Musiksprache eingedrungen ist als die meisten Zeitgenossen –, kritisiert am *Rosenkavalier*, dass »die weiten Bögen fehlen: Alles zerfällt in Einzelheiten und Einzelwirkungen«.[362]

So stehen im *Rosenkavalier* nicht nur stilistische Bedenken wie der »starke[] Stich ins operettenhaft-populäre« und das anachronistische Verhältnis der historischen Verweisebenen in der Kritik, sondern der unterschiedliche musikalische Habitus:[363] Im zweiten Akt verliere die Musik mit dem Auftritt des Barons »mehr und mehr ihre bisherige feine Haltung«; ein »Niedergang« zu »ganz gewöhnlicher Bierwalzermusik« und zur »burlekse[n] Zirkus-Pantomime« sei zu konstatieren.[364]

So sehr die Urteile zusammenhangbildende Momente verschweigen oder nicht erkennen konnten oder wollten – denn gerade die Walzer-Elemente weisen auf der anderen Seite (bereits schon in *Feuersnot*) verbindende Konnexe und Einheit stiftende Funktionen auf[365] –, so nachvollziehbar ist der hier geschilderte verwirrende Höreindruck des *Rosenkavalier*, der seiner scheinbaren melodischen Gefälligkeit[366] entgegensteht. Er ist die Folge einer absichtsvollen musikalisch-dramatischen Anlage: Mit ihren unterschiedlichen musikalischen Ebenen, die sukzessive und simultan den Klang bestimmen, übersteigt Strauss' mehrschichtige Musik bisweilen in ihrer überbordenden Informationsfülle im musikalischen ›Al-fresco‹ die menschliche Perzeptionsfähigkeit und zwingt zu subjektiv unterschiedlicher und bei jedem Hören wieder anders getroffener Auswahl. Dieser plurimedialen Aufgefächertheit stehen bisweilen bestechend einfache Tonsatzverhältnisse und Konzentrationen auf eine Person, einen Sachverhalt entgegen. Dadurch werden das musiktheatrale

362 Messmer: *Kritiken*, S. 88, 91, 93.

363 Paul Schwers in der AMZ, nach: Messmer: *Kritiken*, S. 79. Mehrere Kritiken widmen sich den Walzern, bei Messmer zusammengestellt unter dem Topos des »Walzerproblems« (ebd., S. 94 ff.).

364 Messmer: *Kritiken*, S. 101, 102.

365 Vgl. dazu insbesondere Roswitha Schlötterer: »Die musikalische und szenische Bedeutung der *Rosenkavalier*-Walzer«, in: *Musik und Theater im Rosenkavalier*, hg. von Reinhold Schlötterer, Wien 1984, S. 135–168.

366 Bereits Paul Bekker erkennt darin ein Fehlurteil: »Es mag sogar Leute geben, die all diese graziösen Menuette und Ländlermotive, diese einschmeichelnden Walzermelodien für bare Münze nehmen und sich darüber freuen, daß Strauß anscheinend in sich gegangen ist und wieder ›melodisch‹ zu schreiben beginnt.« In: Messmer: *Kritiken*, S. 92.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzept unterschiedlich ausgestalteter ›Hörwinkel‹ und teilweise sogar die multiperspektivische Auffächerung seines Musiktheaters erst möglich. Die musikalisch-dramatische Form muss dafür in Teilgestalten gefügt sein, was mit einer gewissen strukturellen Öffnung, einer Preisgabe von traditionell etablierten Mitteln der Zusammenhangstiftung einhergeht.

Im Fall der Harmonik und Tonalität ist das Auseinanderdriften der die Funktion bestimmenden Akkordstruktur (z. B. mittels charakteristischer Dissonanzen) und der tatsächlichen Bass-Stufe, der diese Funktion nach tonartlichen Gesetzen eigentlich zustünde, solch ein Fall, um die als »kaleidoskopartig« beschriebenen Wirkungen herzustellen. Begreift man funktionstheoretische Deutungen in diesem Sinne als »wahrnehmungstheoretische Größe«, kann Klängen auch kontextunabhängig eine funktionale Bedeutung anhaften.[367] Die auf solche Weise erzeugte Doppelbedeutung der Klänge nutzt Strauss: Einerseits werden sie durch den Zusammenhang ›entfunktionalisiert‹, bewahren dabei aber als Einzelklang ihre kadenzlogische Funktion. Durch unvermittelte Rückungen erzeugt Strauss einen bis dato ungekannten Klangreichtum und überträgt das Verfahren auf ganze Passagen, die so der Haupttonalität entrückt werden. George Bernhard Shaw verwendet hierfür in Erweiterung des kontrapunktischen Begriffs »passing tones« die Bezeichnung »passing phrases«.[368]

Ein ähnliches Mittel stellen konsonante, aber völlig leiterfremde und funktionsfreie Akkorde dar, die durch ihre unerwartete Positionierung, meist in direktem Nebeneinander innerhalb der Tonart dissonant wirken, aber nicht in einem zwischendominantischen und weiterdrängenden Sinne. Kurth spricht in diesem Zusammenhang bereits bei Wagner von einem »Lösungsvorgang« der Klangfolgen und ordnet das Phänomen den impressionistischen Tendenzen der Romantik zu.[369] Bei Strauss findet sich eine andere Variante dieses impressionistischen Elements: eine extreme Farbzersetzung der Einzelereignisse außerhalb der Leittonspannung, die bis in ihre atomaren Bestandteile hinein erforscht wird. Folgt man Kurth in seiner Bezeichnung ›impressionistisch‹, könnte man zum Vergleich verschiedene Malweisen dieser Zeit heranziehen. Strauss operiert dabei häufig wie ein Pointillist à la Seurat: Die Klänge erhalten atomistische Einzelbedeutung und zersplittern zu absoluten Klangwir-

367 Vgl. Ludwig Holtmeier: »Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie«, in: *Musiktheorie* 17/4, 2002, S. 361–365, S. 361,362.

368 Zitiert nach: Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.) 1995, S. 257.

369 Kurth meint damit keine Stil- oder Epochenbezeichnung, sondern ein Wesensmerkmal bereits romantischer Klangästhetik. Vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 421 f.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kungen auf maximale sinnliche Klangerfahrung hin, jedoch nicht mit dem Ziel einer harmonischen ›Revolution‹, sondern im Dienste der dramatischen Gesamtkonzeption.

Dieses Prinzip von Teilgestalten[370] findet ebenso auf der Ebene der Zeitgestaltung, der Instrumentation und der Formorganisation Verwendung: Charaktere erhalten die unterschiedlichsten musikhistorischen Merkmale in Klangfarbe oder Orchestrierungen weit über die simple Belegung mit Leitmotiven hinaus. Häufig werden dabei bereits bekannte Klischees und Chiffren verwendet und verfremdet, etwa Kadenzwendungen oder Satzmodelle, von Allusionen und Andeutungen bis hin zu Stilkopien und -zitaten neigend.

Artifizielles und Parodistisches, Volkstümelndes und Sentimentales stehen scheinbar unbekümmert nebeneinander, Komposition und Arrangement[371] von Vorhandenem durchdringen sich auf untrennbare Weise. Augenfällig wird diese Tendenz besonders in der Überlagerung von Charakteren und Handlungsebenen, insbesondre in *Ariadne auf Naxos*, wo bereits in der Konzeption der Rahmenhandlung einer »Oper in der Oper« verschiedene Ebenen ineinandergeflochten werden.

»Orchesterpolyphonie« und Klangdramaturgie

Verantwortlich für diese Vielgestaltigkeit ist dafür insbesondere seine Orchesterbehandlung, Strauss selbst gebraucht die Bezeichnung »Orchesterpolyphonie«.[372] Bereits der Begriff zeigt, dass für ihn die Beherrschung des »polyphonen Stils« fast immer klangfarblich-dramatisch und weniger satztechnisch-kontrapunktisch gedacht ist, wie seine Ausführungen über die »feineren Mischungen« der Holz- und Blechfarben in der Instrumentationslehre zeigen.[373] Strauss' Verständnis von Polyphonie ist demnach untrennbar mit Orchestertechnik verbunden.

Paul Zschorlich nennt es das »das Labyrinth der Strauss'schen Polyphonie«,[374] neben dem bereits erwähnten Kaleidoskop-Vergleich eine mehrfach anzutreffende Metapher.

---

370 Bereits Adorno verwendet den Begriff, er erhält dann eine ausführliche Beschreibung bei: Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier.*

371 Bezugnehmend auf eine Äußerung Kreneks, spricht Walter das Ineinandergreifen von Arrangement und Komposition an. Vgl. Walter: *Strauss*, S. 261.

372 Strauss: *BE*, S. 142.

373 Strauss: Instrumentationslehre, S. 318.

374 Messmer: Kritiken, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spricht Strauss von Kontrapunkt oder Polyphonie – er unterscheidet nicht zwischen den Begriffen –, so geht es ihm meist um beides: um die spezifische Orchestersprache und deren dramatisch-psychologische Funktion. Er selbst nennt dies »Nervencontrapunkt«[375] oder – die Antimetabole macht die Verflechtung noch deutlicher – »polyphone Psychologie oder psychologische Polyphonie«.[376] Für die Figur der Salome hält er fest, dass sie »die erste schöne Vertreterin all der Frauengestalten werden sollte, deren feiner differenzierter Psychologie alle nervösen Contrapunkte und alle diffusen Farben meiner späteren Partituren dienen sollten«.[377]

Paul Bekker spricht 1909 – zu diesem Zeitpunkt existieren von Strauss noch keine veröffentlichten Äußerungen dieser Art – ebenfalls von den »fein gewobenen Kombinationen«, die »nötig [waren], um das Seelenleben dieser Menschen in Musik ertönen zu lassen«[378]. So verwundert es kaum, dass Strauss im Vorwort der Instrumentationslehre das Hauptaugenmerk einer modernen Orchesterbehandlung auf »wahrhaft sinnvolle Polyphonie« lenkt; nur diese »erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters«. Eine solche Orchestertechnik sei letztlich dazu da, um »poetische Gedanken, Empfindungen und Naturbilder zu tönendem Leben entstehen [zu] lassen«; abermals zeigt sich Strauss' Betonung der Gedanken- wie Gefühlsdarstellungen und der Scheidung in ein ›Innen‹ und ein ›Außen‹. Er unterscheidet im Vorwort weiterhin zwischen »zwei Hauptstraßen« – dem symphonischen und dem dramatischen Weg – und setzt Ersteren eigenwillig verknappend mit Polyphonie, Letzteren mit Homophonie gleich. Die Oper befindet sich demnach in einem Dilemma: Einerseits seien »dramatisch-orchestrale Effekte« nur »durch dramatische Gestaltung ihres Gedankeninhaltes« gerechtfertigt, »die ohne reichste Polyphonie nicht denkbar ist«.[379] Andererseits sei es aus rein praktischen Gründen leicht erklärbar, warum die Oper erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts ihre primär homophone Verfasstheit aufgegeben habe:

> Orchesterpolyphonie, und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe.[380]

375 Strauss: *SpA*, S. 98.
376 Zit. nach Schuh: *Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre*, S. 397.
377 Strauss: *BE*, S. 180.
378 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 42.
379 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. II, III.
380 Strauss: *BE*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mag man diese saloppe Äußerung auch als verkappten nationalen Chauvinismus lesen – ›deutsche‹ Musik sei für die ›drastische‹ Gattung Oper satztechnisch zu fein und komplex –, so stellt Strauss an anderer Stelle durchaus selbstkritisch fest, dass sein »Gesangsstil [...] oft mit der Figuration und Polyphonie des Orchesters in Konflikt«[381] gerate.

Auch Zeitgenossen ist diese spezifisch orchestral gedachte Wirkung der polyphonen Auffächerung nicht entgangen: »Nicht aus dem Studium des Klavierauszuges« lasse sich der Klangzauber erklären, »ließen diese zwingenden und erschütternden Eindrücke voraussagen«.[382] Mehrfach wird in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zur Lektüre oder zum Spiel des Klavierauszugs hingewiesen, der die eigentliche Konzeption – Carl Söhle hebt in *Feuersnot* die »nachtigallensüße Holzbläserpolyphonie« in der »duftigen Liebesszene auf dem Söller« hervor – nicht oder nur dürftig abzubilden vermag:

> Was nützt es, wenn wir sagen, der Klavierauszug weist Härten auf, Dissonanzen unmöglichster Art, allzu freie Kontrapunktik, die allen Regeln spottet, und anderes mehr. Wer diese Orchestersprache hört [...], dem fallen diese Härten kaum auf. Der eigenartige Vorgang auf der Bühne scheint sie fast gebieterisch zu fordern.[383]

Polyphonie ist stets verwoben mit der klangfarblichen Auffächerung. Eine Trennung der in eine satztechnische Seite – einen ›reinen‹ Tonsatz als ›Essenz‹ – und eine darauf nachträglich angewandte Orchestertechnik ist die Ursache zahlreicher Missverständnisse. Ist eine solche Annahme schon bei Wagner spätestens seit *Tristan und Isolde* kaum einzuholen, so verkennt sie bei Strauss eine kompositorische Grundkonstitution. So kommt Georg Richter zu dem Urteil: »Seine Kompositionen darf man nicht in der Nähe sehen, denn würde man sie auseinanderlegen und des Orchesters berauben, so möchten sie ziemlich dürftig ausfallen.« Nimmt man wie Richter eine Trennung zwischen »Schein« (als »Dekorationsmaler« sei Strauss brillant) und »Wirklichkeit« an, so reduziert man den Orchesterklang demnach auf ein nachträgliches Akzidens.[384] Eine solche Haltung muss zwangsläufig zu einem negativen Urteil kommen. Anders formuliert: Das »Medium des [...]

381 Strauss: *BE*, S. 232. Eine ähnliche Bemerkung findet sich auch im Vorwort zu *Intermezzo*: »Er [der Dialog] ist leider noch immer genügend mit instrumentaler Polyphonie belastet, wenn nicht die sorgfältigste Ausarbeitung der allerdings peinlich genau bezeichneten Dynamik dem Orchester diejenige Durchsichtigkeit verleiht, die ich bei der Komposition vorausgesetzt und bei vollendeten Aufführungen auch erzielt gesehen habe« (*BE*, 141).

382 Messmer: *Kritiken*, S. 42

383 Ebd.: S. 24, 45. Vgl. zur ›Nonkonformität‹ dieser Orchesterpolyphonie auch Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 35, sowie ders.: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 69, 70.

384 Messmer: *Kritiken*, S. 26, 27.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klangkörpers« ist in Strauss' Kompositionen »sinnstiftende [...] Voraussetzung«.[385] Er betont aufgrund dieser »stark verästelten Polyphonie« mitsamt ihrer »wichtige[n] Nebenfäden« auch einen Unterschied zu Wagners Orchester, das er zwar als Beginn und Vorbild einer solchen Ausdifferenziertheit auf dem Gebiet des Musiktheaters erachtet, das jedoch sehr viel kompakter und einheitlicher gestaltet sei. Insbesondere der »dunkle Samtteppich des Wagnerschen Streichquintettes«[386] sei dafür verantwortlich. Romain Rolland stellt eine »Mazedonische Phalanx« bei Wagner gegen Strauss' Behandlung des Orchesters, das »in viele Facetten aufgeteilt und differenziert« sei, »bis zu den äußersten technischen Möglichkeiten«.[387]

Nur auf den ersten Blick mag es angesichts der ausdrücklichen Betonung der polyphonen Schreibweise von Seiten Strauss' überraschen, dass seine Musik nur in seltenen Fällen kontrapunktisch konzipiert ist, verstanden als linear-intervallisch gedachte Satztechnik. Vielmehr überwiegt eine akkordische Konzeption, ein vertikales Denken in Akkordfortschreitungen, in denen die harmonischen Stationen und Verbindungen vielfältig verwischt und überlagert sind. Vereinfacht ausgedrückt: Eine Reduktion der Partituren in Akkord-Exzerpte bereitet im Fall von Strauss an den meisten Stellen – ganz anders etwa als bei Franz Schreker oder Gustav Mahler – schon allein wegen der zumeist klaren Bassfundierung weniger Schwierigkeiten. Die linearen Stimmverflechtungen sind so meistens auf Basis bestimmbarer Akkordfortschreitungen entwickelt, die dadurch wiederum erweitert und verunklart werden. Bereits Bekker und Adorno, aber auch wohlgesonnenere Stimmen wie Willi Schuh stellen dies fest,[388] ebenso weisen spätere Forschungsbeiträge von Reinhold Schlötterer, Derrick Puffett oder Carolyn Abbate auf diesen Umstand hin.

---

385 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 33.

386 Strauss: *BE*, S. 157. In der Instrumentationslehre findet sich eine fast gleichlautende Formulierung (Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 144), ebenso die Bezeichnung »Streichquintett-Polyphonie«, bezogen auf *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* (ebd., S. 141).

387 Rolland/Strauss: *BW*, S. 212.

388 Bei Adorno wenig überraschend mit einem Werturteil verbunden: »Plastische Kontrapunkte, wie die Mahlerschen, erfand er selten hinzu; er dachte sich gewisse kontrapunktische Gebrauchsformeln, oft Verbindungen von Vierteln mit übergebundenen Achteltriolen, aus, die nach Geheiß zur Stelle sind. Schuhs gelegentliche Bemerkung vom einfachen harmonischen Grundgerüst, das ›durch streng thematische Figuration und eine freie und höchst persönliche Technik der akkordfremden Nebennoten ausdrucksmäßig belebt und durchseelt‹ werde, trifft nicht nur phänomenologisch zu, sondern ist unbeabsichtigt kritisch« (Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 597). Friedrich Brandes' Kritik zu *Salome* zeigt die Ratlosigkeit in der Bezeichnung: »Es ist das eine sogenannte Kontrapunktik, in der die Irrungen und Wirrungen der menschlichen Leidenschaften

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei Strauss dürfe Polyphonie »nicht mit dem schulmäßig engen Begriff einer linear stimmigen im Gegensatz zu einer akkordisch konzipierten Satzweise gleichgesetzt werden. Polyphonie meint hier Beziehungsreichtum, Dichte und Fülle der Musik schlechthin.«[389] Abbate konstatiert eine Polyphonie im Sinne unterschiedlicher musikalischer Sprachen oder Register.[390] Diese resultiert demnach aus einem dramatischen Ausdrucksbedürfnis, Bekker spricht von einer »Polyphonie der Stimmungen«.[391] Dies meint eine Fülle und Gleichzeitigkeit distinkter musikalischer Schichten, die in eigener Instrumentation, Harmonik und Gestik konstruiert sind. Polyphonie meint hier demnach im weitesten Sinne die gleichzeitige Kombination aus Unterschiedlichem und ist eine entscheidende Voraussetzung für multiperspektivische Auffächerungen. Mehrere musikalische Fakturen werden ineinander gewoben, wobei mal die eine, mal die andere hervorsticht.

Das bedeutet nicht, dass es traditionelle kontrapunktische Verfahren nicht gäbe. Sie treten allerdings selten und bereits semantisiert auf und interessieren Strauss nicht als Satztechnik »auf dem Boden der absoluten Musik«, sondern als dramatisches Ausdrucksmittel, sei es als »psychologisches Moment« oder als ironische Brechung. Die »Betonung des humoristischen Elements« liegt für ihn bspw. »in jedem schnellen fugierten Satze«, am deutlichsten im Fugato zum dritten Aufzug des *Rosenkavalier* als Sinnbild des Gewimmels.[392] Die Fuge als Inbegriff des Schulmeisterlichen, Trockenen wird in *Also sprach Zarathustra* bekanntlich zu einem parodistischen Stilmittel, kontrapunktische Techniken sind nicht vielfach negativ semantisiert.

Die bestimmende freie Orchesterpolyphonie oder -heterophonie[393] dient letztlich einer Lebendigkeit, einer gesteigerten Intensität und Flexibilität der Faktur, die schnell wechselnd dramatische Inhalte klanglich darstellbar werden lässt. Strauss spricht in der Instrumentationslehre von der »al-fresco

---

dargestellt werden [...]. Ich sage: eine sogenannte Kontrapunktik. Denn eigentlich ist es gar keine« (Messmer: *Kritiken*, S. 51).

389 Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 11. An anderer Stelle: »Struktur verwirklicht sich hier zwischen Schichten, nicht zwischen Einzeltönen« (S. 33).

390 Abbate: »Elektra's voice«, in: Puffett (Hg.), *Elektra*, Cambridge 1989, S. 107–127, S. 108 (»polyphonic not in the usual sense, but in a […] sense of having different tongues or languages«).

391 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 41.

392 Strauss: *SpA*, S. 141.

393 Schlötterer verwendet den Begriff, um die Auffächerung einer »substantiell identischen Melodie« in mehrere rhythmische und melodische Verzweigungen, als Divergenz »in der melodischen Feinstruktur« von Polyphonie zu unterscheiden (»Komödie als musikalische Struktur«, S. 33).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Behandlung des Orchesters«, die bewusst Unschärfen und Trübungen einkomponiert – Passagen, die »kaum sauber wiederzugeben« sind und so einen »Eindruck der Steifheit«[394] verhindern. Dies trägt auch zur bereits angesprochenen momenthaften, scheinbar im Augenblick entstehenden Wirkung des Musiktheaters von Strauss bei.

Die orchestrale Polyphonie besitzt für ihn somit keinen satztechnisch-kompositorischen Eigenwert, sondern steht stets im Dienst einer klangfarblichen Dramaturgie, sie ist nur berechtigt, wenn eine »poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt«.[395] Dann erst handelt es sich für Strauss um »wahrhaft sinnvolle Polyphonie«, die »die höchsten Klangwunder des Orchesters« erschließe;[396] als Musterbeispiel erwähnt Strauss mehrfach den dritten Akt von *Tristan und Isolde* und spricht von »kontrapunktischen Seelenkämpfen« des Protagonisten.[397]

Eine besondere Rolle spielt dabei die klangfarbliche Konturierung von Figuren und Handlungssphären durch die Semantisierung der jeweiligen instrumentalen Timbres und ihrer vielfachen Mischungen und Abstufungen. Feste Zuschreibungen erhöhen eine Sprachfähigkeit des Orchesters in diesen komplexen Satzgefügen. Bekker gibt amüsiert eine entsetzte Bemerkung Camille St. Saëns' wieder, die den Klangkörper als lebendiges Wesen, als sich äußerndes Individuum beschreibt: »Dieses Orchester zittert, murmelt, schreit nach Kindesart, zwitschert, kläfft, singt, heult, bricht los, donnert, beruhigt sich, regt sich auf, rülpst, hustet, niest.«[398] Selbst Adorno gesteht Strauss das Innovationspotential zu, im Verfahren »dramatischen Figuren oder Sphären durchgehend dieselbe Klangfarbe zu gesellen und sie dadurch voneinander abzuheben.« So deutet er in *Ariadne auf Naxos* die instrumentalen Zuweisungen für die Figur der Zerbinetta: »Das Vulgäre des Klaviers, historisches Produkt der sogenannten Pariser Besetzung des neunzehnten Jahrhunderts, wird Ausdrucksvaleur der Partitur.«[399] Durch die nicht fest im Opernorchester etablierten Klangfarben von Harmonium und Klavier mag das gewählte Beispiel besonders auffällig sein, dennoch setzt Adorno damit dieses Verfahren eher spät an, während es bereits in den ersten Opern und in den Tondich-

394 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 50.
395 Strauss: *BE*, S. 190
396 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. III.
397 Strauss: *Dokumente* (Hg.: Krause), S. 95.
398 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 46.
399 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 594, 595.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tungen anzutreffen ist. Strauss selbst erwähnt ebenfalls diese klangfarbliche Zuweisung in der Instrumentationslehre und führt das Prinzip auf Wagner zurück, dabei sieht er hier, anders als auf dem Gebiet der Harmonik, »viele ungehobene Schätze«, die das Orchester in sich berge »für den Dramatiker und Tonpoeten, der es verstünde, sie zum sinnvollen Ausdruck neuer Farben-Symbole und zur Charakteristik neuer und feinerer Seelenregungen, Nervenschwingungen zu deuten«. Fast gleichlautend beschreibt er Wagners Orchestersprache in ihrer immersiven Wirkung, dem es »wie keinem zweiten vergönnt war, alle Regungen des Gemüts, alle Schwingungen der Leidenschaft mit einer Deutlichkeit in die Klangfarbe des Orchesters umzusetzen, die jeden Hörer unbezwinglich bannt und überzeugt«.[400]

Strauss entwickelt so ein Netz von Semantisierungen der Klangfarben, ähnlich wie für ihn Tonarten feste Zuschreibungen aufweisen (vgl. Kapitel 3.1: »Leittonarten«). Die Instrumentationslehre gibt hier wertvolle Informationen. Seine Kommentare und Ergänzungen zum Haupttext von Berlioz lassen sich einerseits in Neuerungen und technische Ergänzungen – meist aus dem dirigentischen Erfahrungsschatz der unmittelbaren Klangerfahrung heraus geäußert –, andererseits in Verwendungsempfehlungen einteilen. Die hinzugefügten Referenzbeispiele sind hauptsächlich aus Wagners, bisweilen aus Liszts oder Berlioz' sowie eigenen Werken entnommen. Die Charakterisierungen sind dabei klar von dramatischen Semantisierungen geleitet. Sie eignen sich dadurch als Interpretationsschlüssel zu seinen eigenen Werken und kamen in dieser Hinsicht bereits mehrfach zur Sprache. Wie das obige Zitat zeigt, versteht Strauss eine solche Klangfarbendramaturgie als ein gestaltbares Gefüge, es ist demnach nicht als abgeschlossenes Bezugssystem misszuverstehen. Die Instrumentationslehre erschien im Jahr 1905 und gibt so spätere klangfarbliche Bildungen noch nicht wieder; von mancher Klangverwendung, die er in folgenden Werken nutzen wird, rät er hier sogar noch ab.[401] Insbesondere durch Kombinationen und Mischungen, die Strauss nur bisweilen anspricht, potenzieren sich die Gestaltungsmöglichkeiten. Die basalen Zuschreibungen von Klangfarben und -effekten sind in der folgenden Tabelle aufgelistet, dem Verlauf des Lehrwerks folgend.

400 Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*, S. 204, 120.
401 Etwa die Anwendung der Trompete an besagter Stelle im *Rosenkavalier*.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
3	Violine: Triller	Violintriller empfehlen sich zur Darstellung von Lichteffekten und -wahrnehmungen einzelner Protagonisten. Als Referenzbeispiel wird Brünnhildes Erwachen (*Siegfried*, III, 3, T. 1067 ff.) genannt, »wo diese gleichzeitig entzückt und vom ungewohnten Glanze geblendet in das Licht das Sonne blickt«. Strauss beschreibt demnach einen emotiven und einen perzeptiven Vorgang einer Bühnenfigur.
12	Streicher: Tremolo	Tremoli eignen sich zur Schilderung von Naturvorgängen, als Beispiel wird das Vorspiel der Walküre genannt, im Falle des Tremolo *sul ponticello* (S. 18) verweist Strauss auf den II. Akt von *Tristan und Isolde* (II, 1 T. 122 ff.): »Tonmalerei vom Rascheln des Laubes, Säuseln des Windes, sich für den Zuhörer zu einer Empfindung kalten Schauers und gefahrvoller Erwartung vertieft«. Strauss betont hier weniger Isoldes fokalisierte Wahrnehmung als vielmehr die Perzeptionsperspektive des Publikums.
23	Streicher: Col legno	»Durch dieses *col legno* wird in Liszts Mazeppa das Schnauben des Pferdes, in Wagners Siegfried das teuflische Kichern des Mime [II, 3, T. 1575 ff.][402], in meiner Oper Feuersnot das Knistern brennenden Reisigs versinnbildlicht« [Z. 100, 10].
41	Streicher: Con sordino	Hier betont Strauss die Möglichkeit einer Darstellung alternativer Wahrnehmungen oder Traumvorstellungen einzelner Charaktere, etwa »die Stimmung des traumbefangenen Walter im Gespräch mit Sachs [...] durch den Eintritt der zweiten Violinen mit Dämpfer [...]. Ein ebenfalls wunderbares Beispiel bietet die Schluß-Szene im Tristan, da wo sich Isolde aus der Ohnmacht der Verzweiflung zur letzten weltentrückten Vision erhebt: über gedämpften Hörnern intonieren die ersten Violinen *con sordini*, nachdem diese lange geschwiegen und den ungedämpften zweiten Violinen die Führung überlassen haben, vor Brangänes Worten: „sie wacht, sie lebt" das Thema von Isoldens Liebestod.«
46	Pizzicato	Die »Charakterisierungsfähigkeit des Pizzikato im Orchester ist unbegrenzt«. Strauss' Beispiel aus Berlioz' Ouvertüre zu *King Lear* offenbart abermals seine realistische, lautmalerische Lesart (Z. 32,2): »Ich habe bei dieser Stelle stets das Gefühl, als ob eine Saite in Lears Herzen oder realistischer ausgedrückt, eine Gehirnader bei dem halbverrückten König geplatzt sei.«
62	Violinen in hoher Lage	Strauss bestätigt Berlioz' Aussage über die Wirkung von »einer Masse von Violinen« in hoher Lage für »zarte und langsame Melodien«. Er nennt als Beispiele die »engelsgleiche, überirdische Reinheit der Violinen des Lohengrin-Vorspiels«, »das irdische Entzücken der Mutterliebe« in *Die Walküre* (III, 1, T. 416 ff.) und den dritten Akt aus *Siegfried* (»um [...] die ›selige Öde auf wonniger Höh'‹ in so wolkenloser Klarheit erstrahlen zu lassen«; III, 3, T. 828 ff.).
64	Vl. 1 & 2	Strauss betont die Differenzierung der Figurendarstellung selbst durch die klangfarblich identische instrumentale Zuordnung zu ersten und zweiten Violinen: Wagner »individualisiert sogar erste und zweite Gei-

402 siehe dazu Kapitel 1, S. 39 ff..

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		gen im dritten Akt seines Tristan in der Weise, daß er im Vortrag und Klang etwas untergeordneten zweiten Violinen den Nebenfiguren Kurwenal, Brangäne und König Marke als Begleiter beigibt, während die wärmeren und vornehmeren, an die Führung gewöhnten ersten Violinen mit den beiden Helden der Handlung jauchzen und leiden«. Auch hier wird die Idee der Anteilnahme und Parteinahme deutlich.
65	Solovioline	Die Bedeutung der Solovioline ist Strauss zufolge eine »keusche Seele« und »die innersten Geheimnisse der Frauenseele«, demnach geschlechterspezifisch klar zugeordnet (*Rheingold*, Szene 2, T. 1481, ff).
70	Bratsche	Zur Rolle der Bratschen nennt Strauss Meyerbeer einen »kundigen Finder«,[403] der die »Fähigkeit der Bratschen, dämonische Wirkungen hervorzubringen«, erkannt habe : Sowohl für den »Ausdruck frommen Schauers« als auch für jenen »nagender Gewissensbisse« sei die Klangfarbe geeignet. Für beide Bereiche folgen Beispiele aus *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Die Meistersinger von Nürnberg*. Bereits Berlioz lässt das berühmte Gluck-Beispiel »Le calme rentre dans mon cœur« aus *Iphigénie en Tauride* abdrucken (vgl. dazu Kapitel 1, S. 37). Strauss weist noch auf Mischeffekte hin (S. 74): »die Violen in der höheren Oktave der Baßklarinette«, die »von Wotans Schwermut singen« (*Die Walküre*, Akt II, 2, T. 140 ff.: »Weh! mein Wälsung!«). Interessanterweise weist Strauss das ›Unmutsmotiv‹ nicht der gerade klagenden Brünnhilde, sondern immer noch dem (nicht mehr anwesenden) Wotan zu.
78	Bratsche	Als besonders markante Stelle nennt Strauss eine Passage in *Fidelio* (Akt I, Nr. 8, T.109), »wo durch das Anschlagen einer Terz in den Bratschen (bei »wie ein Schatten schwebt«) die abgehärmte Figur Florestans vor das innere Auge des gerührt lauschenden teilnahmsvollen Zuhörers gezaubert wird«.
93	Violoncello	Das Instrument nehme »besonders innigen Anteil« an der Schilderung »der ganzen Skala von Seelenstimmungen des Menschen und der Natur«**.** Auch hier findet sich wieder die Betonung vom Außen und Innen. Nur die Klarinetten erhalten von Strauss eine vergleichbare Vielfalt der Ausdruckspalette zuerkannt. Insofern lässt sich auch hierein ein Grund für die Wahl des Instruments in *Don Quixote* verstehen: In dieser Tondichtung liegen »Parodie und Sentimentalität« so nahe beieinander wie erst wieder in *Feuersnot*.
106	Kb. Tremolo	Das Tremolo der Kontrabässe eigne sich zum »Ausdruck erhabensten Schauers«, als Beispiel wird das Vorspiel zu *Parsifal* genannt.
121	Kontrabässe	Strauss betont die Fähigkeit der Kontrabässe zur Fokalisierung von Denkprozessen, insbesondere zu nachdenklichem Sinnieren: »Düsteres, Schauriges, Grübeln und Versunkenheit wiederzugeben, dazu eignen sich die Kontrabässe ganz besonders.« Neben Beispielen von Verdi, Marschner und Wagner führt Strauss die Fuge in *Also sprach Zarathustra* an.
144	Streichersatz	Durch die orchestrale »Streichquintett-Polyphonie« potenzieren sich die Möglichkeiten, hier spricht Strauss die Möglichkeit an, eine äußere Schil-

403 Eine der wenigen positiven Bemerkungen über den Komponisten.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		derung in eine Innenperspektive übergehen zu lassen: »Welche Instrumentengruppe könnten der als genialen Eingebung so einzigen Stelle besser den Eindruck tiefster innerer Versunkenheit hervorbringen als das bei Tristans Worten ›Siehst du sie, siehst du sie noch nicht‹ in tiefer Lage sammetweich eintretende Streichquintett, das [...] Tristan in eine schönere Traumwelt hinüberführt.«
178	Oboe: Raumeffekte	Bei der Oboe spricht Strauss einen raumperspektivischen Effekt an: »Nur im *pp* sind kriegerische Marschrhythmen als Nachahmung eines von Ferne erklingenden Trompetenchores mit Glück (speziell von Mozart) angewendet worden.« Das abgedruckte Beispiel ist »Non più andrai« aus *Le nozze di Figaro*.
189	Oboe: Charakter	»Kein anderes Instrument könnte in so herzbezwingenden Tönen das süsse [sic] Geheimnis keuscher Liebe uns verraten.« In diesem Sinne wird er die Oboe wenige Jahre später in *Der Rosenkavalier* für die Charakterisierung der Sophie einsetzen.
190	Oboe: Register	Auch bei der Oboe kommt Strauss auf die vielfältigen Möglichkeiten zu sprechen, die er wieder im Spannungsfeld von Sentiment und Parodie auffächert: »Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe dagegen eignet sich die Oboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karikatur: die Oboe kann schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.«
197	Oboe d'amore	Noch klarer findet sich die vorherige Zuweisung bei der Oboe d'amore. Da die Klangfarbe »milder und von ruhigerem Charakter« sei, führt Strauss die Doppelbedeutung »als Symbol« von Verträumtheit und kindlich-heiterem Spiel an (*Sinfonia domestica*: zum einen das dritte Thema, zum anderen das sich anschließende Scherzo).
204	Fagott	In der hohen Lage dominiere die Karikatur: »Wagner führt das Fagott bis zum hohen c in den Meistersingern, da, wo er die jämmerliche Zerschundenheit Beckmessers schildert.« Des Weiteren führt er ein Beispiel für den Ausdruck von Doppelbödigkeit, eine äußere Kommentarfunktion an (S. 209): »Bei Mozart wäre noch eines Beispiels zu gedenken, wo er das Fagott mit der Oboe, zwei Oktaven tiefer, zum Ausdruck gezierter Sprödigkeit gebraucht: in Così fan tutte und zwar in der Szene, wo Fiordiligi ihre Schwäche in hochtönenden Worten gegenüber den Bewerbungen ihrer verkleideten Liebhaber zu verbergen sucht« (No. 14 Aria: »Come scoglio«, T. 22 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
221	Klarinette: Register	Strauss stimmt Berlioz' Charakterbeschreibungen der Register der Klarinette zu und ergänzt: »Registerwechsel hat Wagner sinnreich ausgebeutet.« Das angeführte Beispiel aus *Die Meistersinger von Nürnberg* weist einen plötzlichen Wechsel der Klarinette in A ins tiefer Register auf, um Davids plötzliche Stimmungsänderung auszuleuchten bei den Worten »Nur gestern, weil der Junker versungen«, davor schwärmt er noch *dolce* von Lenes Güte.[404] (*Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 1, T. 126). Strauss lässt es unerwähnt: Verstärkt um die Bassklarinette, wendet er den gleichen Effekt in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (op. 133) an, um den Stimmungswechsel zum boshaft Schelmischen und den Übergang in die Markt-Episode zu initiieren.
228	Klarinette: Klang-Charakter	Nicht nur wegen ihrer Klangfarbe, sondern aufgrund der »dynamischen Abstufungen vom gehauchtesten *pp* bis zu schreiendsten *ff* [...] kann die der Klarinette anvertraute Melodie die feinsten Nervenerregungen [...] dem Gefühle des Hörers übermitteln.« In der Mittellage im piano »indifferent«, erhalte der Charakter »stark angeblasen […] etwas durchaus Ordinäres«. Die Klarinette in D sei hingegen von »einer derb-drolligen Komik« (S. 220) – Strauss verweist auf *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (T. 46–47, 615–623).
225	Klarinette: Ausdrucksvielfalt	Strauss bezeichnet Berlioz' Charakterisierung der Klarinette als »heldenmütige Liebe« als zu einseitig. Sie vermöge »bei richtiger Registeranwendung, Melodieführung und entsprechender Mischung mit anderen Gruppen […] alle Gefühlsabstufungen« wiederzugeben: Die »süß jungfräuliche Klarinette« und die »Verkörperung der dämonischen Sinnlichkeit« werden genannt (S. 225). Im letzten Fall verweist Wagner auf Kundry, der Kontrast aus beiden beschriebenen Seiten ist für die Klangkonzeption der gerade im Kompositionsprozess befindlichen *Salome* ganz entscheidend. Strauss charakterisiert seine Hauptfigur fast gleichlautend.
232	Klarinette: Sinnen und Erinnern	Insbesondere zur Darstellung von Erinnerungspassagen und Gedankenversunkenheit eigne sich die Klangfarbe (S. 232): »Das Bangen der in sehnsuchtsvoller Erinnerung an den fernen Siegfried versunkenen Brünnhilde, die Ahnung nahenden Unheils könnte nicht herrlicher wiedergegeben werden, als es in der unvergleichlichen Solostelle der zwei Klarinetten bei der Verwandlungsmusik zur letzten Szene im ersten Akt der Götterdämmerung geschehen ist.« Wagners Szenenanweisung gibt beim letzten Einsatz der Klarinetten die szenische Konkretion vor: »in stummem Sinnen Siegfrieds Ring betrachtend« und »von wonnigen Erinnerungen ergriffen« (*Götterdämmerung*, I, 3, T. 1117). Strauss spricht mehrfach über die Stelle, auch in den späten Aufzeichnungen, wo er die Passage als einen »der ergreifendsten Einfälle des genialen Seelenkünders« bezeichnet (*SpA*, S. 223).

404 Umso erstaunlicher, dass viele Aufnahmen den Sprung des Registers um zwei Oktaven (betont durch die Crescendo-Gabel) nicht ausführen und das d^2 der Klarinette gehalten wird.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
250	Flöte	Die Flöte wird lapidar als »zartes und verhältnismäßig wenig charakteristisches Instrument« bezeichnet, sie sei aber bei entsprechender Kenntnis und Begabung auch zur »Verschiedenheit des poetischen Ausdruckes« fähig. Genannt wird der Charakter »leichtfertiger Lüsternheit« sowie antithetisch der »Heiligkeit« (S. 249).
254	Piccolo	Die Piccolo-Flöte weise eine »bis ins innerste Mark erschütternde Wirkung« auf. Auf der anderen Seite spricht Strauss abermals eine humoristisch-parodistische Seite an. Ganz gleich, ob er in folgendem Zitat wirklich Mozarts kompositorische Absicht wiedergibt (vieles spricht dagegen), zeigt sich dabei seine Annahme einer außenstehenden Kommentarfunktion durch die Instrumentation: »In der ›Zauberflöte‹ und in der ›Entführung‹ charakterisiert der schalkhafte Mozart alle Beschnittenen sowie die Eunuchen durch das Piccolo.«
279	Horn	Das Horn gilt Strauss als »der größte Fortschritt« in »der modernen Orchestertechnik«, insbesondere wegen seiner Eigenschaft der Mischung und Kombination mit sämtlichen Klangfarben. Auffällig ist wieder die Charakterisierung unmittelbarer Laut- oder Gefühlsäußerungen (»als heiserer Schrei«; Jubel »aus dem übervollen Herzen Siegfrieds«), perspektivierter Wahrnehmungen (»Isoldens Lichtgestalt dem sterbenden Tristan zuführt«) oder Außendarstellungen (»Die Brandung des nordischen Meeres«), ebenso wieder die distanzierte Kommentarebene (»ob es [das Horn] über den Pantoffelhelden witzelt«).
307	Trompete	Der Klangcharakter der Trompete sei »einschneidenden Wirkungen« vorbehalten. Besonders hebt Strauss die Sordino-Farbe hervor, die »von zauberhaften Wirkungen« sei: im Forte »zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde. Das Piano der gedämpften Trompeten ist von zauberhaftem, silberhellem Klange.«
318	Trompete: Melodieführend	Wohl auf Grund der auf S. 307 umschriebenen Charakteristik ist Strauss ist die von Berlioz vorgeschlagene »Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) ein Greuel«. Erst in »feineren Mischungen des Trompetenklanges mit den Holzbläsern und Hörnern« sei eine solche Funktion erstrebenswert.
338	Posaune	Strauss verweist erwartbar auf Wagners Posaunenverwendung in *Der Ring des Nibelungen* als »ein Ausdruck stolzer Kraft«.
353	Posaune mit Dämpfer	Die Posaune mit Dämpfer habe »im Forte einen knatternden, im *pp* einen ungeheuer unheimlichen, phantastisch-düstern Klang«. Als »prachtvollen« Gegensatz nennt Strauss die Möglichkeit zu illustrativen Effekten: »das schallende Gelächter [....], das die Mannen anstimmen nach Hagens Worten: Rüstig gezecht, bis der Rausch euch zähmt. Alles den Göttern, zu Ehren, daß gute Ehe sie geben« (*Götterdämmerung*, II, 3, T. 642).
354	Tuben	Auch hier überrascht es nicht, dass Strauss die Tuben als »Träger des weihevoll-majestätischen Walhall-Motivs« charakterisiert. Er wird sie in dieser Weise in *Elektra* für Orest als Kontrast zur sich tierhaft gebärdenden Hauptfigur einsetzen (ab Z. 118a). Sie sind aber gleichermaßen »mit ihren heiser grollenden Tönen ebenso das Symbol des unauslöschli-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite	Instrument/ Spieltechnik	Semantische Zuschreibung der Klangfarbe und Referenzbeispiele
		chen Hasses und Neides des Nibelungen Alberich, wie der drohenden Zornesader auf Wotans Stirn: Schluß des zweiten Aktes Walküre.« Es geht also, ähnlich wie im Falle der dramatischen Tonalität, nicht nur um unmittelbare Charakterausleuchtung, sondern um das Aufzeigen von Verbundenheit im Gegensatz.
363	Basstuba	»Die Baßtuba ist von Wagner gerade als Trägerin vornehm-düsterer Melodie [...], die Kontrabaßtuba als Trägerin des Fafner-Motivs im zweiten Akt Siegfried [...] besonders glücklich angewendet worden. [...] Wunderbar wirkt sie dagegen als Ausdruck tierischer Sinnlichkeit im nachkomponierten Bacchanal der Venusbergszene.«
	Schlagzeug: Ratsche	Strauss erwähnt die Verwendung der Ratsche in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* »als humoristische Nachahmung des wilden Geschreis aus ihrer Ruhe aufgescheuchter Marktweiber.«
411	Schlagzeug: Pauke, große Trommel	Die Passage über die Pauken zeigt wieder ein illustrativ naturalistisches Verständnis: Paukenrhythmen als »angstvollen Pulsschlag« (*Siegfried*, II, 3), ebenso bei der großen Trommel »zur Darstellung eines feierlichen, fernen Rauschens« in Liszts *Ce qu'on entend sur la montagne.*
422	Becken	Bei den Becken weist Strauss auf einen gewissermaßen indexikalischen Gebrauch der Klangfarbe als Verweis auf die Materialität hin: »Ein wunderbarer, phantastischer Effekt ist im Rheingold das sanfte Erklingen des Goldes**,** durch einen *pp* Wirbel mit weichen Paukenschlägeln auf einem freihängenden Becken.« (Strauss bezieht sich nicht auf das erste Erklingen des Rheingold-Motivs, sondern auf die zweite Szene bei Loges Worten: »ein Runenzauber zwingt das Gold zum Reif« (T. 1501). Auch weiterhin spricht er bei der Verwendung des Beckens von »bezwingender Realistik« als klanglich-ästhetischem Ziel. Des Weiteren folgen Beispiele wie der Einsatz der Rührtrommel als »wildes Rauschen« im Walkürenritt oder ein einziger Triangelschlag am zweiten Aktschluss von *Siegfried*, der »wie ein Sonnenstrahl« wirke.

Kontrast

Klangfarbliche, harmonische und melodische Ausdifferenzierung führen bei Strauss nicht selten zu extremen Kontrasten, die sowohl Gegensätze als auch Beziehungslosigkeit artikulieren können. Im Zentrum steht somit eine »multiperspektivische Verknüpfung, die sich vielfältigsten Kontrastbildungen verdankt«.[405] Bekker benennt für *Salome* die antagonistischen Sujets, die zur musikalischen Gestaltung anregen: »Antike und Neuzeit, verworfenste orientalische Üppigkeit und mönchische Askese, Cäsaren- und Prophetentum, orthodoxer Haß und versöhnende Milde, niedrigste Triebe und visionär Überir-

405 Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

disches prallen hier vernichtend zusammen.«[406] Wie im Kapitel zu Tonalität bereits ausgeführt, ist das ästhetische Ziel dabei nicht unbedingt eine Zusammenführung oder Auflösung der musikalischen Kontraste, sondern diese in ihrer Vielheit aufzufächern und teilweise so stehen zu lassen. Der Schluss von *Also sprach Zarathustra* und *Salome* steht dafür paradigmatisch insbesondere im tonalen Kontrast der Unaufgelöstheit, betrifft jedoch einen Großteil der Straussischen Finalbildungen: ›Etwas‹ bleibt zurück und ist unaufgelöst – sei es Zerbinettas Brechung der Illusion am Ende von *Ariadne auf Naxos*, sei es die ironisch-humorvolle Schlusspantomime des *Rosenkavalier* oder der anzüglich umgeformte Kinderreim in *Feuersnot*. Arthur Seidl führt dieses Prinzip bereits auf die frühen Tondichtungen zurück, wenn er den Kontrast und die Simultanität der Gegensätze in deren Schlussbildungen feststellt.[407]

Dies führt in *Salome* zu auf die Spitze getriebenen Kontrastsphären, die es in Kauf nehmen (müssen), bisher geltende Konventionen von Stileinheitlichkeit außer Kraft zu setzen bzw. bewusst zu negieren – und damit auch zum Schluss nicht, wie noch am Ende von *Feuersnot*, zumindest zu versöhnen. Strauss spricht die Kontrastbildung zur dramatischen Perspektivierung selbst an. So betont er für eigene Werke die kompositorische Bedeutung der »Gegensätze: Hof des Herodes, Jochanaan, die Juden, die Nazarener«. Ebenso in *Elektra*, wo »die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer irdischen Schwester« stehe.[408] Mit diesem Neben- und Ineinander von Widersprechendem und Nicht-Vermittelbarem sieht er sich in einer Nachfolge und Steigerung Mozartscher Verfahren: »Mozart charakterisiert seine Bühnenfiguren (besonders in den Finales) durch differenzierte Rhythmen bei gleicher Harmonie. Mir schien in der *Salome* dies viel zu schwach, als ich die verschiedensten Contraste: Herodes, die Nazarener, die Juden, Johanaan [sic] gegeneinander auszuspielen hatte.«[409] Strauss nennt bitonale Klangkomplexe als Beispiele, um diesem Ausdrucksbedürfnis Rechnung zu tragen.[410] Seine früheste Erinnerung an ein Theatererlebnis ist einer der extremsten kontrastierenden Schnitte von Wagner überhaupt, die plötzliche Verwandlung ins Wartburgtal im ersten Akt des *Tannhäuser*, die die zwei Welten aufeinanderprallen lässt.[411] Er spricht bezüglich dieser Oper grundsätzlich von

406 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 42, 43.
407 Vgl. S. 275, Anm. 121.
408 Strauss: *BE*, S. 230.
409 Eine ähnliche Äußerung findet sich in: *BE*, S. 224, 225.
410 Vgl. Kapitel 3.1 Tonalität und Harmonik, S. 268.
411 Vgl. Kapitel 1, S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»2 besonders eigentümliche[n] Gegenüberstellungen der gegensätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten desselben Orchesters«,[412] was zu eigenen Lösungen der unterschiedlichen Orchesterbehandlungen für die unterschiedlichen Welten oder Sphären führte, insbesondere in *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten*.

Diese kontrastierenden Pole werden dabei auch in Gleichzeitigkeit einander gegenübergestellt, sei es in kurzen bitonalen Überlagerungen oder in distinkten Schichten und Satzstrukturen über längere Zeit. Kennt das Wagnersche Musiktheater zwar auch die Gleichzeitigkeit zweier Personencharakterisierungen, so geschieht dies auf musikalischer Ebene meist als bloße leitmotivische Integration in die dominierende Textur der anderen Figur, z. B. Ortruds konträre Absichten, die in die bestimmende Schicht von Elsas naiver Musik in G-Dur eingeflochten sind. Bei Strauss können distinkte Ebenen über längere Zeit entweder durch beständiges Abwechseln oder durch Simultanität bestehen bleiben.

Eine Folge der extremen Kontrastbildungen ist, dass Strauss mit unterschiedlichen Stilen auf engstem Raum operiert, die eine Duplizität von Neuem und Anachronistischem herstellen. Mehrere zeitgenössische Stimmen weisen bereits darauf hin, etwa Friedrich Brandes: »Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit« würden sich »ganz sonderbar« in seiner Musik mischen.[413] Adorno stellt fast gleichlautend fest, dass »sich die Straussische Moderne wunderlich mit anachronistisch Verspätetem«[414] verschränke. Das ›Wunderliche‹ dieser Verschränkung ist dabei absichtsvoll angelegt und kann in der musikdramatischen Konzeption beschrieben und interpretiert werden. Dabei ist Strauss‘ Musik bei aller Einzigartigkeit in ihrer Duplizität von traditionellen Kategorien und neuen Konzeptionen durchaus Ausdruck ihrer Zeit. Das Wilhelminische Zeitalter stellt ein Paradox von progressiven und reaktionären Tendenzen dar, von Zeitgemäßem und Anachronistischem. Dieser Widerspruch ist geradezu Teil der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts,[415] und so steht Strauss‘ ästhetisches Verständnis in dialektischer Verstrickung mit der Innovationsästhetik des 19. Jahrhunderts. Er gibt einige der traditionellen Bestimmungsmerkmale auf, die ein Kunstwerk nach immer noch gültigen

412 Strauss: *SpA*, S. 223.
413 Messmer: *Kritiken*, S. 40.
414 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 593.
415 Walter: *Strauss*, S. 252.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kriterien des 19. Jahrhunderts mitbringen muss: Dahlhaus[416] etwa nennt als vier Hauptpunkte das Postulat der Originalität; einen in sich geschlossenen Funktionszusammenhang (als »organisches Ganzes«); das Überdauern des einstmals Revolutionären im Repertoire und im Gedächtnis der Nachwelt; und die Idee der ästhetischen Autonomie. Dahlhaus führt weiter aus:

> »Ein Werk, das auf Nachahmung beruhte und den Vorwurf des Epigonalen herausforderte, das sich als bloße Zusammenstückelung attraktiver Momentaneffekte – als Potpourri – präsentierte, dem es mißlang, ins imaginäre Museum der Meisterwerke aufgenommen zu werden, und das sich [...] dem Trivialitätsverdacht aussetzte, verstieß gegen die Normen, die seit dem späten 18. Jahrhundert den Kunstbegriff von der Sphäre des Pragmatischen fernhielten und ihn in die Nähe des Religiösen rückten.«[417]

Nicht wenige der von Dahlhaus angeführten Kriterien, insbesondere die ersten beiden, wurden Strauss von zeitgenössischen Kritikern abgesprochen, etwa durch den Vorwurf des bloßen »Arrangements«. Auch spätere wissenschaftliche Arbeiten ziehen den Kunstcharakter seiner Werke in Zweifel, eben weil die Musik diesen Gesetzmäßigkeiten nicht mehr oder nur noch teilweise gehorchen will. Auch die »Nähe des Religiösen« vermied Strauss gezielt, ganz anders etwa als sein Zeitgenosse Gustav Mahler. Im Gegenteil: Strauss nutzte mehrere Gelegenheiten, um das metaphysische und religiöse Moment romantischer Musikauffassung zu karikieren und zu parodieren oder eine bewusst prononcierte ›Diesseitigkeit‹ zur Schau zu stellen.

Andererseits sind nicht sämtliche der beschriebenen ästhetischen Ideen außer Kraft gesetzt. So sah sich Strauss in erhöhtem Maße der Forderung nach Individualität, nach der Einzigartigkeit eines Werkes verpflichtet, wie sie der Innovationsästhetik des 19. Jahrhunderts entstammt. Dies führte zu einer immensen Beschleunigung, die von jeder neuen Komposition ›Unerhörtes‹ verlangt. Strauss dazu: »Nach meiner Überzeugung muß jedes Werk in einer anderen Sprache geschrieben sein, und ein eigens für es gemachtes Kleid tragen.«[418]

---

416 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18.und 19. Jahrhundert. Teil 2. Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 31.

417 Ebd., S. 31.

418 An späterer Stelle scheint man die Anstrengung zu hören, immerzu ›modern sein‹ zu müssen. Nach der Premiere von *Schlagobers* erinnert sich Romain Rolland an folgende Aussage von Strauss: »Man erwartet von mir immer Ideen, große Einfälle. Ich habe wohl das Recht, nicht wahr, die Musik zu schreiben, die mir passt. Ich halte diese zeitgenössische Tragik nicht aus. Ich möchte Freude machen, ich brauche das« (Strauss/Rolland: *BW*, S. 194).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwei Seiten, eine traditionelle und eine progressive, offenbaren sich in vielerlei Weise in seiner Musik: Disparate Teilgestalten brechen in ihrer schnellen Abfolge mit der Idee organischer Einheitlichkeit, sie ereignen sich aber bei gleichzeitigem Bestreben, diese durch einen tonalen Plan, durch Gruppierung und Gewichtung von Teilen, durch traditionelle motivische Arbeit sowie über musikdramatische Kompositionsprinzipien rückzubinden.

Alle genannten Merkmale ermöglichten es Strauss, musikalische Perspektivik und Fokalisierungen neu auszuloten, unterschiedliche Haltungen und Perspektiven einzunehmen. Ab *Feuersnot* und insbesondere seit *Salome* wird dies endgültig ein bestimmendes Merkmal seines Musiktheaters.

Ereignisdichte und »Lockerheit«

Den genannten Merkmalen der Heterogenität, des Kontrastreichtums und der klangdramaturgischen Orchesterpolyphonie muss ein weiteres Phänomen an die Seite gestellt werden, um die immersive und mitreißende Wirkung des »Straussischen Schwungs« fassen zu können und die Anschmiegsamkeit an die jeweilige Darstellungsabsicht der Bühne zu ermöglichen. Eine gesteigerte Ereignisdichte, hergestellt durch eine »bewunderungswürdige Häufung der Effekte und Ausdrucksmittel«, wie sie Paul Pfitzner benennt,[419] führt gerade im Vergleich zu Wagners Theater zu einer immensen Beschleunigung der Fakturwechsel, zu einer teilweise »atemlosen Hast«.[420] Strauss selbst weist auf die bisweilen »überstürzte Rede« in der Dialogführung und die motivische Fülle in den Orchesterpartien hin.[421] Bekannt wurde die von ihm erinnerte Äußerung seines Vaters über die »nervöse Musik«, die eine Unruhe beim Zuhören erzeuge, »als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten«.[422] »Mehr als einmal macht sich ein Zuviel bemerkbar«, konstatiert eine Uraufführungskritik zum *Rosenkavalier*.[423] Charakteristisch ist dabei das Bestreben der Aufmerksamkeitslenkung, Adorno nennt es (unverkennbar kritisch) die »Herrschaft über den Zuhörer«,[424] um so die Sichtweise und das Empfinden des Publikums sekundengenau steuern zu können. Aus diesem Grund findet sich bei Strauss häufig der unmittelbare Sprung ins Ereignis, den er Stravinsky

419 Messmer: *Kritiken*, S. 46.
420 Bekker: *Musikdrama der Gegenwart*, S. 43.
421 Strauss: *SpA*, S. 140.
422 Vgl. S. 112, Anm. 318.
423 Messmer: *Kritiken*, S. 90.
424 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 581.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als Einstieg empfiehlt[425] und dem meist eine schnelle Abfolge unterschiedlicher Elemente folgt. Sowohl das große Eröffnungstableau samt Kinderchor als verbindendem Element in *Feuersnot* als auch die beobachtenden Blicke auf *Salome* und *Elektra*, vergleichbar auch die instrumentale Einleitung in *Der Rosenkavalier* beginnen mit einer solchen Auffächerung.

»Kein Mensch wird behaupten können, daß er langweilig wäre«, schreibt Friedrich Brandes über Strauss anlässlich der Premiere von *Salome*: »Er kann einen ärgern oder verletzen, aber Langweiligkeit ist ihm nicht nachzusagen.«[426] Adorno konstatiert durchaus scharfsinnig einen Horror vacui des Komponisten, wenngleich seine psychoanalytische und kapitalismuskritische Analogie etwas bemüht und weit hergeholt scheint.[427] In der Tat spricht Strauss selbst von der »Brucknersche[n] Orgelruhe«, in der er es nicht lange aushalte.[428] Die Aussage verrät letztlich mehr über seine eigene ästhetische Haltung als über Bruckners Musik, zu der er – obwohl er sie mehrfach dirigierte – keinen Zugang fand.[429] Walter Werbeck weist zwar nach, dass die auf Willi Schuh zurückzuführende Rede vom Allegro-Komponisten durchaus einseitig ist und sich durch eine Dominanz schneller Tempi allein nicht rechtfertigen ließe. Er begründet die Triftigkeit der Bezeichnung letztlich doch durch Strauss' »dynamische Figurationen, die seine Musik intensivieren«, und durch die »intensiven Accelerandi«: »Er besaß nicht die Fähigkeit Bruckners oder Mahlers, in ruhigen Tempi Entwicklungen ohne Beschleunigungen zu realisieren.«[430] Ein weiterer wesentlicher Grund, der diesen Eindruck vermittelt, ist jedoch nicht in tatsächlichen Tempomaßen zu suchen, sondern in eben jener hohen Dichte der Fakturwechsel – man könnte in Anlehnung an die Begrifflichkeit des »harmonischen Rhythmus« von einem hohen formalen oder genauer ›sektionalen‹ Rhythmus sprechen.

---

425 Vgl. S. 53, Anm. 124.

426 Messmer: *Kritiken*, S. 35.

427 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 591. An gleicher Stelle: »Sie hält es nicht aus bei dem, wie es ist, nach der Manier großer Unternehmer, die fürchten unterzugehen, sobald der erreichte Umsatz nicht mehr steigt. Weil aber die Reaktionsweise des Rastlosen sich immerzu als Leiden an sich selbst, als Krankheit – ›Neurasthenie‹ – erfährt, erträgt sie sich sowenig wie die Langeweile, vor der sie sich flüchtet« (S. 590, ebenso S. 576).

428 Strauss/Böhm: *BW*, S. 171 (Brief vom 30.09.1944).

429 Nur eine einzige positive Aussage lässt sich über Bruckner finden, genauer über die *Sinfonie Nr. 7* in E-Dur (*SpA*, S. 323), dagegen steht eine Vielzahl teils polemischer Abqualifizierungen.

430 Werbeck: »Der Allegro-Komponist Richard Strauss«, S. 154, 157, 161.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einher geht diese Anlage des Vielen mit dem Eindruck einer Ungezwungenheit und Nonchalance, die jedoch wohlkalkuliert, bisweilen sorgsam konstruiert ist, wie in Kapitel 4 am Beginn von *Salome* anhand der tonalen Komplexe aufgezeigt wird. Die Beziehungslosigkeit der Strukturen stellt dabei die absolute Ausnahme dar: Strauss operiert vielmehr mit dem Eindruck einer solchen durch die maximale Weitung im Tonalen und in der Orchesterbehandlung, was Adorno mit dem Begriff der »Lockerheit« zu umschreiben sucht. Durchaus bewundernd stellt er fest: »Daß die Straussische Lockerheit nie der formenden Hand entgleitet, ist sein tour de force, wirklich ein Stück ästhetischer Zauberei. Der dem Gehör keinen Augenblick zur Kontemplation des Zusammenhangs gewährt, verbindet unermüdlich das Unverbundene.«[431] Auf diese Feststellung folgt sogleich die erwartbare Kritik, da Adorno dieses Vermögen zwar anerkennt, es aber letzten Endes als Kaschierung fehlender Formorganisation (miss-)deutet. Damit befindet er sich im altbekannten Fahrwasser der Strauss-Rezeption: Die Kritik von Oscar Merz anlässlich der Uraufführung von *Feuersnot* stellt bereits fest, dass Strauss durch diese Preisgabe von stilistischer Einheitlichkeit mit etablierten Vorstellungen von Kohärenz bricht. Auch er deutet diesen durchaus triftigen Befund negativ: Die Vielfalt, die sich aus dem »kräftige[n] Lokalton«, den Münchner Liedern, den Wagner-Zitaten, den Walzern und vielem mehr zusammensetzt, diene »nicht gerade zur Erhöhung der musikalisch stilistischen Einheitlichkeit, die mitunter in der That überraschend ›locker gefügt‹ ist und so die Ungleichartigkeit mancher Bestandtheile der Musik doppelt stark zur Empfindung bringt.«[432] Interessanterweise gebraucht Strauss eine fast gleichlautende Formulierung und charakterisiert seine Musiksprache ebenfalls als »lockere Methode«: In seinen späten Aufzeichnungen benennt er so die Freiheit der harmonischen und formalen Organisation seiner Musik, die sich den ihm vertrauten Regeln des Tonsatz-Unterrichts entzog, wo er »über die »theoretische Deutung [...] nicht einmal nachgedacht« habe.[433]

Sichtbare Musik

»Ich schlachte morjen vier Schweine, Meester. Möchten Se det nich in Musik setzen?« So lautet die Bildunterschrift einer Karikatur Albert Weisgerbers,

431 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 587, 588.
432 Messmer: *Kritiken*, S. 28.
433 Strauss: *SpA*, S. 190.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abbildung 2: Die Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Jg. 1909, Nr. 11, S. 243

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

veröffentlicht 1909. Sie zeigt Richard Strauss im Trachtenjanker am Klavier, von hinten nähert sich ein korpulenter Metzger mit Schürze und spricht ihn, die Hand auf die Schulter gelegt, vertrauensvoll im Berliner Dialekt an.[434] Sie zeigt demnach zwei Allgemeinplätze des Strauss-Bildes bis heute: erstens Strauss' Vermögen, verblüffend illustrativ zu komponieren,[435] »alles zu konterfeien, ob dies nun Farben oder Vorgänge, Düfte oder Naturschauspiele sind«;[436] zweitens die damit verbundene Kritik der Banalität oder der dadurch entstehenden Ablenkung vom wesentlichen dramatischen Inhalt.

Eine ausgesprochene Gegenständlichkeit der Musik betrifft dabei naheliegenderweise die »Aktionsebene«,[437] aber auch die Darstellung figuraler Perzeption und Imagination. Die erste konzentriert sich dabei auf Bühnenereignisse, insbesondere die Bewegungen und Gesten der Figuren, kennt jedoch auch die musikalische Darstellung von Objekten, insbesondere durch die Materialität des Klangs und eine Analogie zu optischen Eindrücken durch facettierte Einzeleffekte.[438]

Eduard Hanslick beschreibt schon 1893 anlässlich einer Wiener Aufführung von *Tod und Verklärung* die Wichtigkeit der bildhaften Qualität gewissermaßen als Filmmusik *avant la lettre*, wenn er das Orchesterstück als »pantomimisch«, in seiner Sicht (wenig überraschend) als viel zu plakativ-illustrativ deutet. Bereits 1893 zeichnet er Strauss' Weg auf die Opernbühne vor:

> Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit [...] nur der letzte entscheidende Schritt: die matt erleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne;

---

434 *Die Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, Jg. 1909, Nr. 11, S. 243.

435 Dem entgegen steht die von Lütteken konstatierte Zurücknahme der »optische[n] Evidenz« der Leitmotive, die er am zentralen Motiv aus *Die Frau ohne Schatten* demonstriert: »Nicht einmal die Schlüsselszene des plötzlichen Schattenwurfs kann als visuell spektakulär gelten« (Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 81). Paul Bekker sieht in der Darstellung jedoch keine bewusste Entscheidung, sondern vielmehr ein Defizit im dramatischen Entwurf: »Man nehme nur den Bildwert des Symbols an sich: das äußerliche Zeichen des Handlungsumschwunges ist der Verlust des Schattens der Färbersfrau, der Gewinn des Schattens der Kaiserin. Beides läßt sich auf der Bühne nicht darstellen – das Sichtbare des entscheidenden Geschehens muß also dem Zuschauer erst von der Bühne her mitgeteilt werden, er selbst sitzt davor und sieht es nicht« (Bekker: *Kritische Zeitbilder* (GS, Bd. 1), S. 125).

436 Messmer: *Kritiken*, S. 30.

437 Bezogen auf Schönbergs Musiktheater, unterscheidet Karl Heinrich Wörner zwischen der »Aktionsebene« und der »Emotionssphäre« – ein Gedanke, der hier aufgegriffen und erweitert wird. Er attestiert Schönbergs Musik eine »ausgesprochene Gegenständlichkeit« (ohne auf den unverkennbaren Einfluss Strauss' zu verweisen). Vgl. Karl H. Wörner: »›Die glückliche Hand‹. Arnold Schönbergs Drama mit Musik«, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Nr. 5, 1964, S. 274–283, S. 283.

438 Vgl. dazu S. 316 ff..

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sein Todeskampf, seine Visionen, sein Sterben – alles pantomimisch – und dazu die Straussische Musik im Orchester. Das wäre nur konsequent und dürfte auch mit der Zeit ernstlich versucht werden. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas.[439]

Selbst der Strauss-Bewunderer Richard Specht fühlt sich verpflichtet, behutsam, aber doch deutlich einen Kritikpunkt anzusprechen. Es lohnt sich, seiner Argumentation zu folgen, nicht um sie anschließend abzulehnen oder zu bestätigen, sondern um die bühnenwirksame Absicht von Strauss zu ergründen. »Es sind die (wenigen!) Stellen spezieller Wortmalerei, illustrierender Aufnahmen des Moments, die nicht nur durch ihre Realistik, sondern dadurch, daß sie musikalisch fremdkörperhaft aufgesetzt sind, die Reinheit der Linie oder der Farbe zerstören.« Dies führt Specht genauer aus: Nicht die Passagen, die eine »Doppelberechtigung des Symbolisch-Deutbaren und des Thematisch-Eingeordneten« aufweisen, hat er im Sinn (als Beispiel nennt er das ›Beil-Motiv‹ in *Elektra*), sondern jene, die »nur realistische Scherze des virtuosen Orchesterbeherrschers« seien. Generell sieht er zwar eher in der Dramatik eine gerechtfertigte Anwendung als in der Sinfonik, doch auch hier bedürfe es einer »symbolischen Bedeutung«. Fehle ein solche, handle es sich »bei aller Virtuosität, Geräusche oder sogar Gegenstände des wirklichen Lebens in kleine Klangkomplexe einzufangen«, um »nichts anderes als realistische Lautmalerei«, die er als »kleinlich und störend« empfindet: zum einen, weil damit durch eine unnötige Überbetonung, eine »Zurückdrängung der eigentlichen wesentlichen Stimmung« erfolge, zum anderen, weil diese Klangbilder dann unnötig seien: »Musik ist überflüssig, die nicht ergänzt und durchleuchtet, sondern das gleiche wie der Dichter noch einmal sagt.«[440]

Die Annahme einer schlichten Verdoppelung findet sich häufig, sie begegnete uns bereits bei Hanns Eislers Kritik an der Analogie zwischen Bühnengeschehen und Orchesterklang.[441] Sie trifft aber wohl weniger Strauss‘ Vorgehen und Absicht, der durch die musikalische Darstellung vielmehr eine Amplifikation des Sichtbaren anstrebt (bis hin zur Funktion einer onomatopoetischen Effektebene). Specht selbst räumt ein, dass auch die naturalistischste Nachahmung von Nicht-Musikalischem durch ein Orchester »schließlich hier auch schon Symbolik ist, weil ja der ›wirkliche‹ Laut und seine musikalische Ge-

439 Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik. 1891–1895. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1896, S. 221. Ähnlich auch seine Kritik der *Don Juan*-Aufführung in Wien 1892 (S. 178 ff.). Die erste Beschreibung der Musik widmet sich sogleich der »Tendenz des musikalischen Nachmalens«.

440 Specht: *Strauss*, Bd. 2, S. 174– 176.

441 Vgl. S. 305.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

staltung doch durchaus verschieden sind«, er führt den Gedanken jedoch nicht weiter aus. Nachbildende oder darstellende Musik (in den seltensten Fällen ist der Begriff ›illustrativ‹ in der Tat zutreffend) meint in diesem Verständnis niemals Duplizierung, sondern stets Transformation und Interpretation. Mit der musikalischen Figur geht gleichsam die intendierte Lesart des Dargestellten einher, sie impliziert die Art und Weise, wie und in welcher Intensität etwas wahrgenommen wird.

Ganz gleich, ob man die Drastik der Wirkung ablehnt oder nicht: Durch die Additivität der Informationsebenen im plurimedialen Gefüge kommt es so zu einer gegenseitigen Verstärkung der Bühneneffekte.[442] Dadurch lässt sich Strauss' konkrete Forderung nach Einhaltung der Bühnenanweisungen bis zur sekundengenau abgestimmten Gestik der Darsteller erklären: Auf diese Weise möchte er, einer musikalischen Lupe gleich, mit Hilfe des Orchesters scheinbare Nebensächlichkeitenbetonen und dabei nicht selten plötzlich und unvermittelt die Aufmerksamkeit von der einen auf eine andere Handlungsebene oder auf die emotive Befindlichkeit einer Person wenden und lenken.

Der zweite Grund, »aus kleinen und kleinsten Motivteilchen orchestrale Bilder« herzustellen, hängt wiederum mit den oben angesprochenen Topoi der Heterogenität und Ereignisdichte zusammen. Debussy wendet darauf den Begriff der »Unbekümmertheit« an, die an die Stelle einer zwingenden Konsequenzlogik trete.[443] In der Tat ist die »breit ausladende Linienführung« häufig nicht das Ziel, sondern vielmehr, »aus kleinen und kleinsten Motivteilchen orchestrale Bilder zu schaffen, deren kaleidoskopartiger Wechsel sowohl interessiert als auch blendet und hypnotisiert«.[444] Somit erhält Strauss – wie Adorno treffend feststellt[445] – eine möglichst breite Kontrolle über die Perzeptionsperspektive des Publikums, kann be- und entschleunigen sowie nach Belieben den musikalischen Fokus setzen.

442 Die Neurologie und die Psychologie kennen den aus der Mathematik entlehnten Begriff der Superadditivität bei multimodaler Objektwahrnehmung, wenn »die Antwortrate für multimodale Stimuli größer als die Summe unimodaler Antwortraten« ist. Vgl. dazu: Marc O. Ernst, Marieke Rohde: »Multimodale Objektwahrnehmung«, in: *Handbuch der kognitiven Neurowissenschaften*, hg. von Hanspeter Karnath und Peter Thier, Berlin/Heidelberg ^{3}2012, S. 139–148, S. 145.

443 Debussy: Sämtliche Schrifen: S. 221 (Im Original: »insouci d'un dessin préconçu«).

444 Messmer: *Kritiken*, S. 72 (Ferdinand Geißler über *Elektra*), S. 30 (Paul Mittmann über *Salome*), S. 72.

445 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 572.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Parodie und Sentimentalität«

Hanslick merkt in seiner Konzertkritik – durchaus pejorativ zu verstehen, aber Wesentliches benennend – an, dass Strauss »durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben als in der Musik« einnehme.[446] Wie im Kapitel zur Leitmotivik behandelt, kennen insbesondere die Opern in den musikalischen Mitteilungen unterschiedliche Haltungen und Distanzgrade, vor allem in den humorvollen Charakterstudien. Die »auffällige Neigung zur Karikatur, zur musikalischen Persiflage, zur witzigen Ironie«[447] sei gewissermaßen ein Markenzeichen von Strauss' Musik, eine der wesentlichen »Hauptlinien«[448] seines Schaffens. Er spielt dabei mit der Allverfügbarkeit historischer Epochen (freilich innerhalb klarer Grenzen), sozialer Sphären, Gattungen, Genres und Klangbilder und erprobt in seinen Kompositionen Musik als ›Möglichkeitsform‹. Er erschafft auf kleinstem Raum ganze Galerien musikalischer Momentaufnahmen, aus denen ästhetische Konsequenzen weitergeführt werden können, aber nicht müssen. Adorno charakterisiert dies als Bekenntnis zur »Scheinhaftigkeit«, die sich gegen das »Brimborium walddunkler Seele« wende,[449] als einen »als-ob Charakter«. Diese bewusst aufgestellte Artifizialität geht automatisch einher mit einem Bewusstsein für Distanz.

Sie betrifft jedoch nicht nur die drastisch-komischen Stoffe und Partien seit *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, sondern kennt auch weniger offensichtliche Modi und findet sich unter anderem in den ernsten Handlungen. So lässt sich auch erklären, dass beispielsweise *Der Rosenkavalier* sowohl in begeisterter Zustimmung als auch in enttäuschter Ablehnung als Werk der Restitution missverstanden wurde: Es geht nicht um ein Zurück-zu, sondern um die Aufnahme und Weiterführung dieser Linie, die von den Tondichtungen zu *Feuersnot* hinführte und von stilistischer Auffächerung und Freude am Ironisch-Doppelbödigen lebt. Die zeitgenössischen Kritiken haben Mühe, dies einzuordnen, nur einige wenige erkennen dieses ästhetische Ziel. Heinz Tiessen sieht darin bereits eine inhaltliche und formale Befreiung »von Wagner [...], indem er durch die Problematik des modernen Menschen zur unpathetischen Selbstverständlichkeit gegangen ist«.[450] Einschätzungen dieser Art werden

446 Hanslick: *Fünf Jahre Musik*, S. 221. Vgl. dazu auch: Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*, S. 120.
447 Messmer: *Kritiken*, S. 106.
448 Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, S. 36.
449 Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 574, 575.
450 Messmer: *Kritiken*, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erst in der jüngeren Strauss-Rezeption des 21. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.[451] Rudolf Louis spricht von einer »ästhetischen Doppelzüngigkeit« in *Der Rosenkavalier*, indem die Walzer einerseits wie ›authentische‹ Stilzitate des 19. Jahrhunderts wirken und andererseits ironisiert und deformiert würden. Er kann darin jedoch nur eine Behelfslösung sehen: Auf der einen Seite stehe demnach eine durch »unverhüllte Entlehnung« hergestellte »Echtheit«, die Strauss wichtiger sei als Originalität und so den »Eigencharakter seiner Musik aufs stärkste gefährden« würde. Auf der anderen Seite schütze sich Strauss durch Parodie: Er lasse es »zweifelhaft, ob so etwas ganz ›Echtes‹ völlig ernst, halb parodistisch oder durchaus als gewollte Karikatur zu verstehen sei[] (so bei den ›Praterterzen‹ am Schluß des ersten Aktes)«.[452] Louis hat mit der Doppelzüngigkeit durchaus recht, allerdings geschieht diese nicht »aus Verlegenheit«, sondern ist, wie schon Bekker erkannte, Sinn der Sache:

> Daß Strauß im formalen Ausdruck scheinbar auf ältere Muster zurückgreifen mußte, lag im Charakter des Stoffes begründet. Die runden, periodischen Melodiebildungen, die bald italienischen Zuschnitt, bald schmachtende Mendelssohn-Imitationen, bald gar Walzerkopien unverkennbar Wiener Prägung darstellen, sind, wie ich schon eingangs hervorhob, durchaus parodistisch gemeint. Mit bewundernswerter Feinheit ist es indessen Strauß gelungen, die Zerrlinie der groben Karikatur zu vermeiden und auch seine Imitationen mit so kluger, dezenter Ungezwungenheit hinzustellen, daß sie im ersten Moment fast den Anschein lebensvoller Originale erwecken.[453]

Das Wort »fast« im letzten Satz hat dabei besondere Bedeutung, denn die verschiedenen Allusionen und nur scheinbaren Imitationen wurden niemals kopiert oder übernommen (abgesehen von offensichtlichen Fremd- und Eigenzitaten in manchen Werken) und lassen eben dadurch das Gemachte, das Spiel mit Schein und Sein hörbar werden. Bekker ist zwar durchaus kritisch in seiner Beurteilung des Werks,[454] dennoch erkennt er sowohl in *Der Rosenkavalier* als auch in *Ariadne auf Naxos* die Fähigkeit an, »im Nachbilden neu

451 Etwa bei Michael Zywietz: »Strauss der Fortschrittliche: Der Rosenkavalier und das Musiktheater der Morderne«; in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg, 2008, S. 152–166, bei Walter: *Strauss* im Kapitel »Postmoderne und Ironie (S. 257 ff.); generell bei Lütteken: *Strauss. Musik der Moderne*.

452 Messmer: *Kritiken*, S. 97.

453 Ebd., S. 92.

454 Bildet der Band *Das Musikdrama der Gegenwart* von 1909 die Phase des Strauss-Anhängers ab, so sind die Besprechungen von *Rosenkavalier* und *Ariadne* von Bewunderung und Zweifel gleichermaßen geleitet. Mit *Josephslegende*, *Eine Alpensinfonie* und insbesondere *Die Frau ohne Schatten* beginnt sich Bekker von Strauss abzuwenden.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu bilden«, »in der Parodie ernst« und »im Ernst heiter zu bleiben«.[455] Die Möglichkeit, beide Haltungen gleichzeitig zu erfahren, ist dabei ein besonderes Merkmal, das sich bereits in den Tondichtungen (etwa in der Musik der ›Hinterwelter‹ in *Also sprach Zarathustra*) der beiden Opern an vielen Stellen zeigt.

Strauss spielt auf diese Weise häufig mit dem Gegensatz von Machart und deren Wahrnehmung. So ist der *Rosenkavalier* zunächst ›gefälliger‹ angelegt und scheint mit Walzern oder Menuetten klarere Strukturen und vertrautere Klänge herzustellen. Aber ein genauer Blick bzw. ein genaues Hinhören zeigt das ›Gemachte‹ daran: Was scheinbar einfach daherkommt, wird zu einem subtil-ironischen Spiel mit Wahrnehmungsebenen. Schon Romain Rolland beeindruckte diese »scheinbare Ungleichartigkeit der Stile. Norden und Süden vermischen sich darin. Man fühlt die Anziehungskraft der Sonne und meint, den Schleier schwerer Gedanken sich zerteilen zu sehen.«[456] Strauss lässt Konflikte, Lösungen, Spannungen, Kontraste und flüchtige Klangfenster erst im Ohr des Hörers zu einem Ganzen werden: Performativ wird der den höchst suggestiven Ereignissen Ausgelieferte zum eigentlichen Schauplatz des Geschehens: Opernkomposition ist in diesem Sinne intendierte Rezeption.

Strauss und Hofmannsthal entwickelten in ihrer mehrjährigen Zusammenarbeit Gattungskonzepte, die sich als eine Synthese aus verschiedenen Musiktheatertraditionen und Neufindungen begreifen lassen. Ohne die jeweiligen Gattungsnormen zu übernehmen, handelt es sich hierbei nicht um einen Rückschritt, sondern um einen planvollen Rückgriff, der eine immense Öffnung der Stile zur Folge hat und es Strauss erlaubt, die verschiedensten Formen zu erproben, schnell abwechseln zu können und offen ineinanderfließen zu lassen.

Noch Guido Adler sah in seiner fast zeitgleich zum *Rosenkavalier* erschienenen Studie »Der Stil in der Musik« die »organische Verfassung von Kunstwerken« als »innerste Bedingung stilvollendeter Bildungen an«.[457] Gerade in den Kapiteln »Stilmischung« und »Eklektizismus« – Phänomene, die Adler durchaus behandelt – wird dieser Anspruch einer inneren Notwendigkeit deutlich. Unter diesem in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehenden Stil-

455 Bekker: *Kritische Zeitbilder*, S. 94. Damit bietet Bekker im Sinne eines ›Sowohl als auch‹ eine Alternative zur Ratlosigkeit Rollands gegenüber *Ariadne auf Naxos*: »Ernst oder ironisch? Vor lauter Überlegungen wußten die Autoren es schließlich selbst nicht mehr« (Tagbuchaufzeichnung vom 11.05.1924, in: Strauss/Rolland: *BW*, S. 192).

456 Romain Rolland: »Richard Strauß«, in: ders.: *Musiker von heute*, München 1925, S. 151.

457 Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911. Vgl. dazu: Wilhelm Seidel, Art. »Stil«, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 8, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 1743.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verständnis ist Strauss' Musik – im Gegensatz etwa zu derjenigen Schönbergs – nur schwer zu fassen.[458]

Hofmannsthal sprach der begriffslosen Kunstform Musik weitgehend die Fähigkeit ab, ironisch zu sein.[459] Er begründete dies durch die fehlende Möglichkeit, das Gesagte vom Gemeinten zu trennen – Ironie ist in der Tat nur durch den umgebenden Kontext, als ein Spiel mit Bedeutungsebenen verständlich. Durch die beschriebene Öffnung der Stile und Haltungen wird es jedoch (im Musiktheater allemal) möglich, diese Brechung und notwendige Distanz auch in der musikalischen Darstellung herzustellen. Strauss erhält durch sein vielgestaltiges Musikkonzept die Möglichkeit, solche Kontexte herzustellen und z. B. durch historische und stilistische Verweise darstellbar zu machen. Der ironische Kommentar ist dann eine Möglichkeit unter mehreren Hörweisen, die wahrgenommen werden können, aber nicht müssen. Parodie (bis hin zur Groteske) strebt hingegen Unzweideutigkeit an und wird durch deutliche Verfremdungen und Übertreibungen angezeigt. Strauss schreibt in einem Brief an Hofmannsthal: »Sentimentalität und Parodie sind die Empfindungen, auf die mein Talent am stärksten und fruchtbarsten reagiert.«[460] Bereits in den Tondichtungen, besonders in *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Don Quixote*, findet diese Aussage ihre Bestätigung, auf der Opernbühne erreicht diese Polarität der Haltungen mit *Der Rosenkavalier* eine neue Qualitätsstufe. Sie bezeichnet damit gleichermaßen die Gegenüberstellung von Außenansichten und Innenperspektiven, ein beständiges Ausloten von Nähe und Distanz.

Ein abschließendes Beispiel mag veranschaulichen, wie flexibel diese Modi angewandt werden: Inmitten der buffonesken Versuche, Mariandl zu einem Rendezvous zu bewegen – gleichzeitig werden die Vorzüge des Hochzeitsarrangements ausgeführt –, fällt Baron Ochs im ersten Akt plötzlich in einen gravitätischen Tonfall zurück und berichtet vom »Ahnherrn Lerchenau, der ein großer Klosterstifter war« (I, 207). Die Betonung der alten adeligen Herkunft lässt das schnelle Walzertempo abrupt abbrechen, nur ein homophoner vierstimmiger Satz im tiefen Blech (3 Posaunen, Basstuba) begleitet die von formelhaften Wiederholungen gezeichnete Deklamation des Barons. Plagale Wendungen und eine neapolitanische Kadenz am Ende (I, 208,4) unterstreichen den altertümlichen Tonfall, bevor die verzögerte Diskantklausel der Kadenz wieder nahtlos in das halbtönige Motiv des bereits bekannten ›Gold-

458 Vgl. Seidel: Art. »Stil«, Sp. 1757.
459 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 303 (Brief vom 13.08.1916).
460 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 344 (Brief von Strauss vom 05.06.1916).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kind‹-Walzers (zum ersten Mal bei: I, 137) zurückführt. Die feierliche Klanggestalt – in gleicher Instrumentation erklingt etwa mehrfach das Gralsmotiv in *Parsifal*[461] – kann in diesem Zusammenhang nur parodistisch aufgefasst werden und entlarvt die lächerlichen Versuche des Barons, ehrwürdig zu wirken – auch wenn er es durchaus ernst meint (Siehe Kapitel 1, Notenbeispiel 8).

Alle Werke, auch die ernsten Stoffe, verhandeln immer wieder neu das Verhältnis von Parodie und Sentimentalität, wobei die Zuordnungen, bisweilen klar auf die Figuren verteilt, innerhalb einer Figur aufgefächert werden und teilweise (am deutlichsten in *Ariadne auf Naxos*) mehrere Lesarten aufeinanderprallen. Das Publikum wird so mehrfach vor die Frage gestellt, ob wir ›kostümierte Musik‹ (die Hofmannsthal von Strauss explizit forderte) bzw. ironischen Kommentar hören oder unverstelltes ›Anliegen‹ – oder eine Mischung aus beidem.

461 Z. B. gegen Ende des ersten Aufzugs: I, T. 1563 (»Selig im Glauben und Liebe»). Genauso der Beginn des ›Gebirgsmotivs‹ (T. 9–12) in *Eine Alpensinfonie* als Klangchiffre des Erhabenen (verstärkt um eine vierte Posaune).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kapitel 4 – Musikalische Fokalisierung. Analytische Betrachtungen

Mehrfach und beständig zunehmend waren in die vorherigen Kapitel bereits analytische Beispiele und teilweise ausführliche Exkurse eingefügt. Im Sinne einer allmählichen Wendung vom Allgemeinen zum Konkreten, vom Prinzip zur Anwendung soll nun der Fokus ganz auf Strauss' Musik liegen. Erst in der kompositorischen Realisierung lässt sich die Komplexität und Vielfältigkeit perspektivischer Gestaltung bei ihm vollumfänglich erfassen. Die analytische Durchdringung vermag so auf der Basis der theoretischen Grundlagen die spezifische ›Modernität‹ seines Musiktheaters unter einem zentralen Aspekt fassen und detailliert aufschlüsseln – auf den Umstand einer auffälligen musikanalytischen Vernachlässigung von Strauss trotz des gesteigerten Forschungsinteresses der letzten Jahre wurde bereits hingewiesen.

Die folgenden analytischen Betrachtungen sollen zunächst mit dem Fokus auf figurale Fokalisierung und im anschließenden fünften Kapitel im Hinblick auf die Gestaltung des musikalischen Raumes erfolgen.[1] Die Auswahl der Beispiele erfolgt auf Grund ihrer Repräsentativität: Es handelt sich jeweils um Szenen, die den vorgestellten Aspekt in einer Dichte realisieren, die vorige Werke so nicht oder nur partiell enthalten; sie sind in diesem Sinne Wegmarken für spätere Passagen, die diese weiterentwickeln und verfeinern. Deshalb wurden für dieses Kapitel drei Ausschnitte aus den Werken *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier* gewählt, da in ihnen für das Thema dieser Studie die wesentlichen kompositorischen Verfahren für die folgenden Jahrzehnte voll entwickelt wurden. In den Tondichtungen und den beiden früheren Opern sind freilich entscheidende Elemente bereits zu finden, auf sie soll jeweils verwiesen werden. Jede Beispielauswahl bleibt letztlich hinterfragbar, und weitere hätten hinzugezogen werden können. Viele fanden bereits in den vorigen Kapiteln kursorisch Erwähnung: Elektras Monolog, das Lever im *Rosenkavalier*,[2] die eröffnende Mägdeszene oder Salomes Schlussgesang fallen darunter, ebenso die neurasthenisch-wahnhafte Wahrnehmung des Herodes. Auch der Fokus auf den jungen Komponisten am Ende des Vorspiels von *Ariadne auf*

1 Dass die beiden Bereiche ineinander verwoben sind, liegt auf der Hand; eine Aufteilung scheint methodisch dennoch sinnvoll, da in den jeweiligen Fällen meist primäre dramatische Wirkungen und Absichten benannt werden können.

2 Vgl. dazu: Michael Lehner: »In der Antichambre der Marschallin. Formkonzeption und Polystilistik bei Richard Strauss«, in: *Kreativität – Struktur und Emotion*, hg. von Andreas C. Lehmann u. a., Würzburg 2013, S. 231–240.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Naxos oder der Schlussgesang von Ariadne und Bacchus gehören dazu. Eine Vollständigkeit ist demnach nicht das Ziel der folgenden Einzelbetrachtungen, sondern anhand der gewählten Szenen grundlegende Konzeptionen und Verfahren aufzuzeigen.

Kriterien zur Bestimmung fokalisierender Wirkungen sind dabei insbesondere: (1) die Subjektivierung und Psychologisierung der musikalischen Ausdrucksbereiche; (2) die Benennbarkeit einer figuralen Darstellung der jeweiligen Wahrnehmungs-, Gefühls- und Gedankenwelt; (3) eine auffällige Kontrastierung der Außen- und Innensichten bzw. die gegensätzliche figurale Wahrnehmung zweier oder mehrerer Personen oder Parteien; (4) der beschleunigte und mehrfache Wechsel dieser Fakturen, der die Bereiche um so klarer hör- und erfahrbar werden lässt.

Statt einer chronologischen Anlage stellen in diesem Sinne die folgenden Teilkapitel[3] immer einen Aspekt ins Zentrum, um den Perspektivbegriff anhand eines Falles aufzuzeigen und zu plausibilisieren. Am Schluss des *Rosenkavalier* wird deutlich, wie der jeweils andere Informationsstand und die psycho-emotionale Situation aller Beteiligten das Ende der Geschichte jeweils aus anderem Blickwinkel sehen lässt, die musikalischen Vermittlungen und ›Überblendungen‹ lassen dies besonders deutlich werden: Die Perspektivwechsel als Bestimmungsmerkmal stehen demnach im Vordergrund.

Am Beispiel des Kontrasts zwischen zwei einzelnen Figuren soll in der ersten Szene zwischen Elektra und Chrysothemis herausgearbeitet werden, wie gegensätzliche Perspektiven das Zentrum des dramatischen Konflikts darstellen. Beide Charaktere sind gleichermaßen verzweifelt, jedoch von entgegengesetzten Wahrnehmungen auf das Geschehen und den jeweils absolut gesetzten Polen Erinnern versus Vergessen geprägt: Die »heroische Stimme« prallt laut Hofmannsthal auf die »menschliche«. Die diametrale Konfiguration musikalischer Satzstrukturen ließe sich zwar auch im weiteren Verlauf im Dialog mit der Mutter und dem Bruder aufzeigen.[4] Allerdings ist sie in der ersten Chrysothemis-Szene durch die ungebrochene Diatonik und die

3 Die Teilkapitel 4.2 und 4.3 stellen die überarbeitete und erweiterte Fassung bereits publizierter Aufsätze dar. Vgl. Michael Lehner: »›Die heroische Stimme gegen die menschliche‹. Zur Konzeption gegensätzlicher Frauengestalten in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal«, in: *ÖMZ*, 01/2021, S. 26–35; Michael Lehner: »›Bis an die äußersten Grenzen der Harmonik‹? – Zur tonalen Dramaturgie in Richard Strauss' Salome«, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing u. a., Würzburg 2020, S. 257–280.

4 Letzterer wird behandelt bei Carolyn Abbate: »Elektra's Voice: Music and Language in Strauss' Opera«, in: Derrick Puffett (Hg.): *Elektra*, Cambridge 1989, S. 107–127, S. 112–115.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klangkontinuität im Gesang der Schwester stärker herausgearbeitet als in der Begegnung mit Klytämnestra, in der Strauss die extremen Befindlichkeiten von Tochter und Mutter auch in ihrer Ähnlichkeit offensichtlich werden lässt.

Die Auffächerung eines multiperspektivischen Gefüges steht im Zentrum der dritten Detailanalyse, der Eröffnungsszene von *Salome*. In mehrere Partialgestalten aufgefächert, wird die Wahrnehmung auf die beiden Hauptfiguren geschildert. Das Publikum sieht beide noch nicht, Salome ist aber klanglich durch Narraboths beständigen, auf sie fixierten Blick, Jochanaan hingegen durch seine ferne Stimme präsent. Unterschiedliche Sichtweisen und folglich musikalische Darstellungen auf dieselbe Sache sind dabei für eine fokalisierende Ausdifferenzierung von besonderem Interesse.

4.1 Perspektivenwechsel im Schluss des *Rosenkavalier*

Im Finale des *Rosenkavalier* ist die Vielfalt musikalischer Perspektivenwechsel in einer Weise herausgearbeitet, wie man sie selbst in *Elektra* und *Salome* nicht findet. Neben den Mitteln der tonalen Differenzierung, modulatorischen Vermittlungen sowie instrumentatorischen Brüchen und Übergängen wird parallel auch mit unterschiedlichen musikalischen Stilen und Distanzgraden operiert; gleichzeitig werden Verweise zu Schlüsselmomenten der Oper gezogen. Vielfach geschieht dies mit kompositorischen Mitteln, die ›typisch Strauss‹ sind (Begründungen hierfür finden sich in Kapitel 3: Kompositionstechnische Voraussetzungen). Die spezifische Modernität der Szene lässt sich dabei nicht rein technisch am ›Stand des Materials‹ festmachen, wie es selbst Adorno eingestehen musste. Über den Eintritt der Marschallin im dritten Akt, maßgeblicher Wendepunkt der Handlung und Eröffnung des mehrstufigen Aktfinales, schreibt er:

> Solche moments musicaux sind Botschaften einer immer noch ausstehenden Zukunft an die Straussische Moderne; dabei keineswegs stets dem Material nach avanciert. Überhaupt herrscht bei ihm kein direktes Verhältnis zwischen der Fortgeschrittenheit der Klänge und der der Ideen. In der rückwärts gewandten Ariadne, zumal dem Vorspiel, handhabt er ein Verfahren, an das erst Berg in der Lulu wieder sich entsann: dramatischen Figuren oder Sphären durchgehend dieselbe Klangfarbe zu gesellen und sie dadurch voneinander abzuheben [...].[5]

In Adornos im Allgemeinen schonungsloser, nicht selten polemischer Abrechnung mit Strauss entdeckt man bisweilen solche Zugeständnisse an eine bis

5 Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 594.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dato nicht gekannte Neuartigkeit von Musiktheater, an eine – wie er schreibt – »Straussische Moderne«. Erst die Arbeiten Werbecks, Walters, Gilliams, Lütteken und anderer arbeiten diese Denklinie musikologisch auf,[6] und die hier vorgestellten analytischen Ausführungen lassen sich denn auch als Versuch verstehen, diese spezifische Modernität – Walter nennt es »Postmoderne«, Lütteken spricht von einer »anderen Moderne«[7] – analytisch einzuholen und in der Musik aufzuzeigen. Denn als eine Möglichkeit, diese (zumindest in analytischer Hinsicht) bisher eher im Vagen gehaltenen Begrifflichkeiten näher zu fassen, bieten sich perspektivische Fokalisierungen als Schlüssel zum musikalischen Verständnis an, wie die folgende Analyse zeigen soll.

Die Idee wechselnder Fokalisierungen entfaltet ihre volle Wirkungskraft insbesondere in den letzten gut 100 Takten der Oper. Auf der Bühne findet der endgültige Abschied der Marschallin von Octavian statt, der nun statt als intimer Moment halb-öffentlich stattfinden muss. (Dadurch spannt sich auch ein Bogen zum nicht vollzogenen Abschied und zum nachträglichen Bedauern der Marschallin darüber in Akt I (»Ich hab' ihn nicht einmal geküsst!«; I, Z. 334)). Darauf folgt die unmittelbare Hinwendung Octavians zu Sophie, die jetzt musikalisch inszeniert wird. Nach dem emotionalen Höhepunkt des Terzetts, das in der Tonart Des-Dur schließt (Z. 293), erhält das neue Paar Octavian und Sophie sein Schlussduett (Z. 295,4 ff.). Strauss gestaltet den mehrtaktigen Übergang von den drei Personen zum übrigbleibenden Pärchen als Wechsel des musikalischen Fokus von der Überfülle der einander sich überlagernden verschiedenen emotionalen Zustände, Motive und Stimmen (zusammengehalten über die Tonart) im Straussischen ›al-fresco‹-Orchestersatz[8] zu einem (zumindest zu Beginn) relativ schlichten, volksliedartigen, rein diatonischen Satz in G-Dur. Doch ist das Schlussduett nicht als musikalisches Ziel, als Abschluss und Endpunkt der Dramaturgie konzipiert, was es (gemäß den Gattungskonventionen, die bis auf die venezianische Festoper des 17. Jahrhunderts zurückgehen) eigentlich wäre. Es ist zudem durch die einfache Satzstruktur, die Instrumentation und die Tonart als Zurücknahme gegenüber dem Terzett konzipiert. Hinzu kommt der ›naive‹ Tonfall, den Hofmannsthal auf Vorschlag von Strauss hin in gebundenem Versmaß einfing.

---

6 Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014. Walter Werbeck: »Richard Strauss und die musikalische Moderne«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium*, München, 21. bis 23. Juli 1999, hg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer, Berlin 2001, S. 31–50.

7 Walter: *Strauss*, S. 257 ff.; Lütteken: *Strauss*, S. 30 ff.

8 Vgl. zum Begriff Kapitel 3, S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Für das allerletzte Duett, Quinquin-Sophie, war ich ja durch das von Ihnen gegebene Versschema sehr gebunden, doch ist mir eine solche Gebundenheit an eine Melodie eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas Mozartisches sehe und die Abkehr von der unleidlichen Wagnerischen Liebesbrüllerei ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Maß, – eine abstoßende, barbarische, fast tierische Sache, dieses Aufeinander losbrüllen zweier Geschöpfe in Liebesbrunst, wie er es praktiziert.[9]

Strebte der Dichter einen klassizistischen Tonfall an, so realisierte der Komponist trotz aller Allusionen weniger eine Mozartsche Stilkopie (wie es vielfach in Opernführern beschrieben wird) als vielmehr ein Spiel des ›als-ob‹ (siehe unten).

Octavian gerät »bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die *erste beste* Junge«, das sei laut Hofmannsthal der eigentliche »Witz der Sache«.[10] So wirkt das distanzierter gestaltete *lieto fine* der beiden jungen Liebenden, wenn auch als zentrale Nummer komponiert, gleichzeitig als Kontrastfolie für mehrere Hintergrundebenen, am prominentesten die der einsamen Marschallin, die durch ihr An-den-Rand-gedrängt-Sein umso deutlicher im Schlaglicht steht. Selbst die allerletzten Schlusstakte sind nicht der musikalischen Sphäre des (neuen) Liebespaares vorbehalten, sondern bestehen in einer pantomimischen Aktion durch Mohammed, den Bediensteten der Marschallin. So endet die Oper mit einer humoristischen Brechung, die als Rekurs auf den ersten Akt zugleich den Bogen des Bühnenkosmos schließt: Es war der kleine Diener, der zum ersten Mal die morgendliche Idylle des Paares Marschallin – Octavian störte, als er das Frühstück brachte; der Abend wird durch ihn beendet, der Beziehungsabschluss besiegelt.

Die einzelnen Fäden der Brechungen und Wechsel musikalischer Perspektive, welche einen zentralen Aspekt der musikalisch-dramaturgischen Idee des *Rosenkavalier* darstellen, sollen im Folgenden vorsichtig einzeln hervorgehoben und betrachtet werden.

Perspektivwechsel I: Vom Terzett zum Duett

Der erste Wechsel betrifft den Moment, in dem die Marschallin die Bühne verlässt (»geht leise links hinein, die Beiden bemerken es gar nicht«, III, Z. 294). Dies geschieht nicht zufällig genau in jenem Moment, als das Nachspiel des Terzetts endgültig seine tonal unmissverständliche II-V-I-Kadenz in

9 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 77.
10 Ebd., S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Des-Dur vollführt. Die Fürstin lässt sich nicht nur als Fokalisationszentrum des gesamten Finales, sondern als Hauptperspektivlinie des vorangegangenen Terzetts begreifen, zu der sich die Unentschlossenheit, kindliche Naivität und Unsicherheit der beiden anderen gesellen. Naheliegenderweise wünschte sich Hofmannsthal auch auf der Bühne eine entsprechende Figurenanordnung und Positur für die gesamte Szene vor dem Terzett:

> Daß die Sophie links, die Marschallin rechts auf einen Stuhl sinkt, ist rein im konventionellen burlesken Sinn ganz richtig, verwischt mir aber zu sehr den für die Schlußsituation nötigen Ranges- und Charakterunterschied der zwei Frauen. Sophie muß trotzig links stehen, die Marschallin traurig rechts sitzen, Octavian hin- und herpendelnd.[11]

Es wäre ein Leichtes gewesen, Oktavian auch tonartlich zwischen Sophie und der Marschallin »hin- und herpendeln« zu lassen, die musikalische Fokalisierung ist jedoch ungleich komplexer gestaltet. Dies beginnt schon beim von Hofmannsthal gewünschten »nötigen Ranges- und Charakterunterschied«.

Der gemeinsame Gesang zu dritt endet, wie gesagt, in Des-Dur. Dies entspricht dem in Quintenzirkelgraden tiefsten Punkt des b-lastigen Tonartenbereichs der Marschallin und ›ihrer‹ Tonart Es-Dur. Diese erscheint in vielen entscheidenden Momenten des Stückes: zu Beginn der Oper als latente Kontrastebene zum drängenden Octavian-Motiv in E-Dur oder am Schluss des ersten Aktfinales, wenn sie in melancholischer Haltung allein auf der Bühne zurückbleibt (»stützt den Kopf in die Hand und bleibt so, in träumerischer Haltung, bis zum Schluß«; I, Z. 340 ff.). Am vielleicht ohrenfälligsten wirkt die Tonart in ihrem von Adorno angesprochenen Eintritt als ›*dea ex machina*‹ (in III, Z. 219), in einem geradezu montagehaften Schnitt in Form des unmittelbar eintretenden typisch Straussischen Quartsextakkordes über ausgeprägtem Orgelpunkt b. Dabei erscheint die Marschallin nicht ausschließlich in dieser Tonart, sondern bewegt sich in einem symmetrischen Spektrum von F-Dur bis Des-Dur, um die Mitte Es-Dur herumgruppiert.[12]

Strauss nimmt der Überleitungsmusik zwischen Terzett und Duett nun nach der Kadenz in III, Z. 294,4 ihre bislang starke Bassgrundierung und lässt Des-Dur in den Violinen tremolieren, gestützt von Liegeklängen in den Flöten

11 Ebd., S. 76.

12 Näher ausgeführt in Kapitel 3, S. 187. Zugleich bildet das Des-Dur des Terzetts bis in harmonische Wendungen hinein einen Verweis zur Sängerepisode in Akt I, nach dessen Ende sich die erste melancholische Verdunklung ihrer Gemütsverfassung ereignet. Am auffälligsten sind die Parallelen in der inversen Akkordfolge V-IV (III, Z. 285,8 f.; analog in I, Z. 233,3 f.).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– eine Situation, die in der Faktur an die Rosenverzauberung des zweiten Aktes erinnert.

Auch auf motivischer Ebene wird der perspektivische Wechsel, das (von den beiden unbemerkte) Abtreten der Marschallin und das optische wie musikalische ›Close-up‹ auf Sophie und Octavian eindrücklich komponiert: Dominierte im Nachsatz das melancholische Motiv der Marschallin mit seinem charakteristischen Septimsprung abwärts in kontrapunktischer Imitation und Verflechtung als semantische Hauptschicht in den Orchesterstimmen – ebenso im letzten, sich dem Schicksal fügenden Ausruf der Marschallin (»In Gottes Namen«, Z. 293,4) –, so erklingt nach Erreichen der lange hinausgezögerten, den kurzen Moment gleichsam dehnenden Kadenz das triolische Motiv Sophies in der Oboe (in Z. 294,5), wie es zuerst in Akt II (bei Z. 25) zu hören war. Es tritt nun viel klarer hörbar zu Tage als während der leitmotivischen Überfülle in den Takten zuvor, die zudem allen drei Personen gleichzeitig zugeordnet war (Z. 293 ff.).[13] Die fast seit Beginn der Oper (I, Z. 8) bekannte und insbesondere im ersten Aktschluss mit der Sphäre der Sentimentalität und Melancholie assoziierte Klangchiffre weicht der einfachen Satzstruktur von Melodie und tremolierender Begleitung – die »dominierende weibliche Hauptfigur« der komplexen Marschallin weicht dem »hübsche[n] gute[n] Duzendmädchen« Sophie.[14]

Dieser Wechsel wird am Part der Oboen besonders sinnfällig: in den letzten vier Takten der Des-Dur-Kadenz (III, 294,1–4) erklingt das melancholische Motiv der Marschallin, das seit Z. 293 zu jedem Volltakt wechselnd in allen Instrumentengruppen zu finden war – das Orchester ist im Nachspiel des Terzetts gewissermaßen getränkt davon. Unmittelbar darauf folgt im selben Instrument Sophies ausschließlich skalen- und dreiklangbasierte Linie. Dass das nun weichende Motiv beim letzten Erklingen in Bratsche und Klarinette noch zusätzlich eine Variante in Form des triolischen Aufgangs erhält (III, Z. 294,3), bereitet einerseits die ternäre Gestalt des Sophie-Motivs zusätzlich vor, schafft so einen Übergang[15] und ließe sich obendrein andererseits als Referenz an eine vergangene Szene aus Akt I verstehen, die aus Sicht der Marschallin

13 Die Komplexität der Bedeutungsebenen ist auf den meisten Aufnahmen nicht zu hören, was zum Teil an den Herausforderungen für Aufnahmetechnik und Mikrofonierung liegen mag, den Straussischen Orchestersatz in seiner Vielschichtigkeit hörbar zu machen.

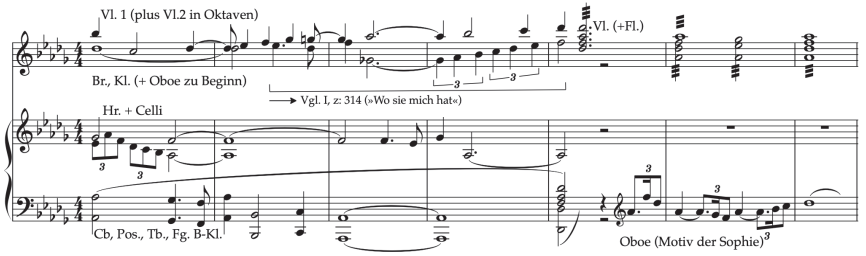
14 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80.

15 Adornos Beobachtung, Strauss bevorzuge den jähen Bruch und die Überraschung statt der Wagnerschen »Kunst des Übergangs«, hat ihr Richtiges, als pauschale Beobachtung ist sie, wie das obige Beispiel zeigt, falsch (vgl. Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 581).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

längst eine bittere Note erhalten haben dürfte: Zu dieser Linie sang Octavian »Wo sie mich hat« (I, Z. 314).

Die Passage des Übergangs ist dabei so komponiert, dass dem Publikum der Abgang der Marschallin in den Folgetakten nicht unbedingt auffallen muss. Er wird durch den musikalischen Schwenk zu Sophie und Octavian vielmehr überdeckt – beide sind so vollends aufeinander fokussiert, dass sie den Abgang kaum bemerken und das Publikum die Szene gewissermaßen aus der Perspektive der beiden Jugendlichen wahrnimmt. Dennoch wird unmissverständlich klar, dass dies nicht der endgültige Abgang der Figur sein kann, da er der Bedeutung der Protagonistin kaum gerecht wird. Dies wird erst im allerletzten Auftritt und Abgang geschehen, der im späteren Einschub des Duetts erfolgt (siehe unten).

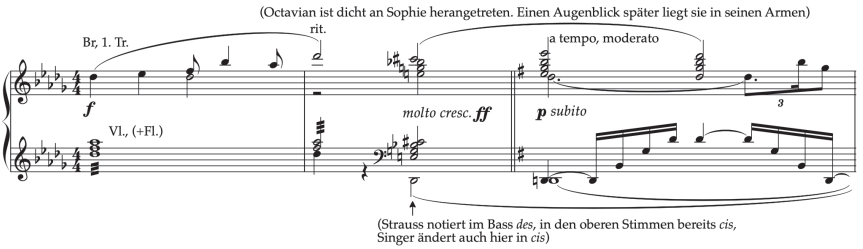


Notenbeispiel 1: Übergangstakte zwischen Terzett und Duett (III, Z. 294–295)

Zurück zum Beginn des Duetts: Auf Sophies isoliertes Oboenmotiv im *pp* antwortet in typisch Straussischer Plastizität und Eindeutigkeit das Octavian-Motiv im *ff*: die beiden jungen Protagonisten sind nun die Hauptfiguren. Es erklingt jedoch nicht in drängender punktierter Form in den Hörnern – oder zumindest mit synkopierter Stauung wie zu Beginn (in I, Z. 11,8) –, sondern in bloßen Achteln in Celli, Harfen sowie Bassklarinette und Fagott. Abermals setzt Strauss den Kontrast weiblich – männlich in Szene, aber nicht in der sexuell aufgeladenen Energetik des Anfangs, sondern harmloser, glatter und einfacher. Octavians Motiv setzt Strauss exakt zur Regieanweisung »Octavian ist dicht an Sophie herangetreten«. Die Annäherung wird auskomponiert: Die Bühnenaktion Octavians geht mit einem fein differenzierten Crescendo innerhalb von vier Takten einher, in denen jeweils andere Instrumentalfarben hervortreten. Auf dem dynamischen Höhepunkt moduliert Strauss enharmonisch vermittels des vollverminderten Septakkords auf dem Basston *des* resp.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

cis (als Doppeldominante der Zieltonart G-Dur).[16] Als typisch Straussischer Effekt setzt der Vorhaltsquartsextakkord nach G-Dur auf Basston d ein (allerdings nicht wie beim Erscheinen der Marschallin im *f,* sondern im *p*) und erwirkt den endgültigen Umschwung zur völlig neuen musikalischen Faktur und zur Tonart des Duetts. Die dabei überwundene Tritonus-Relation von Des zu G ist die größtmögliche Entfernung zweier Tonarten mit einem Unterschied von sechs Quintenzirkelgraden, entsprechend der Sphären der beiden Frauen: Die Terzett-Situation ist endgültig beendet, gleichzeitig umarmt sich zum ersten Mal das neue Paar, exakt zur musikalischen ›Neubeleuchtung‹. Musikalisch vermitteln Modulation und Instrumentation also feinsinnig zwischen den beiden großen musikalischen ›Nummern‹ des Finales.



Notenbeispiel 2: Beginn des Duetts, Modulation nach G-Dur (III, Z. 295,2–4).

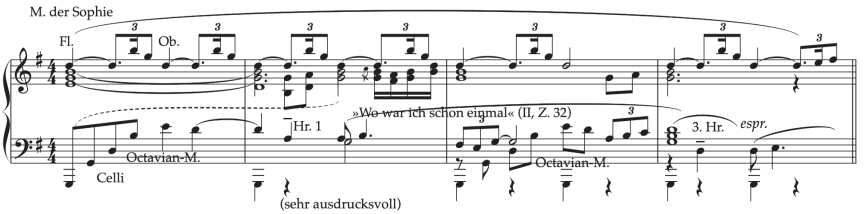
Duett

Das Publikum taucht nun ganz in die Klangwelt der Jungverliebten ein, deren Motivschichten bleiben durchweg präsent. Octavians Motiv ist zunächst zur generischen Begleitfigur reduziert, vom dominantischen Basston d nach oben führend. Dafür eignet sich das Motiv ideal, da es in seiner Grundgestalt des Beginns der Oper ebenfalls auf dem Quintton stehend nach oben steigt. Ab dem fünften Takt wird es in seiner diastematischen Physiognomie wieder erkennbar. Sophie ist durch ihr Personenmotiv in Oboe, Flöte und Streichern präsent, zusätzlich enthält die Passage einen instrumentalen Verweis zur Rosenüberreichung: Die Hörner spielen (ab III, Z. 296,3) in Scheinimitation »sehr ausdrucksvoll« eine melodische Linie aus dem zweiten Akt (II, Z. 32,4). Es handelt sich um eine im zweifachen Sinne wohlüberlegte Referenz, gewis-

16 Strauss notiert den Basston noch im Des-Dur-Kontext, aber in den höheren Stimmen bereits *cis.*

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sermaßen um einen auktorialen Kommentar:[17] zum einen auf der semantischen Ebene (»Wo war ich schon einmal und war so selig?«), zum anderen auf der formalen. Sie referiert auf die erste Duettpassage der beiden nach der unbeholfen formellen gegenseitigen Vorstellung, die nun in instrumentaler Gestalt das letzte Duett einleitet. Doch nicht nur das: Dieselbe Melodie leitete – im *pp* zwar, aber immerhin – in der Solotrompete das Terzett ein und bildete so eine Klammer um die unschlüssigen Worte Octavians (»Marie Theres'!«) sowie die umso entschlossenere (wenn auch melancholisch-schmerzhafte) Verzichtsabsicht der Marschallin (»Hab mir's gelobt«).[18]



Notenbeispiel 3: Motivschichten und auktoriale Referenzen in den einleitenden Takten des Duetts (III, Z. 296 ff.)

Der Tonfall des Duetts wirkt deutlich distanzierter, ist weniger durchtränkt von der durch charakteristische Dissonanzbildungen und Vorhalte geschaffenen Atmosphäre der aufgewühlten Gefühlswelten des ersten Duetts bzw. des vorangegangenen Terzetts. Hier steht eine an ›Volkstümlichkeit‹ anmutende, schlichte Melodie mit klarer Satzstruktur von Hauptstimme und Begleitung. Octavian und Sophie wirken auf den Zuhörer einfacher, puppenhafter – Del Mar vergleicht sie mit Meissener Porzellanfiguren.[19]

Vor dem Einsatz der Sängerinnen führt Strauss unter beständiger motivischer Konzentration auf die beiden Protagonisten den vollen Orchesterklang zurück: Posaunen und Trompeten verstummen, nach und nach werden die Holzbläser zurückgeführt und die Begleitstrukturen in den tiefen Streichern ebben ab. Übrig bleibt ein Klang aus pendelnden Harfen und Bratschen, ein Cellobass aus Quintwechseln im *pizzicato* (Kontrabässe schweigen zunächst)

17 Zu den unterschiedlichen Funktionen der Leitmotivik siehe Kapitel 3: »Leitmotivik«.

18 Vgl. zu dieser Passage Jürgen Maehder: »Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hg. von Julia Liebscher, Berlin 2005, S. 139–182, S. 172.

19 Del Mar: *Strauss*, S. 411 (im Original: »Dresden China«).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und eine Drehfigur aus parallelen Terzen in den Klarinetten. Die klangliche Assoziation ist eindeutig: Strauss streift Ebenen der bayrisch-österreichischen ›Schrammel‹-Musik, wie er es bereits in alternativer, aber verwandter Weise (und sehr zum Missfallen Hans Mayers)[20] im C-Dur-Tanzlied in *Also sprach Zarathustra* tat.

Dieses Beispiel zeigt nebenbei auch, dass Strauss' musikalische Kreativität nicht immer über ›logische‹ Folgerichtigkeiten einzuholen ist, was neben dem musikalischen Anachronismus der Walzer auch für manche motivische Ableitungen gilt, etwa im *Rosenkavalier* das Hauptmotiv des Terzetts, das der burlesken Dîner-Szene zwischen Ochs und Mariandl entstammt (III, Z. 74: »Nein, nein, nein nein! I trink kein Wein.«) und figurenperspektivisch nicht wirklich zu erklären ist.[21] Und so ist auch der volkstümliche Klang des Duetts als *couleur historique* oder *sociale* kaum zu begründen und wäre sicher nicht dem aus Hochadel und reichem Bürgertum stammenden Paar zuzuordnen. Vielmehr steht es hier als – Strauss seit seiner Kindheit in München wohlbekannte[22] – musikalische Chiffre des Einfachen, des Naiven, gleichzeitig aber ›Echten‹ und ›Unverdorbenen‹, die hier jedoch artifiziell mit den Mitteln des modernen Opernorchesters hergestellt wird. Octavian und Sophie stehen dabei klanglich als Idealtypus des schönen Paars wie unter einem Glassturz ausgestellt – eben wie ein Figurinenpaar aus Porzellan. Nota bene: Strauss verstand den Begriff des Kitsches nicht unbedingt negativ, wie zahlreiche Aussagen belegen, und Sentimentalität war für ihn (ebenso wie für Mahler) kein pejorativer Begriff.[23]

Relevant ist hier auch die in der Literatur häufiger erwähnte stilistische Nähe zu musikalischen Vorbildern.[24] Beispielsweise ist der Bezug zum Duett zwischen Pamina und Papageno »Könnte jeder brave Mann« aus der *Zauberflöte*[25] so offensichtlich, dass er wohl kaum unabsichtlich geschah (wenn man zudem bedenkt, wie gut Strauss das Werk kannte). Noch ohne

20 Vgl. Hans Mayer: »Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in ders.: *Ansichten. Zur Literatur der Zeit,* Reinbek bei Hamburg 1969, S. 11. Mayer spricht von einer »oberbayrischen Schnadahüpfelweis mit Solofidel«; vgl. dazu auch: Michael Lehner: »›Die schöne Musi! Da muss ma weinen.‹ Kitsch – Historismus – Richard Strauss?«, in: *Musik und Kitsch*, hg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, Hildesheim 2014, S. 77–104, S. 91.

21 Dazu Kapitel 3, S. 337.

22 Vgl. Walter: *Strauss*, S. 38, 39.

23 Vgl. dazu Lehner, »›Die schöne Musi! Da muss ma weinen.‹«, S. 98 ff.

24 Del Mar: *Strauss*, S. 411; ebenso Kurt Pahlen: *Der Rosenkavalier. Kompletter Text mit Erläuterungen zum vollen Verständnis des Werks*, München 1985, S. 278.

25 Das kurze Duett Pamina/Papageno ist dramaturgisch freilich ganz anders eingebunden: Es ist nur 24 Takte lang und besitzt ein anderes Tempo.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das fertige Duett zu kennen, schlug Hofmannsthal »etwas Mozartisches« als ästhetisches Ziel vor.[26] Doch jenseits der diastematischen Ähnlichkeit und der Übernahme einer klaren, quadratischen Periodik in Instrumentation und Faktur spielt Strauss vielmehr mit der Evokation eines klassischen Stils, als dass ein solcher tatsächlich vorhanden wäre. Dass Norman Del Mar einen solchen fälschlicherweise identifiziert hatte, zeigt sich (wie Michael Walter feststellte) bereits an der Vereinfachung der Begleitstruktur in seiner Klavierreduktion des Notenbeispiels, die es in dieser Form im Straussischen Orchestersatz gar nicht gibt.[27] Schaut man genauer hinein, so finden sich zwar Andeutungen solcher klassischer Begleitstrukturen, diese laufen jedoch nicht einfach durch, sondern werden immer wieder unterbrochen und im Folgenden überlagert und verunklart. Es handelt sich damit also nicht um eine klassische Stilkopie (auch solche sind im *Rosenkavalier* zu finden), es wäre aber ebenfalls zu einfach, der Musik die stilistische Nähe zum Klassischen ganz abzusprechen.[28] In diesem Fall ist dies wohl vielmehr jenes typische Straussische Stilmittel, welches Adorno als den »Straussischen als ob-Charakter«, als »Gemachtes« oder als »aufrichtige Lüge«[29] bezeichnet: Die Straussische Palette reicht in ihrer polymorphen Anschmiegsamkeit an historische oder soziale Bezugspunkte von direkten Stilkopien über Allusionen bis hin zu den Verfremdungen und Deformationen eines Neoklassizismus *avant la lettre*.

Die Form des Duetts beginnt zunächst ganz herkömmlich als einfacher symmetrischer Achttakter, nach vier Takten mit Halbschlussbildung, im achten Takt tonikal abschließend. Hier entspricht Strauss voll und ganz der klassischen Periodenbildung, wie sie sich musterhaft in den Kompositionslehren Kochs und Riepels im 18. Jahrhundert finden lässt. Mozarts oben erwähntes Duett folgt im ersten Achttakter der gleichen Struktur und steht ebenfalls in G-Dur.[30] Auch die Gesamtstruktur einer einfachen dreiteiligen ABA-Form findet sich bei Strauss, wird jedoch unterbrochen von einem weiteren musikalischen Perspektivwechsel, wie sich zeigen wird. Allerdings gibt er sowohl im

26 Vgl. Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 77.

27 Del Mar: *Strauss*, S. 411. Walter selbst missversteht die Begleitstruktur Del Mars wiederum als einen »mozartsche[n] Klaviersatz« (obwohl kein Klavierstück von Mozart eine solche Begleitfigur aufweist) im Sinne eines »klassischen Albertibass[es]« (Walter: *Strauss*, S. 274 f.). Tatsächlich handelt es sich vielmehr um eine typische Technik der Klavierreduktion, die hier der Feinheit des Orchestersatzes nicht Rechnung trägt. Del Mar hat die Begleitung vereinfachend den Harfen entnommen (III, Z. 297,6).

28 Dazu neigt Walter: *Strauss*, S. 275.

29 Adorno: *Strauss*, S. 604, 569, 606.

30 Die Ähnlichkeit geht also über die von Walter identifizierten Tonwiederholungen des Anfangs durchaus hinaus.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mittelteil als auch intensiviert in der Reprise des A-Teils das Quadraturprinzip auf. Ein wesentlicher Unterschied – und hierin zeigt sich das Spiel von Annäherung und gleichzeitiger Brechung eines stilistischen Idioms – findet sich in der melodischen Anlage: Bei Mozart ist das Entsprechungsprinzip der klassischen Periode rhythmisch voll gewahrt (Takt 1 und 2 entspricht Takt 5 und 6, Takt 3 und 4 Takt 7 und 8), bei Strauss bereits beträchtlich erweitert. Der B-Teil gibt die klassische Melodiebildung ohnehin auf und zeigt die typisch Straussische melodische Vorliebe für Taktüberbindungen und die Kombination von punktierten Notenwerten mit triolischer Fortführung,[31] löst sich also zunehmend (auch in der Instrumentation) von der Wirkung des ›als-ob‹-Klangkostüms ab.

Neben Mozart gibt es indes einen weiteren unüberhörbaren Bezug, den man – und zwar nicht nur aufgrund der Zeitgenossenschaft und freundschaftlichen Beziehung der Komponisten – als mindestens ebenso maßgeblich bezeichnen kann, nämlich die Nähe zum Duett des ›Abendsegens‹ aus Humperdincks Oper *Hänsel und Gretel* – Strauss hatte die Oper 1893 in Weimar uraufgeführt.[32] Humperdinck lässt sich (und in gewisser Weise auch das Musiktheater von Peter Cornelius) generell als Vorläufer für den – wie Strauss es nennt – »Umweg um Wagner« verstehen, in welchem zwar Elemente von dessen Musik (wie die leitmotivische Struktur) übernommen werden, dabei aber nach anderen ästhetischen Lösungen gesucht wird.[33] Humperdinck erneuert die Gattungen ›Singspiel‹ bzw. ›Spieloper‹[34] und integriert mit Vorliebe Volkstümliches und einfache Satzstrukturen in eine komplexe post-wagnersche Partitur.

Die Schnittmengen der beiden Duette erschöpfen sich dabei nicht nur in der trivialen, wenn auch auffälligen Ähnlichkeit von gleicher Stimmdisposition, Terzparallelen und der Hosenrolle in ihrer Verkörperung eines jungen Paars unschuldigen Gemüts.[35] Sie liegen auch weniger in der Melodiefolge

31 Adorno hatte dies bereits als Straussische Manier benannt (Adorno: *Strauss*, S. 597); vor diesem Hintergrund wirkt Walters Beobachtung einer Melodiebildung im Sinne der »melodie lunghe« Bellinis unnötig entlegen (vgl. Walter: *Strauss*, S. 275).

32 Vgl. zu den Parallelen auch Walter: *Strauss*, S. 275 f. Walter konzentriert sich jedoch weniger auf musikalische Parallelen, sondern nimmt allgemeine ästhetische Gemeinsamkeiten in der Lichtregie in den Blick.

33 Auch in der Orchesterbehandlung finden sich Gemeinsamkeiten: Bereits bei Humperdinck zeigt sich die Tendenz, den in klare Akkordfolgen vertikal angeordneten Satz durch kontrapunktische Verflechtungen heterophon aufzufächern.

34 Eine Gattungsbezeichnung, die Humperdinck wie auch Strauss und Hofmannsthal im Briefwechsel verwenden.

35 Sophie ist laut Libretto ein 14-jähriges Mädchen (I, 112,2).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der periodischen Anlage, wie im Falle Mozarts: Humperdinck beginnt zwar ›im Volkston‹ mit periodischer quadratischer Anlage und einem homophonen zweistimmigen Satz, verlässt aber das Idiom bereits im fünften Takt, um die Phrasen zu verkürzen und über einem chromatischen ›Monte‹-Sequenzmodell zu verflechten sowie zu erweitern.



Notenbeispiel 4: Duett-Stimmen bei Strauss, Mozart und Humperdinck

Vielmehr lassen sich Ähnlichkeiten in der strukturellen Einbindung und der musikdramatischen Intention zeigen. Beiden geht es in der jeweiligen Szene um die Suspension der Realität, um eine Entrückung der Szene und den Übergang in eine Traumsequenz; im Falle Humperdincks um jenen in den von Engeln bewachten Schlaf – im Falle Strauss' handelt es sich um einen von den Protagonisten bereits reflektierten und damit im Gegensatz zur ›Rosenverzauberung‹ nicht mehr gänzlich immersiven Tagtraum (»Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein«). Vor allem der Weg in diese andere Situation ist vergleichbar: Der idyllische ›Volkston‹ als Sinnbild eines scheinbar zeitenthobenen Stils wird zunehmend erweitert, komplexer und transzendiert. Den letzten Schritt zur Erhebung ins Ätherische geht jedoch nur Humperdinck, nicht Strauss. Bei beiden besteht der eigentliche Aktschluss im Anschluss an das Duett aus einer Pantomime, jedoch mit komplett anderer Zielsetzung und Wirkung: Humperdinck steigert nach dem Ende des Duetts den Klang zur Traumerscheinung der Schutzengel, die zu den Kindern herabschweben[36] und mit ihrem Wagnerschen Orchestersatz, dem Blechchoral sowie den umspielenden Streicher- und Harfenfiguren dem Finale der *Walküre* entsprungen

36 Humperdinck bedient sich hier des damals modischen Topos religiöser Sentimentalität: Gerade ab dem späten 19. Jahrhundert werden Gemälde mit Schutzengeln, die über Kinder wachen, als Ausdruck naiver Volksfrömmigkeit populär.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sein könnten. *Der Rosenkavalier* wendet sich hingegen von diesem »Wagnerschen Musizierpanzer«, wie Strauss ihn humorig nennt,[37] ab, seine Schlusspantomime bricht und kontrastiert vielmehr die Atmosphäre des Duetts.

Nichtsdestotrotz findet sich auch bei Strauss die Idee der Steigerung durch zunehmende ›Entrückung‹ während des Duetts. Die Rosenakkorde aus Akt II erklingen, deren irisierende Klangwirkungen, hergestellt durch funktional unverbundene Akkorde, bei Strauss oft dann zu finden sind, wenn die Alltagswelt suspendiert zu sein scheint.[38] Doch die Verzückung des Verliebtseins bleibt eine rein irdische Angelegenheit, durch die finale Pantomime des kleinen Dieners noch einmal gebrochen. Der *Rosenkavalier* ist immerhin eine *Komödie für Musik*, wie es im Untertitel heißt, am Ende kommen verschiedene Grade von Unmittelbarkeit und Distanz, von Sentimentalität und musikalischem Witz zusammen.

Die Tonart des Duetts ist dabei wohlgewählt, nicht nur wegen ihrer Entfernung zum Des-Dur des vorigen Terzetts oder Mozarts identischer Wahl für das Duett Pamina/Papageno. G-Dur ist bereits in den vorigen Akten klar semantisch konnotiert. Es steht einerseits als ›Leittonart‹ für Sophie, andererseits generell für die Sphäre der Unschuld und Naivität (oder die Sehnsucht danach), die sich in ihrer Person ausdrückt. Im ersten Akt gibt es einige Andeutungen und Verweise auf ihren Auftritt, etwa in den Worten der Marschallin: »Quinquin, heut oder morgen geht Er hin und gibt mich auf um einer andern willen, die jünger und schöner ist als ich«.[39] Die zentrale Aussage »Leicht will ich's machen dir und mir. Leicht muss man sein mit leichtem Herz und leichten Händen halten und nehmen, halten und lassen« steht ebenfalls in der Tonart, und es ist bezeichnend, dass ihr an dieser Stelle keine Kadenz gelingt, sondern sich die Musik harmonisch verliert und auf einem ortlosen As-Dur (der neapolitanischen Ebene zu G-Dur und der Jahrhunderte alten harmonischen Chiffre der Trauer) stehenbleibt (I, Z. 324-I, 325,2). Der zweite Akt eröffnet in G-Dur und ist der einzige Aufzug, der am hellichten Tag spielt und nicht (wie die beiden anderen) die Randbereiche der Dämmerung (bzw. des frühen Morgens) sowie die Abendstunden und die beginnende Nacht aufsucht. Der helle Tag und Sophies kindliche Naivität gehen

37 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 304.

38 Z. B. in der instrumentalen Steigerung, während die Stimmen der Ungeborenen im Finale der *Frau ohne Schatten* erklingen.

39 Zur Anweisung »Etwas zögernd« setzt Strauss in I, Z. 317 die letzten fünf Worte durch eine Pause ab; beim Wort »schöner« moduliert die Musik, abermals über den Straussischen Überraschungseffekt des Vorhalts-Quartsextakkordes nach G-Dur.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

miteinander einher, hier findet die erste Konversation zwischen Octavian und Sophie in ihrer Tonart statt (II; Z. 38,7).

Diese klare Semantisierung der Tonart lässt sich, wie so häufig bei Strauss, mit Wagner in Verbindung setzen. Sie steht dort für eben jene Sphäre des Reinen und Naiven; beispielsweise ist es die Tonart der Elisabeth in der Hallenarie zu Beginn des II. Aktes in *Tannhäuser* oder für Wolframs Anrufung des Abendsterns und seine Fürbitten für Elisabeths ewiges Leben als »sel'ger Engel« (Akt III). Auch die Unbedarftheit Elsas im II. Akt des *Lohengrin*, die sich als ohnmächtig gegenüber den Einflüsterungen Ortruds in fis-Moll erweist, steht in G-Dur. Neben dieser psychologisierenden Seite repräsentiert sie bei Wagner aber auch Heiterkeit und Einfachheit im Allgemeinen, etwa in der Charakterisierung von Landschaft. Die dritte Szene des I. Aktes in *Tannhäuser*, deren landschaftliches Idyll eines schönen Tales »blauer Himmel, heitere Sonnenbeleuchtung« gegen die Venus-Welt steht, beginnt in G-Dur. Sowohl der unbegleitete Gesang des Hirtenknaben mit Intermezzi des Englischhorns als auch der vorüberziehende Pilgerchor stehen dabei auch für Aufrichtigkeit und Ursprünglichkeit, klanglich naturhaften Form einer naiven, ganz und gar unintellektuellen Volksfrömmigkeit.

All dies findet sich für Sophie: Sie bringt mehrfach ihre (anerzogene) kindliche Frömmigkeit zur Sprache, etwa in der Aufzählung der in der Klosterschule auswendig gelernten Laster (II; Z. 12, 4 ff.); das Schlussduett evoziert, wie schon in der Rosenverzauberung (dort als Kontrast zur Artifizialität der Silberrose), die Sphäre des ›Natürlichen‹ nicht nur in der Instrumentation, sondern auch harmonisch im mehrfach angedeuteten Hornquintensatz.

Perspektivwechsel II

Strauss nutzt die tonale Beweglichkeit des Mittelteils des Duetts, um den nächsten musikalischen ›Kameraschwenk‹ vorzubereiten: noch einmal führt der Fokus der Musik weg vom Liebesduett und wendet sich der Marschallin zu (ab III, Z. 300). Dabei gehen hinsichtlich der tonalen Relationen psychologische Ausdeutung und formal-strukturelles Denken Hand in Hand. Octavian und Sophie erhalten ab III, Z. 298 individuelle Phrasen, indem sie – nach ihrem Vermögen – über das Geschehene und das gefundene Glück reflektieren. Bei Octavians Beobachtung, dass er dies nicht selbst aktiv gesucht habe, sondern »gradaus in die Seligkeit« geschickt wurde, wendet die Musik sich nach E-Dur, der Tonart, die mit seiner Persönlichkeit im Besonderen und bei Strauss (wie bei Wagner) vor allem mit Erotik und Sexualität assoziiert

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist. Die Beziehung der Marschallin zu Octavian wird folglich ebenfalls durch jene Tonart repräsentiert.[40] Überdeutlich gestaltet Strauss dies beispielsweise im zweiten Akt, wenn Sophie zum ersten Mal den Kosenamen »Quinquin« nennt und Strauss daraufhin das E-Dur ›aufleuchten‹ lässt (II, Z. 45). An der besagten Stelle bezieht sich Octavian nun vollends auf Sophie, die vormalige Affäre ist – im Gegensatz zum Bewusstsein der Fürstin – bereits aus seiner Erinnerung entschwunden.

Sophies Reaktion ist nicht zuletzt aufgrund ihrer Persönlichkeit auch harmonisch anders gestaltet. Strauss nutzt den erreichten hohen Kreuzbereich, um eine andere Brücke zum zweiten Akt zu schlagen. Abermals muss sie die religiöse Sphäre bemühen, um ihre Gefühlslage ausdrücken, die »himmlische Schwell« lässt ein letztes Mal den strahlenden Fis-Dur-Glanz der ersten Begegnung wachrufen, den Moment der Verzauberung, der im Folgenden zwar noch erinnert, aber tonal nicht mehr erreicht werden kann. Um den folgenden Schwenk der Perspektive und den Übergang in eine völlig neue Faktur besser zu begreifen, lohnt es sich, in die harmonische Detailanalyse der Binnenkadenz des Duetts bei III, Z. 300 einzusteigen.

Indem das ›naive‹ G-Dur nun im Mittelteil durch den hohen Kreuzbereich erweitert wurde, lässt sich der fließend wirkende Schwenk des musikalischen Fokus auf die eigentliche Hauptprotagonistin (ein letztes Mal in E-Dur, der Tonart des Beginns der Oper) elegant bewerkstelligen: Fis-Dur wird zur Dominante und kadenziert in III, Z. 300 nach H-Dur, welches wiederum dominantisiert wird und später nach E hinüberführt. Doch verschleiert der Komponist die unmittelbare Wahrnehmbarkeit des quintfälligen Prozesses, indem die Kadenz nach H-Dur in typisch Straussischer Art der Kadenzverfremdung[41] erweitert wird. Übergeordnet handelt es sich um eine Quintprogression (Fis → H → E), Strauss schaltet jedoch als harmonische Teilgestalt eine aufwärtsgeführte ›Romanesca‹-Sequenz ein, deren leitereigene Gestalt von h-Moll ausgehend (Fis^7 → h → A^7 → D → Cis^7 → fis) er wiederum mehrfach bricht. Der letzte Akkord der Folge erklingt als dominantischer Fis-Dur-Akkord nach H und schert damit aus dem Modell aus.[42] Davor wird – ungleich auffälliger – die Antepaenultima-Position der Kadenz als Straussi-

40 In diesem Sinne bildet die Marschallin eine auffällige Parallele zur eigentlich konträren Figur des Ochs: beide pflegen einen von moralischen Zwängen befreiten offenen Umgang ihrer Sexualität im Sinne adeliger Libertinage. Vgl. dazu auch die Einschätzung von Ursula Renner zum Thema gegen Ende dieses Kapitels (S. 421).

41 Vgl. Kapitel 3, S. 239 ff..

42 Außerdem erhalten die auf metrisch schwerer Zeit stehenden Klänge h-Moll und D-Dur nicht ihren grundstelligen Basston, sondern der vorige wird synkopisch gehalten. Zudem

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scher ›Side-Step‹ (Del Mar) chromatisch verrutscht: zu C^7 (statt Cis^7) → Fis^7 → H. Somit gerät der schillernde C^7-Akkord in eine gewollt mehrdeutige Position: er ist zwar ein klarer Dominantseptakkord, aber seine Akkordfunktion (dominantisch) und die Skalenposition des Basstones (tiefalterierter, nichtleitereigener zweiter Skalenton) klaffen auseinander. Strauss notiert übrigens *ais* statt *b*, meint damit jedoch weniger die Strebewirkung eines übermäßigen Quintsextakkordes als vielmehr die Funktion der Tritonus-Substitution: Der Septimton bleibt stehen und wird im nächsten Akkord definitive Dominantterz (ebenso wie der Terzton e zur Septime wird), was der Grund für Strauss' Notation gewesen sein mag. Durch das Zusammenfallen all dieser Handgriffe entsteht eine polymorphe Harmonik, die einerseits übergeordnet die Kadenzlogik erfüllt, diese aber in den einzelnen Akkordprogressionen bricht und vielmehr melodisch über gemeinsame Töne und überraschende chromatische Züge verbunden ist.



Notenbeispiel 5: *Der Rosenkavalier*, III, Z. 299,5–300.

Der perspektivische Schwenk in die völlig neue Faktur wird durch diese beweglich gewordene, vielgestalte Harmonik möglich gemacht, die zugleich gestischer Ausdruck der Gefühlsüberwältigung und des darauffolgenden (vorgetäuschten?) Schwächeanfalls Sophies ist (»sie muss sich an ihn lehnen«) und dabei längst das klassisch-volkstümliche Idiom des Duettbeginns hinter sich gelassen hat. Nun folgt eine Passage (III, Z. 300–302), die vollständig auf den diatonischen Liegetönen h und e konstruiert ist: Das junge Liebespaar wird aus der Traumszene der gegenseitigen Verzückung geradezu aufgeweckt, laut Regieanweisung stehen sie zu Beginn der neuen musikalischen Faktur »einen Augenblick verwirrt«.

---

pendelt der D-Dur-Quartsextakkord (in III, Z. 299,6) wieder zurück nach A^7, was die folgende Kette der Dominantseptakkorde erweitert.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein letztes Mal erklingt die von »roten Blutkörperchen«[43] durchtränkte Musik der Marschallin mit ihrem seit Takt zwei der Oper bekannten Personenmotiv. Die Bedeutung von E-Dur als Ausdruck der Liaison zwischen der Marschallin und Octavian wurde bereits erwähnt, hier repräsentiert es die wehmütige Erinnerung der Marschallin an ›ihren‹ Quinquin; die Tonart erklingt zwar, doch erscheint die Instrumentation zurückgenommen und die Motivik ihrer Energie beraubt.

Diese Musik erklang bereits in derselben Tonart gegen Ende des ersten Aktes (I, Z. 326,4 ff.), als die Protagonistin über das Altern und die Vergänglichkeit sinniert, kurz bevor sie Octavian wegschickt. Doch ist sie hier nicht (wie meist in der Literatur zu lesen) einfach wieder aufgegriffen, sondern, wenn auch subtil, so doch entscheidend verändert. Beibehalten wird der dreiteilige Aufbau der kurzen Episode, der nochmals den ganzen Motivkomplex der Persönlichkeit vorstellt – Strauss begnügt sich bei der Charakterisierung seiner Hauptpersonen in den seltensten Fällen mit einem einzigen etikettha ften Motiv, wie es noch häufig bei Wagner zu finden ist.[44] Die Einleitungstakte sind aus der Repetition des wellenförmigen Hauptmotivs (erstmals I, T. 3) gebildet (III, Z. 300–300,4), der Hauptteil (III, Z. 300,5–301,4) aus dem Motiv der Melancholie (erstmals in I, Z. 8); dieses führt fließend in den dritten Teil über (III, Z. 301,5–303), der motivisch geprägt wird durch das ›wienerische‹ Motiv[45] der Terzparallelen, das in Reinform erstmals in I, Z. 329,1 erklang, sich aber bereits ebenfalls aus einer Figur der Einleitung (I, 10) ableiten lässt – auch dort bei gleicher harmonischer Folge (E-Dur, gefolgt von der Parallele cis-Moll), die hier während ihrer letzten Worte in der Oper erklingt (III, Z. 301–304).

Diese Anlage verdichtet einerseits den Verlauf der sinfonischen Einleitung der Oper bei gleicher Motivabfolge, andererseits stellt sie eine letzte Fokussierung auf die Person der Marschallin dar, bevor Strauss in die zweite Strophe

43 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 300.

44 Vgl. dazu Kapitel 3, S. 323 ff.

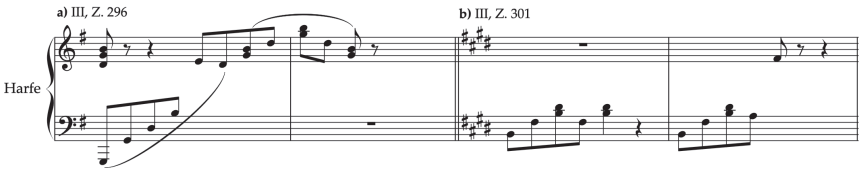
45 Die Assoziation mit der Stadt rührt aus der generischen Verwendung solcher Terzparallelen bei punktiertem Rhythmus und großem Intervallsprung aufwärts (Sexten und Oktaven) in Ländlern und Klaviertänzen etwa bei Schubert (*Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaisen*, op. 18 (D 145), Ländler Nr. 9; *Siebzehn Deutsche Tänze, genannt »Ländler«* (D 366), Nr. 14; *Zwei Deutsche Tänze* (D 769), Nr. 1) und Walzern bei Johann Strauss (*Künstlerleben*, op. 316, Walzer IV; *Geschichten aus dem Wiener Wald*, op. 325, T. 78 (»Ländlertempo«); *Wiener Blut*, op. 354, T. 26 ff.). Durch das langsame Tempo erhält dieser musikalische Austriazismus im *Rosenkavalier* freilich eine andere, sehr viel sentimentalere Wirkung.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Duetts zurückblendet. Er nimmt den Rat Hofmannsthals durchaus ernst, die Bedeutung der Figur zu betonen:

> Ich lege Ihnen dies besonders ans Herz, jetzt, wo Sie im Komponieren vielleicht bald an die sentimentale Schlußszene kommen, weil es auch der musikalisch geistigen Einheit des Ganzen schaden würde, wenn die Figur der Marschallin zu kurz käme und wenn nicht ein starker Bezug des Aktes III auf den Schluß des ersten Aktes die Gemütseinheit sozusagen der ganzen Aventure herstellte.[46]

Die Unterschiede der Motivik sind zu allen vorigen Versionen deutlich und werden musikdramatisch wirksam in Szene gesetzt: In den ersten Takten betritt die Marschallin (zusammen mit Faninal) die Bühne, ihr Hauptmotiv kündigt ihre Präsenz an, die Octavian und Sophie sogleich verwirrt und aus der vorigen Szene gleichsam erwachen lässt; dies geschieht jedoch im *pp* in äußerst feiner Instrumentation. Die Harfenpendel-Begleitung des Duetts, die sich ab III, Z. 296 in das Octavian-Motiv verwandelt hat – nicht zufällig als ›gezähmte‹ Version ohne Punktierung –, geht nämlich die ersten Takte weiter (III, Z. 300 ff.), wird aber seiner motivischen Prägnanz wieder beraubt (in Schönbergs Terminologie: liquidiert) und bezeichnenderweise wieder zu einer Begleitstruktur im Hintergrund. Dabei wird die Figur von Pausen unterbrochen, bis sie nach fünf Takten gänzlich zum Erliegen kommt.



Notenbeispiel 6: Figur der Harfe sowohl in leitmotivischer Funktion als auch als generische Begleitfigur.

Die Begleitfigur interpoliert dabei mit dem Marschallin-Motiv als deutliche Referenz an die Einleitungstakte und ebenso an den Beginn des Duetts: Abermals ist der Gegensatz weiblich – männlich musikdramatisch thematisiert, der in der ganzen Oper in verschiedenen Konstellationen zwischen Marschallin und Octavian, Sophie und Octavian oder Mariandl und Ochs verhandelt wird. Waren sich der Hörnerklang (Octavian) und der Mischklang aus Streicher- und Holzbläserfarben (Marschallin) in der Einleitung gewissermaßen ›ebenbürtig‹, so ist nun klar die Motivik der Marschallin die Hauptstimme

46 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und das Octavian-Motiv (bzw. die radikale Vereinfachung desselben) bloße Begleitung.

Damit Hand in Hand gehen auch die bei Strauss immer sorgfältig bedachten musikdramatisch eingesetzten Instrumentalfarben – eine der wenigen positiven Einschätzungen Adornos zu dessen Kompositionstechnik.[47] Insbesondere der Harfe lässt er besondere Momente zukommen: etwa in den 13 (!) Glockenschlägen während des Zeitmonologs »mitten in der Nacht« (bei I, Z. 310,4) oder während der Rosenverzauberung im zweiten Akt. Strauss warnt in seiner Revision der Berliozschen Instrumentationslehre vor übermäßigem Gebrauch, um stets »außerordentliche und frappanteste Wirkungen mit den Farbentönen dieses schönen Instruments zu erzielen«, anstelle »planlos hingeschmierte[r] Farbenkleckse« bei maßloser Verwendung .[48] Im Finale des *Rosenkavalier* vermittelt die Harfenfigur den strukturellen Bruch zwischen den beiden musikalischen Ebenen des Duetts und des letzten Einschubs der Musik der Marschallin. Man könnte insofern auch von einer Überblendung zweier musikalischer Ebenen statt eines Schnittes oder einer Überleitung sprechen, denn Elemente des Duetts bleiben in den ersten Takten noch präsent. In musikdramatischer Funktion handelt es sich um die letzte Gegenüberstellung Marschallin – Octavian. Im gesamten Finale realisiert Strauss seine Idee solcher »feinen Glanzlichter[]« durch die Instrumentalfarbe der Harfe.

»Ja, ja«

Das Achtelmotiv der Marschallin ist dabei ebenfalls stark verändert: Strauss übernimmt nur den Motivkopf und lässt die geschwungene Weiterfolge und den Achtelabgang fort. Erschien es in seiner Originalgestalt zu Beginn der Oper (wie auch in der Referenzszene im ersten Akt ab I, Z. 326,4) als diastematische Folge Quarte abwärts – kleine Sekunde aufwärts in der Oberstimme, so wird die aus simultanen Sextintervallen gebildete Folge hier zu einer vollen Dreiklangmixtur aus Quartstextakkorden in der geweiteten Fassung Quinte – kleine Terz gespreizt. Die Mixturklänge sind durch den Klanggrund h und den jeweils mit der halben Note im Folgetakt erreichten Dominantseptnonakkord klar in den E-Dur-Kontext einbezogen. Strauss reichert den Akkord je-

47 Adorno: *Strauss*, S. 594.

48 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Leipzig 1905, Bd. 1, S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

doch an, indem, folgt man Ernst Kurth, das Prinzip der Nebentoneinstellung auf ganze Akkordkomplexe übertragen wird.[49]



Notenbeispiel 7: Das Motiv der Marschallin in ursprünglicher Form (a) und in Variantenbildung des Schlusses (b)

Über den Klanggrund stellt Strauss leitereigene wie fremde Akkorde, die als Einzelfarbe herausleuchten und sich doch als chromatische Strebetöne oder diatonisches Material in die Harmonik einfügen. Hier wird das dominantische Feld durch einen leitereigenen fis-Moll-Akkord – der sich ebenso aus der diatonischen Leiter von E und den Akkordtönen 5-7-9 des H-Dur-Septnonakkordes herleiten lässt –, durch einen nicht-leitereigenen, verminderten Dreiklang auf his sowie einen übermäßigen Dreiklang auf D angereichert. Durch diesen Klangeffekt (Ernst Kurth würde ihn zu den »impressionistischen«[50] rechnen) wird die Dreiklangharmonik zwar (wie gesehen) vielfach diatonisch wie chromatisch angereichert, die Tonart jedoch nicht in Frage gestellt. Strauss setzt das Marschallin-Motiv hier also nicht als leitereigene oder reale, sondern als bewegliche Mixtur ein, die vor allem durch die zweite

49 Ernst Kurth spricht im Falle Strauss' von komplexen »Nebentongebilde[n]«, »„frei eintretende[n] Nebentoneinstellungen« und mehrfachen »Leittoneinstellungen« am Beispiel von *Salome*. »Diese ganze Technik ist überhaupt bei Rich. Strauß sehr kühn und über Wagner hinaus gesteigert«. Vgl. Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1920, S. 172 ff. Kurth gibt jedoch keine exakte Definition von Nebentoneinstellung. Dazu kritisch Holtmeier: »Sein Begriff der ›Nebentoneinstellung‹ erscheint als ein differenzloser passe-partout Terminus, der von der klassischen ›tonalen‹ Alteration über unterschiedliche Formen des Vorhaltes und des Durchgangs bis zum vollständigen Durchgangsakkord umstandslos alle Bedeutungen annehmen kann.« Ludwig Holtmeier: »Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ulrich, Würzburg 2005, S. 114–128, S. 116.

50 Kurth rechnet insbesondere die »Ineinanderschiebung fremder Klangelemente« dazu, die sowohl diatonische wie chromatische Akkordkomplexe oder Polychorde meinen kann. Vgl. Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 379 ff. Insbesondere Strauss, dem er sowohl ›impressionistische‹ als auch ›expressionistische‹ Tendenzen attestiert (und damit keinen festen Stilbegriff meint, sondern harmonische Phänomene klassifiziert), sieht er dabei für die postwagnersche Zeit als Vorreiter: »[...] das allmähliche Hervorgehen kühnster impressionistischer Klangamalgamierungen durch immer mehr liegenbleibende Töne und schließlich ganze Akkorde kann man namentlich auch bei Richard Strauß beobachten«, ebd., S. 377..

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stimme ganztöniges Material in die heptatonische Tonalität einbindet. Die deutlichen Basstöne geben dabei stets festen Halt, was der Musik der Marschallin ihren typischen Klang verleiht: eine schwebende Leichtigkeit durch die Gleichzeitigkeit von tonaler Bindung und darüber gesetzter akkordischer Loslösung durch die vielfachen Umspielungen und Nebennoten – ein Klang, der selbst Adorno nicht unberührt lässt: »In der weichen Luft dieser Entsagung, die dunstig alle abendschweren Konturen rings vergoldet, wurde ihm die Musik der Marschallin zuteil, seine beste und zärtlichste.«[51]

Ganz anders ist Sophies bereits thematisierte Kadenz kurz zuvor gestaltet, die durch die leiterfremden harmonischen Partialgestalten, die auch das Bassfundament betreffen, buchstäblich ihren Halt verliert. Dadurch werden die Unterschiede zwischen der vollendeten Frau »von höchstens 32 Jahren«[52] und dem vierzehnjährigen Mädchen musikalisch überdeutlich gezeichnet: Die Marschallin unterliegt keineswegs der *Person* Sophie, sondern muss schlicht ihrer *Jugendlichkeit* weichen – »s'ist doch der Lauf der Welt« (I, 271,2).

Äußerst zurückgenommen präsentiert Strauss das Motiv der Marschallin im *pp* nur in Violinen, Bratschen und Flöten. Er verzichtet auf die *collaparte* geführten Klarinetten und Oboen, die im ersten Akt stets als Klangfülle mitgesetzt waren, ebenso auf stützende Liegetöne in Fagotten oder Hörnern. Verfolgt man die Instrumentation in allen Passagen, die musikalisch-motivisch der Marschallin gewidmet sind, so lässt sich vom ersten bis zum dritten Akt eine beständige Zurücknahme des Klanges beobachten, er wird leichter, schwebender.

Nach der dominantischen Einleitung zu dieser kurzen Episode, die zugleich (wie bereits beschrieben) den Moment der Überblendung der beiden figuralen Schichten bildet, erklingt nun auf dem siebentaktigen tonikalen Klanggrund ihr charakteristisches Motiv der Melancholie[53] mit seinen Septimsprüngen und Überbindungen. Hier handelt es sich um eine verkürzte Fassung der Referenzszene in Akt I, die Motivwiederholungen sind weggelassen, nur noch die ersten Violinen[54] spielen vollständig die melodische Linie.

Der Marschallinen-›Sound‹ entsteht neben der erwähnten Instrumentation durch eine im Grunde einfache diatonische Grundstruktur, die, vielfach er-

51 Theodor W. Adorno: »Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924«, in: ders.: *Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften, Bd. 18)*, Frankfurt (M.) 1984, S. 254–263, S. 262.

52 Strauss: *BE*, S. 237.

53 Specht nennt das Motiv: »Die Marschallin II«, in ders.: *Strauss*, Bd. 2, Anhang, »Thementafeln«, S. 22.

54 In Akt I waren es erste und zweite Violine sowie Bratsche.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weitert, verunklart wird: Vorhalte lösen sich verzögert und ungewöhnlich auf, wie Notenbeispiel 8 zeigt: Die Quarte *a* zum Basston löst sich nicht, wie erwartbar, in die Terz *gis* auf, sondern wird nach oben ins *h* aufgelöst, allerdings erst umspielt durch die Nebennoten *ais* und *cis*. Der Moment der Auflösung ist dabei auf eine denkbar schwache Zählzeit (die Achtel nach der Takteins) verschoben, was die melodische und rhythmische Energie immer im Fluss hält. Die Dreiklangtöne erfahren fortwährend diatonische wie chromatische Umspielungen, Vorausnahmen und Verzögerungen.[55]



Notenbeispiel 8: Die Marschallin und Faninal (III, Z. 300,5 ff.)

Zu all dem gesellt sich noch ein zweites Motiv in Bassklarinette und Celli, welches dem ebenfalls anwesenden Faninal zuzuordnen ist. Wieder ist die Passage mehrschichtig konzipiert, im Gegensatz zum ersten Erklingen in Akt I gibt es dadurch hier zusätzlich eine Art klangliche Außenseite: Faninals beschränkte und die ganze Vielschichtigkeit nicht ansatzweise durchdringende Sicht sowie die psychische Innenschau der Protagonistin zu gleicher Zeit.

Auf der Bühne spielt sich eine gewissermaßen öffentliche Szene ab: Die Dienerschaft von beiden ist anwesend, die Intimität des Abschieds der Marschallin und die Pflicht eines standesgemäßen Verhaltens prallen aufeinander. Faninal sieht, dass sich aus seiner Sicht alles zum Guten gewendet hat und er nun seine Tochter gar in höheren und – so steht zu vermuten – vermögenderen Adel verheiraten wird. So kann er nun auch erleichtert zugestehen: »Sind

55 So auch die variante Mollterz zur Tonika in III, Z. 301 auf das letzte Achtel des Taktes, ebenso zur V in III, Z. 301,1 an derselben Stelle.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

halt aso, die jungen Leut'« – ein Satz, der in seiner bürgerlichen Behaglichkeit offenbart, dass er wenig von den Vorkommnissen wahrgenommen hat. Dieser unterschiedliche Wissensstand ist im *Rosenkavalier* entscheidend für die musikalische Charakterisierung, die ganze Affäre ist nur der Marschallin, Octavian und wohl auch Ochs bekannt; Sophie mag eine Ahnung der Vorgeschichte haben, doch die ganze Tragweite kann letztlich nur die Marschallin einsehen. Sie antwortet Faninal mit einem unauffälligen, scheinbar nichtssagenden »Ja, ja« und spielt damit das Spiel der floskelhaften, beiläufigen Unterhaltung mit. Aber Strauss gestaltet nun diese Antwort zu einem musikalischen Ereignis, das seinen Reiz in jenem Aufeinanderprallen dieser beiden Ebenen erhält, der äußeren des sozialen Verhaltens und der inneren der emotionalen Verfasstheit.

Hier geht es um einen Kernpunkt des *Rosenkavalier*, der zwischen Librettist und Komponist durchaus kontrovers diskutiert wurde. Hofmannsthal schrieb darüber zunächst an Strauss, er befürchte, das ganze Projekt könne vielleicht »zu fein« für den breiten Publikumsgeschmack sein, worauf Strauss pragmatisch antwortete:

> Ihr Bedenken, die Arbeit könnte zu fein sein, macht mich nicht ängstlich. Der Gang der Handlung ist ja auch für das naivste Publikum simpel und verständlich: ein dicker, älterer Herr, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem jungen, hübschen ausgestochen – das ist ja das non plus ultra an Einfachheit.[56]

In der Tat ist *Der Rosenkavalier* auf der Handlungsebene von außen betrachtet ein geradezu stereotyper Plot, wie er sich bereits in der *Commedia dell'arte*, im Volkstheater, im einfachen Bauernschwank oder heutzutage in zahllosen Musicals, Fernseh- oder Filmproduktionen wiederfindet: Eine oder mehrere ›falsche‹ Paarkonstellationen treten an, am Ende findet sich nach mancherlei Verwirrungen das ›richtige‹, nämlich das junge Paar zusammen.

Doch hinter der einfachen Fassade geht es im *Rosenkavalier* natürlich um so viel mehr, was gerade diese Szene *in nuce* musikalisch ausstellt. Das »Ja, ja« erhält abermals das typische Septimintervall des Motivs der Melancholie der Marschallin, hier als große Septime abwärts dis^2 – e^1, von der None in die Terz eines cis-Moll-Akkordes. Die Antwort der Marschallin durchbricht damit den mehrere Takte liegen bleibenden Orgelpunkt und lässt durch den ersten auffälligen Akkordwechsel in Grundstellung (E-Dur nach cis-Moll) die Antwort umso auffälliger werden. Durch die kurze Seufzerfigur wird die Bedeutung beleuchtet, welche die lapidare Aussage Faninals, dass junge

56 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 49.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Leute »halt also« sind, für die Marschallin hat: Der Topos der Zeit und der Vergänglichkeit, der zentrale Aspekt in der gesamten Oper wird aufgerufen, Strauss' Musik lässt uns die Szene ein letztes Mal aus ihrer Warte erleben. Hofmannsthal hatte eindringlich darum gebeten, die zentrale Figur im Finale nicht zu kurz kommen zu lassen, sondern »das ganze bunte Abenteuer aus dem Gesichtswinkel der Marschallin [zu] sehen«.[57] Strauss löst diese Aufgabe in einer eleganten vermeintlichen Beiläufigkeit, die es vermag, die je nach Blickwinkel gegebenen Grade an Schwere bzw. Leichtigkeit der Empfindungen gleichzeitig hörbar werden zu lassen.



Notenbeispiel 9: III, Z. 301 ff.

Faninal erhält nämlich zur gleichen Zeit ein Motiv mit einfachem Ländleridiom (siehe Notenbeispiel 8), eine Punktierungsfigur mit folgender Tonwiederholung und Sekundbindung, die seit III, Z. 300,5 als kontrapunktische Gegenfigur zur Marschallin etabliert war. Eine ähnliche Motivik findet sich einer Vielzahl von Ländlern und ›Deutschen‹[58].

Strauss setzt dieses Idiom als ›Klangkostüm‹ ein, ohne sich direkt auf ein bestimmtes Vorbild zu beziehen. Er bedient sich der typischen Ländler-Chiffre für die einfache, biedermeierliche Welt des neureichen Bürgers, der, wie die Regieanweisung verlangt, »Sophie väterlich gutmütig auf die Wange [tupft]« (III, Z. 301). Dieses ›Klangkostüm‹ kann (und soll) sich hier jedoch nicht voll entfalten, da es harmonisch und klanglich in das musikalische Material der Marschallin eingewoben ist, deren Musik die dominierende Schicht bleibt. Das zeigt sich auch daran, dass Faninals Motiv eben nicht in eine

57 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 80; vgl. dazu auch die Einleitung, S. 9.

58 Etwa bei Franz Schubert im *Deutschen Tanz* D 975. Besonders die Ausgestaltung der Tonika durch den 6-5-Vorhalt ist typisch und findet sich auch in Schuberts Sonatenschaffen (z. B. Sonate A-Dur op. posth. 120, D 664, II. Satz: *Andante*, gleich zu Beginn). Ebenso ist dies in Walzern von Johann Strauss zu finden, z. B. in der Introduktion und im Walzer I von *Künstlerleben*, op. 316, ebenso im Walzer I der *Geschichten aus dem Wiener Wald*, op. 325.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einfache, Ländler-typische V^7-I-Pendelharmonik eingebunden wird, sondern als Begleitstruktur mit taktweiser Wiederholung der Musik der Marschallin untergeordnet ist: Auch zu Faninals Worten bleibt der Orgelpunkt auf E erhalten, und ihre Motivik in den Violinen dominiert.

Dabei enthält auch die Musik der Marschallin, wie oben ausgeführt, musikalische ›Austriazismen‹, sie sind jedoch im Gegensatz zu Faninal subtiler und unterliegen einer größeren Anverwandlung. Damit erreicht Strauss im Falle der Marschallin eine vielschichtige, aber dennoch primär diatonisch ausgerichtete harmonische Sprache voller Referenzen, die – obwohl sie in der »Fortgeschrittenheit der Klänge«[59] wenig bemerkenswert scheint – als harmonische Erfindung etwas nie Dagewesenes darstellt: Sie benötigt dafür weder die typischen ›Side-Steps‹ noch die völlig leiterfremden tonalen Partialgestalten. Dieses Klangbildungsprinzip wird besonders deutlich in der vierstimmigen, abwärts geführten Linie kurz vor dem scheinbar beiläufigen »Ja, ja«.[60] Zum tonikalen Bassgrund führen zwei parallel geführte Sextketten hinab (zunächst im Septim-, dann im Sextabstand), die eine Mixtur vollständiger leitereigener Septakkorde ergibt: H^7, A^{maj7}, cis^7, H^7 (siehe Notenbeispiel 9).

Der letzte Akkord der Mixturfolge (auf Zählzeit 4) führt dann bezeichnenderweise trugschlüssig die Antwort der Marschallin auf dem cis-Moll-Akkord – die Entstehung der Mixturfolge ist jedoch primär aus der parallel geführten intervallischen Verstärkung der melodischen Linie abgeleitet und nicht von der Logik kadenziellen Denkens bestimmt. Sie hebt sich dabei auch in der Instrumentation deutlich von Faninals Phrase ab, indem dessen tiefere Klangfarben (Fagott, Celli und Bratschen) nun durch Violinen und Flöten kontrastiert werden. Dadurch leuchtet die Antwort der Marschallin besonders hervor, die zwei Persönlichkeiten und ihre unterschiedliche Einsicht in die Dinge werden musikalisch gleichzeitig im Moment greifbar.

Perspektivwechsel III

Verließ die Marschallin wenige Minuten zuvor die Bühne links durch eine Seitentür, so geht sie dieses Mal mit Faninal durch die von ihrer Livrée geöffnete Mitteltür ab; der finale Abtritt trägt also der Bedeutung und dem Stand der Figur Rechnung. Strauss setzt dazu die ›Praterterzen‹ (»ob ich in den Prater fahr'«, I, Z. 329,5 ff.) abermals ein, den aus dem ersten Aktschluss

59 Vgl. das vollständige Zitat zu Anfang dieses Kapitels, S. 393, Anm. 5.
60 Die vergleichbare Passage erklang bereits in I, Z. 328,7.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bekannten musikalischen Austriazismus, womit der vorige, fast unbemerkte Abgang aufgefangen und nun entsprechend inszeniert wird.

Der Schwenk zurück zur musikalischen Ebene von Octavian und Sophie geschieht auf ähnliche, jedoch gesteigerte Weise wie beim Übergang vom Des-Dur-Terzett ins einfache G-Dur: Das Dreitonmotiv *cis-e-d* tritt wieder auf, das dort (III, Z. 295,3) bereits die melodische Oberstimme zur enharmonischen Modulation bildete (vgl. Notenbeispiel 2).[61]



Notenbeispiel 10: *Der Rosenkavalier*, III, Z. 302 ff.: Die Rückkehr ins Duett.

Technisch ist die Modulation vergleichbar konzipiert: Wieder ist der verminderte Septakkord das Modulationsmittel, Strauss verlängert jedoch dieses Mal den Weg, um den vollen Orchestersatz in seiner »al-fresco«[62]-Behandlung auf mehrere Takte auszudehnen. Dazu integriert er ein letztes Mal eine Partialtonalität in die Progression, nämlich B-Dur. Er hätte die Modulation einfacher und vergleichbar zur vorigen Stelle als Folge dreier Akkorde (cis°7/e → $D^{6\ 5}_{4\ 3}$ → G) gestalten können. Trotz der anderen Ausgangstonart E-Dur wäre dies unter Verwendung desselben Dreitonmotivs *cis-e-d* möglich gewesen, indem er an zweiter Stelle gleich den dominantischen Vorhaltsquartsextakkord der Zieltonart G-Dur gesetzt hätte (siehe Notenbeispiel 10). Stattdessen übersteigert er das Motiv um eine weitere Terz *g* und lässt es in gedehnten Halbe-Synkopen auf dem B-Dur Quartsextakkord absinken – somit entsteht eine verlängerte Variante der gerade gehörten wehmütigen Mixturfolge (III, Z. 301,3)

61 Vgl. auch Del Mar: *Strauss*, Bd. 1, S. 410.
62 Vgl. zum Begriff Kapitel 3, S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und damit ein letztes Anklingen der Marschallin-Sphäre. Am Ende rastet die Teiltonalität dann wieder in die harmonische Progression ein, übergeordnet bleibt so auch das Dreitonmotiv *cis-e-d* als Gerüst des Oberstimmenverlaufs wirksam. Durch das gleiche Motiv werden die beiden entscheidenden Fokalisationswechsel vermittelt und hierarchisiert, wir hören an dieser Stelle den klar markierten endgültigen Abschied der eigentlichen Hauptfigur.

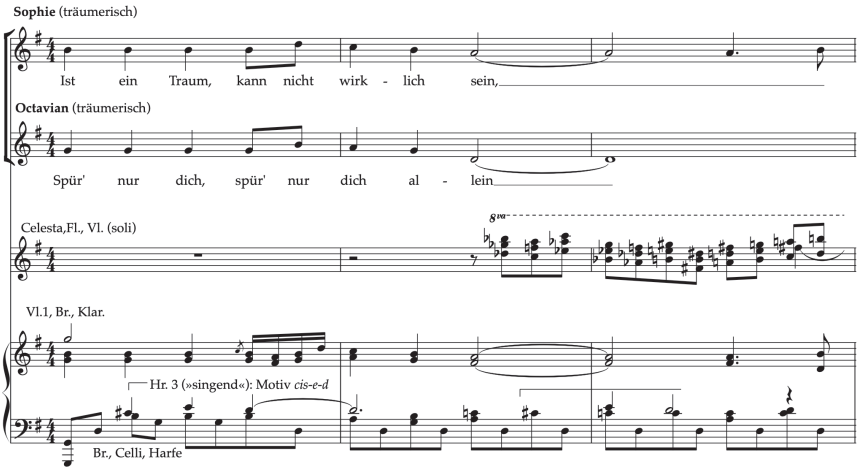
Dass die Bedeutung dieses Motivs als ›Gelenk‹, als Überblendungsmotiv nicht überinterpretiert erscheint, beweist das Horn III im erneut erklingenden Duett-Refrain ab III, Z. 303, wenn das Motiv unablässig als Umkreisung des Quinttones, gewissermaßen als nachklingender Verweis wiederholt wird.[63] Neben dieser motivischen Arbeit und der Modulation trägt abermals die Klangfarbe der Harfe zur Überblendung der Ebenen bei, die bereits aus dem Duett heraus in die Episode der Marschallin hinein vermittelt hatte und auch jetzt wieder den Übergang inszeniert, indem sie vom effektvoll einsetzenden ff-Arpeggio zur volkstümlichen Pendelbegleitung reduziert wird. Beim letzten Dreiklang dieser finalen musikalischen Episode der Marschallin – direkt vor dem Umschwung nach G-Dur (Doppelstrich und Rückkehr in die Vorzeichnung bei Z. 302,3) – handelt es sich um einen Es-Dur-Akkord in Holzbläsern und hohen Streichern, in Überlagerung mit dem Klanggrund des B-Dur-Quartsextakkordes. Dass wir diesen Akkord zuletzt hören, bevor Sophies Motivik überdeutlich in den hohen Holzbläsern erklingt, wird kaum Zufall sein: Als Leittonart der Marschallin über die ganze Oper hinweg scheint er hier ein letztes Mal auf, bewusst nicht als Tonart gesetzt, sondern als Teil einer bi-akkordischen Mischung in einem letzten Verlöschen ›ihrer‹ Musik. Die Lichtregie verlangt zudem genau zur Modulation eine fließende Transformation der Verhältnisse, die schlicht durch die Bewegung der Personen auf der Bühne entsteht: »Draußen Hell, herinnen halbdunkel, da die beiden Diener mit den Leuchtern der Marschallin voraustreten« (III, Z. 302, ff.). Dadurch wird die volle Aufmerksamkeit nicht etwa auf die beiden Jugendlichen gelenkt, sondern auf die heraustretende Protagonistin. Zudem wird ein zeit-räumlicher Bogen zur *Aube* des Opernbeginns hergestellt: Dort lagen Marschallin und Octavian ebenfalls im Halbdunkel, im Morgengrauen, bevor als ironisierte *Tristan*-Anspielung der Tag von draußen das Ende der Zweisamkeit ankündigte (I, Z. 28, 3 ff.: »Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!«).

63 Das Motiv erklingt zudem transponiert nach B-Dur (*e-g-f*), ebenfalls in den Hörnern in den Überleitungstakten III, Z. 301,1–301,2.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verzauberung und Brechung

Auf zweierlei Weise erfährt die Wiederholung des Duetts nun eine finale Steigerung. Zunächst finden sich instrumentale Einschübe, ähnlich wie in Humperdincks Verfahren der sinfonischen Traumpantomime zum zweiten Aktschluss in *Hänsel und Gretel*. Humperdinck integriert in das Hauptthema des Duetts (das nun instrumental als *Meistersinger*-hafter Blechchoral erklingt) Zwischenspiele aus Streicherfigurationen, um die thematische Anlage zu unterbrechen und zu dehnen – ein Verfahren, das auf Bachs Choräle und Chorsätze mit instrumentalen Zwischenspielen bzw. auf Ritornelle zurückzuführen sein dürfte und schon bei Wagner als (anachronistisches) historistisches Element in der Eröffnungsszene der *Meistersinger* genutzt wurde. Bei Strauss ist es die Selbstreferenz der Rosenakkorde, welche die quadratische Periodik dehnen (auch bei Humperdinck werden so Zwei- zu Dreitaktern), die sich von eineinhalb zu zwei und schließlich zu einem viertaktigen Einschub als Akkordkette aufbauen, um dann wieder reduziert zu werden bis hin zu Einzelakkorden (bei III, Z. 307,3).



Notenbeispiel 11: Duett-Hauptthema mit Einschüben der ›Rosenakkorde‹ (III, Z. 303)

Der impressionistische Klangzauber aus Akt II trifft nun hier auf Volksliedhaftes, in der Instrumentation finden sich indes deutliche Änderungen gegen-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über dem zweiten Akt:[64] Die Akkorde sind metrisch klarer eingebunden und mehr in den orchestralen Mischklang integriert. In Klarinetten und später im gesamten Holz- und Blechbläsersatz treten Haltetöne hinzu (ab III, Z. 305), und statt der hohen Tremoli der Violinen im zweiten Akt erklingen hier tiefere Trillerfiguren und Liegetöne in den zweiten Geigen. Dass sie zunächst bis zu einer mehrtaktigen Kette erweitert werden, um dann zunehmend zu verklingen, bindet sie in den strukturellen Formprozess ein, dem sie im zweiten Akt durch ihre Zeitenthobenheit geradezu entgegenstanden. Am auffälligsten ist jedoch der Unterschied der Tonart: Statt des Fis-Dur-Glanzes des zweiten Aktes sind sie in eben jenes G-Dur transponiert, von dem oben die Rede war, und nun mit einer klaren Begleitstruktur und vor allem mit klarem Bassregister versehen, das in Akt II eben fehlte.

Sicherlich ist damit bei allem Zauber die Beziehung bereits als ›normaler‹ charakterisiert, die völlige Entrückung der ersten Begegnung im Fis-Dur-Zauber ist unwiederholbar. Walter folgert daraus eine pessimistische musikalische Deutung für die Zukunft der Beziehung und sieht darin eine deutliche Abweichung zur sentimentalischen Absicht Hofmannsthals als »befriedigendes Ende einer turbulenten Liebesgeschichte«.[65] Aus literaturwissenschaftlicher Sicht führt dagegen Ursula Renner aus, dass eine solch negative Lesart durchaus gerade in Hofmannsthals Text stecke, auch wenn sie, wie in der Musik, nur Andeutung bleibe:

> Diese endliche Einschreibung in die normierte Geschlechter-Ordnung, daran läßt der Text keinen Zweifel, verläuft über eine narzißtische *amour-propre* und hat deswegen vergleichsweise schlechte Prognosen. Außerdem verspricht sie Langeweile. Was in Hofmannsthals Korrespondenz mit Josephine von Wertheimstein als ein Potential erkennbar wurde, daß es nämlich Normierungen durchkreuzende Beziehungen gibt, die das Imaginäre beflügeln und Poesie generieren, entwirft der Schluß des *Rosenkavaliers* mit umgekehrten Vorzeichen: dort liegt sich das gesellschaftlich kompatible moderne Traumpaar Sophie und Octavian in den Armen, das keine Phantasien so richtig mehr beflügelt.[66]

So sehr Strauss und Hofmannsthal im *Rosenkavalier* über Lesarten und ästhetische Ideen auseinandergeraten, an seinem Schluss kommen sie durchaus zusammen. Walters Deutung der Tonart (und ihrer indikatorischen Funktion

64 Auch Walter verweist auf auffällige Änderungen in der Instrumentation; ders.: *Strauss und seine Zeit*, S. 277.

65 Ebd., S. 278.

66 Ursula Renner: »Die Inszenierung von ‚Geschlecht' im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*«, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Darmstadt 2007, S. 142–162, S. 159.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für die Beziehung) als »banal« und »schal«[67] trifft sich zudem nicht mit den (oben gezeigten) Bedeutungskontexten von Einfachheit und Naivität, die G-Dur bei Strauss einnimmt.[68] Die Situation ist ja auch durchaus ambivalent: Die Marschallin spricht zwar in den vorigen Szenen durchaus von ihrer Angst, Octavian könne werden wie »alle Männer sind« (I, Z. 292,4). In Sophie sieht sie jedoch auch ein Spiegelbild ihrer selbst – auch sie wurde als junges Mädchen in eine arrangierte Ehe gezwängt (»Kann mich auch an ein Mädel erinnern«, I, Z. 274). Allerdings wurde die »kleine Resi« mit dem, so steht zu vermuten, deutlich älteren Feldmarschall verheiratet, die freie Partnerwahl blieb ihr versagt. Sophie bleibt durch die Intervention der Marschallin ein vergleichbares Schicksal erspart.

Unbestreitbar ist trotz der Deutungsmöglichkeiten der Handlung jedoch, dass die Idee einer banalen Musik keine musikdramatische Lösung für einen Opernschluss sein kann – mindestens für jemanden wie Strauss. Daher das Spiel mit der mehrfachen Brechung, Überblendung und Kontrastierung der Szene mit der Absicht, immer noch eine betörend schöne Klangsituation zu schaffen – wenngleich in unnahbarer, distanzierter Attitüde. Im Besonderen zeigt sich dies in der Schlussszene, die nochmals eine Überraschung bereithält und als ironischer Kommentar zu lesen ist.

Perspektivwechsel IV: Schlusspantomime

Das Duett ist, wie erwähnt, eben nicht der Schluss. Stattdessen öffnet sich, nachdem das junge Paar den Raum verlassen hat, überraschenderweise nochmals jene Mitteltür, durch welche die Marschallin eben verschwunden war. Ihr kleiner Lakai betritt den abgedunkelten leeren Raum mit einer Kerze in der Hand, sucht das von Sophie unbemerkt fallen gelassene Taschentuch, findet es und trippelt hinaus.

Diesen letzten Wechsel der musikalischen Faktur gestaltet Strauss nicht über eine Modulation – die heitere Atmosphäre bleibt auch tonal gewahrt –, sondern über eine allmähliche Reduktion der Klanggestalt auf ein tremolierendes d^3 in den zweiten Violinen. Dieses Tremolo wird zur vermittelnden Brücke zwischen den Episoden, auf dem sich dann die parodistische Marsch-

67 Walter: *Strauss und seine Zeit*, S. 277.

68 Dafür spricht nicht zuletzt auch, dass er die Tonart für den Beginn des *Guntram*, für die Charakterisierung Sophies oder das Terzett Najade/Echo/Dryade in *Ariadne auf Naxos* wählte.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Miniatur des kleinen Dieners aufbaut.[69] Neben dem naiven, scheinbar klassisch-volkstümlichen und dem sentimentalischen erhält nun der parodistische Tonfall nochmals einen Auftritt und zugleich das Schlusswort, wie um musikalisch nochmals die Worte der Marschallin zu unterstreichen: »ist eine wienerische Maskerad' und weiter nichts« (III, Z. 230).

Dabei macht das Ende des Duetts zunächst tatsächlich den Anschein eines konventionellen Opernschlusses: Die Schlussterz der beiden mündet das allererste Mal in breit ausgehaltene tonikale Akkorde im Orchestertutti, darüber liegt die erwähnte mehrtaktige Akkordkette der »Rosenverzauberung« (III, Z. 305); der Finalcharakter scheint offenkundig. Doch ab Z. 306 werden die Rosenakkorde fragmentiert, und der Mischklang der ausgehaltenen Holz- und Blechbläserakkorde verschwindet. Die darauffolgende kurze Schlussepisode hat strukturell eine doppelte Funktion. Sie ist einerseits ein Rückverweis auf das unvermittelte Erscheinen der Dienerfigur im ersten Akt und bildet andererseits einen Rahmen für den dritten Akt selbst: Hofmannsthal eröffnet und schließt diesen jeweils mit einer pantomimischen Szene, und Strauss greift diese formale Rundung auf, indem er das Kerzenmotiv der ersten Pantomime (bei III, Z. 50 – eine schnelle Lauffigur in Violinen und Holzbläsern), aufgreift, um das Flackern der Kerze in der Hand des kleinen Lakaien musikalisch zu illustrieren.

Die Figur des Dieners ist als Kontrast in vielfacher Hinsicht bedeutsam. (Hofmannsthal hatte sie als Anspielung auf die exotische Mode des Hochadels entworfen, sich ›Hofmohren‹ als Bedienstete zu halten, und konzipierte sie damit als Teil des historistischen Rokoko-Dekors.) Er betritt die Bühne in I, 37,1 und bildet damit die erste Störung der Liebenden. Octavian muss sich im Übermut (»Hier bin ich der Herr«) zügig verstecken und den verräterischen Degen aus dem Sichtfeld rücken, bevor vermeintlich der tatsächliche Hausherr und Ehemann (und letztlich dann Baron Ochs) endgültig die Zweisamkeit beenden. Der Diener repräsentiert damit auch den Kontrollverlust Octavians[70] und lässt sich motivisch als eine Stellvertreter-Parodie des Feldmarschalls begreifen (dessen Erscheinen stets befürchtet wird, der aber nie die Bühne betritt). Der Komponist gibt beiden das gleiche punktierte Motiv,[71] das sich, typisch Straussisch, auch als skandiertes Wortmotiv »Feld-mar-

69 Die Vermittlung über einzelne Liegetöne oder Tremoloflächen wandte Strauss bereits in früheren Opern an, prominent im Finale von *Elektra* bei Z. 260a, 9.

70 Vgl. dazu auch Walter: *Strauss*, S. 272.

71 Alle männlichen Protagonisten erhalten im *Rosenkavalier* Punktierungen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schall«[72] verstehen lässt (Vgl. Kapitel 3, Notenbeispiel 11). Das Trippeln des kleinen Dieners in das Schlafgemach wäre in diesem Sinne auch als parodistische Marsch-Vignette[73] zu verstehen: Auf rhythmischer Ebene entspricht die Musik vollauf den konventionellen Mustern einer Marschmusik, aber statt eines militärischen Schritttempos wählt Strauss eine geradezu groteske Beschleunigung, um durch diese Unangemessenheit einen komischen Effekt zu erzeugen.[74] Ist der Ehemann eine bedrohliche, mit Autorität versehene Person, über welche die Marschallin mit unguter Erinnerung und gewisser Furcht spricht, so steht die Lakaienfigur für das Gegenteil.

Vergleichbare Verfahren der Ironisierung und Parodie lassen sich auch bei Mozart aufzeigen. Mehrfach wird die Sphäre des Militärischen ironisiert, sowohl im ersten Aktfinale von *Le nozze di Figaro* als auch in der Abschiedsszene von *Così fan tutte*. Bei Leporellos Auftritt in der Introduktion von *Don Giovanni* gibt es ein ähnliches Verfahren der grotesk anmutenden Beschleunigung: Sein Wunsch, selbst einmal »gentil uomo« zu sein (T. 20 ff.), wird von Mozart mit einer Figur in Violinen, Fagotten und Oboen begleitet, deren parodistische Kommentarfunktion erst klar wird, wenn man sie sich entschleunigt vorstellt: Sie ist eigentlich eine höfisch-barocke Tanzgeste, deren Tempo-Verfremdung die hohle Aussage des »geborenen Dieners« Leporello bloßlegt.[75]

Bei Mozart wie bei Strauss entsteht so der Effekt eines auktorialen Kommentars zum Bühnengeschehen, was dem Schluss des *Rosenkavalier* einen weiteren Grad an Distanz zum Geschehen verleiht. Die Schlussmusik verlagert absichtsvoll und schrittweise den Standpunkt von innen nach außen: Auf das Terzett mit seiner immersiv-suggestiven Kraft und der Motivik der Marschallin als »Musik des psychologischen Subjekts«,[76] als Innenschau der Protagonistin, folgt das distanziertere Duett, das weniger die fokalisierende Wahrnehmung der Figuren zeigt als vielmehr das Paar Octavian und Sophie von außen in musikalischer Stilisierung fokalisiert.[77] Und störte der Diener im ersten Akt das Paar Octavian–Marschallin in ihrer trauten Zweisamkeit, so

72 Andere und eindeutigere Fälle sind das Agamemnon-Motiv in *Elektra* und das Keikobad-Motiv, ebenfalls punktiert, in *Die Frau ohne Schatten*.

73 Bereits Del Mar benennt hier »miniature march like ideas«, in: ders.: *Strauss*, Bd. 1, S. 355.

74 Auch zahlreiche Zirkusmärsche gewinnen ihren komischen Effekt durch die Parodie des Militärischen, insbesondere durch beschleunigtes Tempo.

75 Diese Beobachtung verdanke ich Frank Märkel.

76 Adorno: »Richard Strauss. Zum sechzigsten Geburtstage«, S. 254.

77 Die Unterscheidung fokalisierend – fokalisiert geht auf Mieke Bal zurück, siehe Kapitel 2, S. 103.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird auch durch seine jetzige Intervention der Finalcharakter des Liebesduetts deutlich abgeschwächt – was parallel zur Beobachtung des abgeschwächten ›Glanzes‹ der Rosenakkorde in Tonart und Instrumentation sowohl die Opernkonventionen unterläuft als auch die neue Beziehung in Relation zur vorherigen charakterisiert. Die ironische Brechung durch die Schlusspantomime wird zum auktorialen Verweis, das Taschentuch als Utensil und Symbol des Liebesleids wird gefunden und beseitigt, zurück bleibt die leere Bühne.

Diese Schlussminiatur bezieht ihren Konnotationsspielraum aus verschiedenen plausiblen[78] Vorbildern. Karl Pörnbacher vermutet, dass sich die Gestalt des Lakaien auf Goethes *Wilhelm Meister* zurückführen lässt.[79] Eine dortige Passage erinnert tatsächlich auffällig an das Szenario des *Rosenkavalier*: »Die Baronesse hatte es ihm heimlich beizustecken gewußt, und gleich darauf folgte der Gräfin kleiner Mohr, der ihm eine artig gestickte Weste überbrachte [...].«[80] Willi Schuh sieht durch die Figur des kleinen Dieners eine erneute subtile Beleuchtung des Schicksals der Marschallin:[81] Auf ihr Geheiß trug er die Rose zu Octavian, von Octavian ging sie zu Sophie, auf den Wink seiner Herrin hin (warum sollte er es sonst aufheben) hebt er nun der Rivalin das Taschentuch auf. Die Marschallin gibt also die Rose als Symbol der Liebe und erhält ein Taschentuch zurück. So wird – ohne dass sie hierfür präsent sein oder ihr Verhalten thematisiert werden muss – noch einmal auf ihre menschliche Größe verwiesen. Zwar steht das Tuch durchaus für das Liebesleid der Fürstin,[82] es ist aber im – man möchte fast sagen – Hegelschen

78 Michael Walters Deutung, in der Schlussszene einen Verweis auf Verdis *Otello* zu sehen, überzeugt hingegen aus verschiedenen Gründen nicht. Walters stützendes Argument, das Marschhafte sei ein Verweis auf den venezianischen Feldherrn, kann so nicht geltend gemacht werden, denn die Marschparodie des kleinen Dieners greift eine frühere Szene auf – dort war sie, wie bereits ausgeführt, klar mit dem erwarteten Eintritt des Feldmarschalls verknüpft. Sie wurde zudem von Strauss für den ersten Akt komponiert, als die genaue Schlussgestalt des letzten noch nicht bekannt war. Strauss müsste also bereits vom Symbol des Taschentuchs gewusst haben, was zu diesem Zeitpunkt wohl selbst Hofmannsthal noch nicht klar war – bedenkt man, welch massive Änderung die erste Handlungsskizze sowohl im zweiten als auch im dritten Akt noch erhielt (vgl. Willi Schuh (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, Frankfurt (M.) ^{2}1972).

79 Karl Pörnbacher: *Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Der Rosenkavalier*, München 1964, S. 39.

80 Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Erhard Bahr (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7826), Stuttgart 1982, S. 170.

81 Willi Schuh: »Betrachtungen zur Schlußszene des ‚Rosenkavalier'«, in: *Stadttheater Zürich, Jahrbuch 1948/49*, S. 7–10, S. 9.

82 Vgl. auch Renners Formulierung als »Requisit von Liebeslust und -leid«, in dies.: »Inszenierung von Geschlecht«, S. 159.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sinne aufgehoben im unbeschwert heiteren Tonfall und gerade nicht mit der in Mord und Totschlag endenden Eifersucht, die das Taschentuch-Vorbild in Shakespeares *Othello* verursacht. Es wird aufgehoben und entfernt – »Leicht muss man sein«; diese Aussage der Marschallin ließe sich hier versöhnlich deuten.[83]

Während der letzten sechs Takte ist nun niemand mehr auf der Bühne. Wir hören einen heiteren Aktschluss mit Tutti-Schlägen im *accelerando* und *crescendo*. Doch gleichzeitig bleibt die leere Bühne ein Symbol der Melancholie: Blieb im ersten Akt die Marschallin alleine in resignierter und im zweiten Akt Ochs in behaglich-zufriedener Stimmung auf der Bühne zurück, so bleibt sie nun leer.[84] Die Doppelbödigkeit, mit der Strauss und Hofmannsthal ihre »wienerische Maskerade« beschließen, speist sich aus gleichzeitig nebeneinander gültigen Gefühls- und Wahrnehmungsebenen, Deutungsangeboten und Verweisnetzen.

Mehrfach wurde es erwähnt: »Sentimentalität und Parodie« seien es, auf die laut Strauss sein Talent »am stärksten und fruchtbarsten« reagiere:[85] Im Schluss des *Rosenkavalier* wird dies so deutlich wie kaum jemals zuvor in seinem Schaffen. Sie regeln zugleich die Grade an musikalischer Immersionskraft einerseits und kommentierender Distanz andererseits, die in unterschiedlicher Gemengelage auftreten und die Wahrnehmung der Zuschauer lenken. Die eigentliche künstlerische Intention des *Rosenkavalier* wird so im Finale gewissermaßen in Verdichtung repräsentiert und zusammengefasst.

4.2 Kontrastierende Perspektiven. »Die heroische Stimme gegen die menschliche« – Elektra und Chrysothemis

In fast allen seinen Opern rückte Richard Strauss weibliche Hauptfiguren, ihre emotionalen Befindlichkeiten, Motivationen, psychologischen Konstitutionen, Beziehungen und Handlungen ins Zentrum des musikdramatischen Interesses. Dabei schienen ihn vor allem jene Figuren zu reizen, die in den traditionellen Denkmustern seiner Zeit »aus der Rolle« des Stereotyp-Weiblichen fielen. In seinen rückblickenden Betrachtungen beschreibt er Salome als »die erste schöne Vertreterin all der Frauengestalten [...], deren feiner differen-

83 Auch Del Mar sieht hier einen Bezug zur Marschallin und ihrer letztendlichen Akzeptanz, in ders.: *Strauss*, Bd. 1, S. 412.
84 Renner: »Inszenierung von Geschlecht«, S. 159.
85 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 291.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zierter Psychologie alle nervösen Contrapunkte und alle diffusen Farben meiner späteren Partituren dienen sollen«.[86] Doch nicht nur die Individualität der Figuren, sondern auch ihr Konflikt oder Vergleich mit entgegengesetzten Frauenbildern interessierten und inspirierten den Komponisten zu immer neuen Ausleuchtungen. Es ist kein Zufall, dass in den ersten gemeinsamen Projekten mit Hugo von Hofmannsthal stets ein Konflikt oder Gegensatz zweier Frauen thematisiert wird: Elektra – Chrysothemis, Marschallin – Sophie, Ariadne – Zerbinetta. Ähnliche Konstellationen bleiben auch in späteren Projekten wichtig, vor allem in *Die Frau ohne Schatten*. Aus der Opposition verschiedener Rollen oder Selbstverständnisse von Weiblichkeit, verschiedener »Weiberschicksale« generieren Hofmannsthal und Strauss dramatische und musikalische Spannung.[87]

Die weiblichen Figuren seiner vorigen Projekte (Freihild, Diemut und Salome) waren stets solitär. Der musikdramatische Gegensatz in *Salome* besteht »aus den sich kreuzenden Linien der geilen Lüsternheit einer haltungslosen, durch ihre Phantasie verdorbenen Demi-Vierge und des fanatischen Glaubenseifers eines philosophischen Sonderlings, der aus intellektuellen Gründen widersteht«[88] – er bildet also ein Oppositionspaar weiblich – männlich ganz im Sinne der zeitgenössischen Weltsicht.[89] Die Figur der Herodias ist zu schwach ausgeprägt, um als Gegen- oder Nebenfigur zu fungieren, und sieht sich in (scheinbarer) Allianz mit ihrer Tochter.

---

86 Strauss: *BE*, S. 180.

87 Aus ihrem künstlerischen Interesse lässt sich keineswegs auf korrespondierende gesellschaftspolitische Haltungen schließen: Strauss und Hofmannsthal waren sicher keine Vorreiter der Frauenemanzipation, ihr Weltbild war tief vom Chauvinismus und der in vielen Künstlerkreisen vorherrschenden Misogynie der Zeit geprägt. Vgl. dazu Walter: *Strauss*, S. 52; Gerhard Scheit: »Wer soll Ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss«, in: Ilija Dürhammer/Pia Janke (Hg.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien 2001, S. 245–258; Lawrence Kramer: »Fin-de-siècle Fantasies: ›Elektra‹, Degeneration and Sexual Science«, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2 (1993), S. 141–165. Hofmannsthal schreibt in seinen Ausführungen zu *Elektra* klar für ihn gültige Grenzen der weiblichen Verantwortung und Fähigkeiten fest: »Die Tat ist für die Frau das Widernatürliche [...]. Ihre Tat ist Mutter sein [...]« (Hofmannsthal: »Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien«, in: ders.: *Prosa III*, Frankfurt (M.) 1952, S. 354).

88 Brief von Kessler vom 21.06.1912, in: Hofmannsthal/Kessler: *BW*, S. 347; Hilde Burger (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler. Briefwechsel*, Frankfurt M. 1968, S. 347.

89 Das Modell Salome = abnorm = »exaltierte Harmonik« versus patriarchale Ordnung = diatonische Harmonik, behauptet etwa bei Melanie Unseld, wird der Komposition in ihrer Komplexität jedoch nicht gerecht. Man denke nur an Salomes betörenden, durchweg tonalen Cis-Dur-Schlussgesang. Auch Jochanaan wird von Strauss keinesfalls als positive Identifikationsfigur behandelt (Melanie Unseld, *»Man töte dieses Weib«. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2001, S. 188 f.).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Am Beispiel der ersten Szene zwischen Elektra und Chrysothemis soll aufgezeigt werden, wie differenziert Strauss die psychische Konstitution seiner weiblichen Charaktere im Sinne konträrer Fokalisierungen herausarbeitet und die Gegenüberstellung bzw. die Beziehungen der Figuren untereinander zur harmonischen, klanglichen und formalen Konzeption nutzt.

Zentrales Geschwisterverhältnis

Strauss selbst hat die Bedeutung des gegensätzlichen Schwesternpaars Elektra – Chrysothemis als Impulsgeber für »wunderbare musikalische Angriffspunkte« betont. In seinen Erinnerungen nennt er zuallererst deren Konstellation: »die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer Schwester«. Die zwei Chrysothemis-Szenen zählen für ihn musikalisch neben der Klytämnestra-Szene und Elektras Monolog zu den zentralen Passagen der Oper.[90]

In ihrer Opposition und Ähnlichkeit sind die Figuren auch für Hofmannsthal Angelpunkt der Tragödie: »Auch dort, wo Kontraste hergestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis, [...] kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich *eins* waren.«[91]

Chrysothemis ist für die Form der Oper in mehrerlei Hinsicht konstitutiv: Sie ist die erste und die letzte Person, mit der Elektra kommuniziert, sie ist die Einzige, mit der Elektra im Finale im Duett singt (sieht man von den drei kurzen Einwürfen Orests zu Elektras Gesang ab Z. 173a ab). Diesen »Zwiegesang« hat Strauss von Hofmannsthal zusätzlich erbeten. Sie ist der einzige Nebencharakter, der insgesamt dreimal in Erscheinung tritt.

Die zwei Chrysothemis-Szenen sind dabei symmetrisch um die Klytämnestra-Szene gesetzt und verbinden sämtliche Mitglieder dieser Familientragödie: Die Schwester tritt auf, nachdem Elektra in ihrem allabendlichen Monolog ihren ermordeten Vater heraufbeschworen hat, und leitet zum Auftritt der Mutter über. Nach dieser Szene verkündet Chrysothemis– ironischerweise in der Rolle des von ihr zuvor benannten »Boten von einem Boten« – den scheinbaren Tod Orests, dessen Szene sich direkt anschließt. Die blockartige, symmetrische Tektonik des ganzen Werkes hat wesentlichen Einfluss auf die formale Gestaltung durch Strauss, was dem Librettisten Hofmannsthal nicht

90 Richard Strauss: *BE*, S. 230.

91 Hugo von Hofmannsthal: »Ad me ipsum«, in: ders.: *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt (M.) 1980, S. 618.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entging: »Mir war übrigens hier deutlich, daß der Anteil der Dichtung an der Wirkung ein sehr großer ist: nicht durch die Worte, aber durch ihre Structur.«[92] Strauss nutzt diese Tektonik für einen ausgefeilten Plan von tonalen Feldern und formgebenden Kadenzen.[93]

Chrysothemis wird durch Es-Dur dargestellt, ihre Musik ist durch und durch tonal, wodurch die bitonalen Passagen in der Auseinandersetzung Elektra – Klytämnestra umso schroffer wirken. Strauss konstruiert so auch eine harmonische Verwandtschaft der Geschwister. Elektras lyrisches As-Dur-Motiv, das zum ersten Mal im Monolog zu hören ist (Z. 45,8), erscheint stets, wenn die Verwandtschaft der Familie angesprochen wird: zuerst in Bezug auf den Vater, am prominentesten in der Erkennungsszene mit Orest und vor allem in der zweiten Chrysothemis-Szene. Agamemnons Beschwörung in c-Moll, das Verwandtschaftsmotiv in As-Dur, Chrysothemis in Es-Dur und Orests Tonart d-Moll sind durch den gemeinsamen b-Bereich zusammengebunden.

Am auffälligsten ist aber zunächst die Kontrastbildung zu Elektra. Laut Hofmannsthal ist dies »das Grundthema der Elektra, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche«.[94] Denn »Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte«.[95] Sie kann nicht vergessen und verliert darüber ihre Person, ihre Menschlichkeit. Strauss zeichnet mehrfach ihre ›tierischen‹ Gebärden nach: Sie gibt ihre Weiblichkeit preis, sublimiert ihre Triebe (in der Mägdeszene durch die Metapher des Essens vermittelt), um nur noch für die Rache zu leben (»Priesterin ohne Tempel, ohne Ritus außer dem furchtbaren des Todes«) und wird dadurch zum Tier. Sie befindet sich in dialektischer Verstrickung zur Herrschaft. Sie opponiert gegen die Ordnung und negiert ihre Rolle als Tochter der Königin sowie als Frau, eben weil sie sich ganz der (ehemaligen) patriarchalen Ordnung unterwirft.[96] Strauss zeichnet sie harmonisch vielgestaltig von klaren tonalen Passagen über bitonale Konstellationen bis hin zu schwebender Tonalität. Dabei ist die musikalische Faktur vielschichtig und wechselt oft abrupt in andere Satzstrukturen und Instrumentationen. Damit steht sie zwischen der diatonisch klaren Harmonik

92 Hofmannsthal/Kessler: *BW*, S. 216.
93 Vgl. dazu: Arnold Whittal: »Dramatic structure and tonal organisation«, in: *Richard Strauss: Elektra*, hg. von Derrick Puffett, Cambridge 1989, S. 55–73; Bryan Gilliam: *Richard Strauss' Elektra*, Oxford 1991, S. 67 ff.
94 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 134.
95 Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*, S. 461.
96 Vgl. Kramer: »Fin-de-Siècle Fantasies«, S. 144.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des (imaginierten) Vaters und der vagierend chromatischen der Mutter. »Sie ist die Vereinigung dieses Vaters und dieser Mutter.«[97]

Chrysothemis hingegen ist bereit zu vergessen, um weiterzuleben. Sie möchte kein Opfer der Machtverhältnisse und keine Heldin sein, sondern für sich ein »Weiberschicksal« als Ehefrau und Mutter. In diesem Verständnis als »supremacist cover girl«[98] ist auch ihre Tonart gedeutet worden. Scheit sieht eine bewusste Verwendung des naturhaften Es-Dur aus dem *Rheingold*-Vorspiel als Ausdruck ihrer »natürlichen Weiblichkeit«. Strauss selbst verwendete Es-Dur als die Beethoven'sche Tonart des Heroischen in *Ein Heldenleben*, doch in *Elektra* erhält nicht die »heroische Stimme«, sondern die »menschliche« diese Tonart. Eine weitere Parallele ließe sich ziehen: Auch die Marschallin, »Hauptfigur und doch nicht Held«,[99] wird durch dieselbe Tonart repräsentiert, wie generell im angedeuteten Walzer-Tonfall der Szene einige Parallelen zum *Rosenkavalier* zu konstatieren sind. Ein Stück der Wärme und Sympathie dieser Figur sollten wohl schon in Chrysothemis als Identifikationsfigur liegen. Dennoch reagierten Kritik wie Forschung meist weniger angetan: Dusek nennt die Musik »für heutige Ohren fast zu gefällig«,[100] Whittall kritisiert, sie vermittele zu wenig ihrer »sheer desperation« wegen einer »insufficient harmonic flexibility«.[101] Es ist bekannt, dass Strauss die Textvorlage änderte, um Chrysothemis' Gedanken in eine kohärentere Ordnung zu bringen, eine Klarheit, die er für die formale Anlage benötigte.[102] Dennoch wahrt er ihre Verzweiflung, Orientierungslosigkeit und – häufig übersehen – eine auch ihr eigene wahnhafte Fixierung auf subtilerer Ebene.

Fehlschlagende Verständigung

Bereits der Beginn lässt sich als schnitthafter Fokalisierungswechsel auf die äußere Ebene begreifen: Elektra befindet sich in den finalen Takten ihres Monologs im Zustand einer Entrückung, in dem sie den vollendeten Racheakt

97 Hofmannsthal: *Prosa III*, S. 354.
98 Kramer: »Fin-de-Siècle Fantasies«, S. 144.
99 Hofmannsthal: *Reden und Ausätze III*, S. 504.
100 Peter Dusek: »›Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind...‹ Widerspruchs-Thesen aus der Feder eines Strauss- und Opernfreundes«, in: Ilja Dürhammer und Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, Wien 2001, S. 298.
101 Whittall, »Dramatic structure and tonal organisation«, S. 62.
102 Derrick Puffett, »The music of Elektra: some preliminary thoughts«, in: Puffett (Hg.), *Richard Strauss. Elektra*, S. 34.

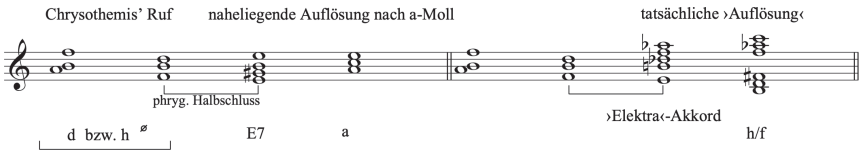
https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

imaginiert. Projektionen in die erhoffte Zukunft wie auch in die verklärte Vergangenheit (»und war doch eines Königs Tochter. Ich glaube, ich war schön«, Z. 158a,3) werden durch die Oper hinweg in der Tonart E-Dur artikuliert. Chrysothemis ruft nach der Schwester und reißt sie aus ihrer manischen Siegestanzvision (Z. 64). Ihr leiser Ruf in d-Moll (bzw. h halbvermindert) will als subdominantischer Klang in die (neue) Tonika a-Moll führen, indem sich ein (›phrygischer‹) Halbschluss mit der Bassfolge f – e anbahnt: Die bisherige Haupttonart E-Dur würde dominantisch.[103] Ein Spannungsabfall um vier Vorzeichen von E-Dur nach a-Moll wäre die Folge. Die Bassfolge erscheint denn auch, auf dem Basston e erklingt jedoch kein E-Dur-Akkord, sondern als Fortissimo-Schlag im Blech jener Akkord, der die Zerrissenheit der Hauptfigur symbolisiert: der ›Elektra-Akkord‹ als deformiertes E-Dur. Er erscheint in seiner Originalgestalt, und da er tatsächlich die Töne eines E-Dur-Akkordes in sich trägt (as enharmonisch umgedeutet zu gis),[104] führt der Akkord die durch den Auftritt Chrysothemis' eingeleitete harmonische Wendung sinnvoll fort und zerstört sie zugleich. Der ›E-Dur‹-Bestandteil des ›bitonalen‹ Gemenges kann nicht-dominantisch gehört werden, denn er kollidiert mit der oberen Des^7-Dur-Komponente des Klanges, die Lesart des oberen Tones als as setzt sich durch: Die Harmonik fächert sich in die gleichzeitig erklingenden Akkorde h-Moll und f-Moll auf, die in den Streichern als Klangfolge repetiert wird. Mit derselben Tritonus-Spannung und der punktierten Motivik wurde Elektra bei Z. 1 eingeführt, um ihre tierischen Gebärden zum Ausdruck zu bringen: Äußere Schroffheit tritt an die Stelle innerer Verklärung. Elektra wird zwar von ihrer Schwester aus ihrer übersteigerten Vision geführt, doch der Versuch, eine Verständigung zu erreichen, geht bereits zu Anfang schief. Strauss schildert die Szene aus Elektras Perspektive, wie von Ferne erreicht sie das Rufen ihres Namens, reißt sie aus ihrem Traum, doch sie folgt nicht der angestrebten harmonischen Richtung des Rufes, sondern reagiert mit Hass und Ablehnung.

103 Die gleiche Wendung findet sich bei Orests erster Namensnennung seiner Schwester, vgl. Z. 137a,2 ff.

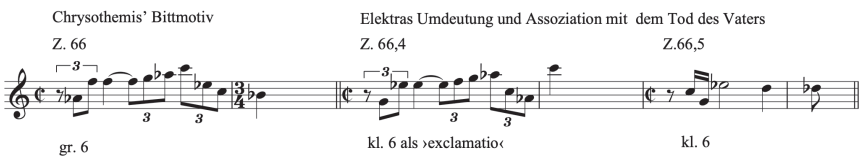
104 Analytische Deutungen des Akkordes, die den bitonalen Charakter entweder betonen oder ablehnen, finden sich mehrfach. Eine Zusammenfassung bietet Kech: *Musikalische Verwandlung*, S. 223 ff. Auf einen naheliegenden Bezug gehen sämtliche Analysen nicht ein: Der ›Elektra-Akkord‹ lässt sich als simultane Überlagerung der Paenultima und Ultima der phrygischen Tristan-Wendung begreifen. Nur ein Ton, das des, müsste ins dis bzw. es wechseln. Auch die chromatische Linie des ›Hassmotivs‹ unterstützt diese Deutung.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 12: *Elektra*, Z. 64–65 (Reduktion)

Chrysothemis' erste Frage (Z. 65,2), weich eingebettet von Hörnern und Bratschen auf ruhendem dominantischem B-Dur-Quintsextakkord, zeigt als Richtung zum ersten Mal ihre Tonart Es-Dur an, doch energisch lässt Elektras von Pausen durchfurchtes Rezitativ wieder das vorige h-Moll erklingen und endet nach angedeutetem b-Moll im verminderten Septakkord d°7, der jeweils zwei Töne aus den vorigen Akkorden h-Moll und f-Moll enthält. Chrysothemis wendet sich nun nicht mit Worten an ihre Schwester, sondern in Form einer bittenden Geste, die Strauss als Triolenfigur mit Sextintervall am Anfang darstellt.[105] Abermals soll Es-Dur erreicht werden, die symbolische Tonart der Schwester: Dieses neue Motiv ist subdominantisch mit einem $⑥^{4}_{3}$ -Akkord harmonisiert, gefolgt vom dominantischen $⑦^{6}_{5}$. Doch Elektra interveniert: Die bittende Geste, die sie mit dem Tod des Vaters assoziiert (auch dieser hatte keine Gnade erhalten), führt nach c-Moll, der Tonart, mit der sie im Monolog Agamemnon beschworen hat (Z. 44). Das Anfangsintervall wird dementsprechend zur ›exclamatio‹ der kleinen Sexte verengt, die Bittgeste mutiert zu der aus dem Agamemnon-Motiv abgeleiteten chromatischen Trauerfigur (Z. 66,4). Elektras Sicht auf die Dinge überwiegt abermals: sie greift die Figur ihrer Schwester auf, aber führt sie, abermals um die Ermordung des Vaters kreisend, in ihre eigene Gedankenwelt hinüber.

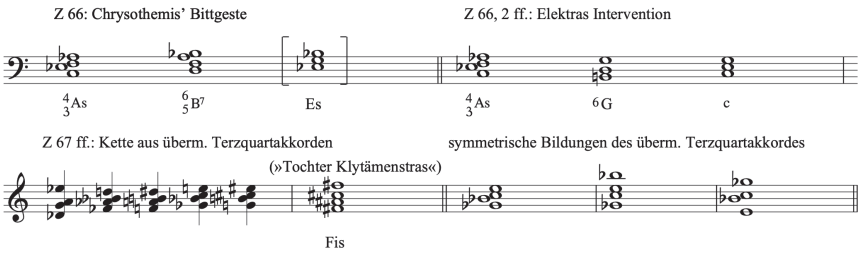


Notenbeispiel 13: *Elektra*, Z. 66 (Motivtransformation)

105 Bayerlein, *Musikalische Psychologie*, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch die Instrumentation reagiert feinsinnig auf die Umdeutung: Chrysothemis' Bitte wird von einem zwei Takte lang ruhenden Akkord in Hörnern und Fagotten begleitet, beim zweiten Mal erklingt am Ende ein öffnender G-Dur-Akkord als Akzent. Unbegleitet hebt Elektra zum Oktavsprung an: »So hob der Vater seine beiden Hände«. Elektras Musik übernimmt die $\frac{4}{3}$-Struktur des Bittakkordes ihrer Schwester und verwandelt ihn in einen übermäßigen $\frac{4}{3}$-Akkord, der in Form des ›Beilmotivs‹[106] chromatisch nach oben verschoben wird und schließlich nach Fis-Dur führt, wenn Elektra ihre Schwester als ›Tochter Klytämnestras‹ ansieht.



Notenbeispiel 14: *Elektra*, Z. 66 (harmonischer Gerüstsatz)

Der Akkord wird von Strauss mehrfach zur Charakterisierung Elektras verwendet, er enthält eine Verwandtschaft zu ihren tritonischen Akkordverbindungen. Er besteht selbst aus zwei Tritoni, die sich in der Umstellung der Akkordstruktur symmetrisch darstellen lassen: zwei ineinander verschränkte übermäßige Quarten (bzw. zwei Tritoni) um eine große Terz gruppiert; sämtliche Transformationen des Akkordes weisen eine symmetrische Struktur auf (z. B. bei Z. (4)74; Z. 42–43).

Chrysothemis will von Elektra angehört werden, versucht auf sie einzuwirken. Bei der Erwähnung von Elektras Hass greift sie sogar den Elektra-Akkord auf und versucht ihn tonal umzudeuten, das zweite Mal in ihren eigenen tonartlichen Bereich Es-Dur (Z. 83,3). Doch nur dessen Transposition gelingt, das Einwirken bleibt zum Scheitern verurteilt. Elektra hört nicht wirklich zu, nutzt jede Aussage der Schwester, um auf den Mord zu verweisen: Am Ende des ersten rezitativischen Dialogs (Z. 74), indem sie in der Tonart b-Moll schließt, als Erinnerung an den Beginn der Totenklage des Monologs.

106 Overhoff: *Elektra-Partitur*, S. 202.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Chrysothemis schafft es schließlich, zu Wort zu kommen, und beginnt ihre große mehrteilige ›Walzer-Arie‹. Zum ersten Mal seit der Einleitung kommt wieder eine andere Perspektive als diejenige Elektras zu Wort, sie setzt sich für eine kurze Weile durch. Nur zweimal interveniert ihre Schwester: Direkt von Chrysothemis um ihre Reaktion gebeten bemerkt sie beiläufig: »Armes Geschöpf« (Z. 90,8). Sie spricht nicht mit ihr, sondern über sie, die Welten der Schwestern sind harmonisch wie klanglich getrennt. Zusätzlich zur weit entfernten Harmonik D – Es vollzieht sich ein vollständiger Registerwechsel in der Instrumentation. Ein Motiv im Englischhorn, das Strauss im Zusammenhang mit der unterwürfigen fünften Magd zu Beginn der Oper eingeführt hatte, schildert für einen Moment Elektras Sicht: Sie sieht ihre Schwester als Sklavin der eigenen Geschlechtlichkeit, der Sehnsucht nach Mutterschaft. In der zweiten großen Chrysothemis-Szene wird sich dieses Verhältnis umkehren: Indem sie die Tonart Es-Dur sowie das Melos ihrer Schwester anfangs übernimmt und sich ihr buchstäblich anschmiegend, wirbt Elektra um ihre Mithilfe (ab Z. 52a) und bietet als Gegenleistung mittels desselben Motivs ihre Dienerschaft an (ab Z. 89a). Die Positionen wandeln sich bei Elektra von Abweisung zu Werbung, bei Chrysothemis von der Bittstellenden zur Abwehrenden.



Notenbeispiel 15: *Elektra*, Z. 90

Chrysothemis' Musik weist eine klare, symmetrische Periodenbildung auf und ist von fortströmender Klangkontinuität geprägt. Sie ist ein typisches Beispiel dessen, was von Zeitgenossen ›Straussischer Schwung‹ genannt (Bloch spricht abfällig von »Schmiß«) und von Adorno mit Bergsons »élan vital« assoziiert wurde.[107] Eine auffällig große Tessitur, melodische Bögen durchlaufen in kurzer Zeit mehrere Oktavräume, ein schneller harmonischer Rhythmus

107 Adorno: »Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage«, S. 256.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des »Allegro-Komponisten«, vielfach aufgefächerte Heterophonie im Orchester, die typisch Straussische Überblendungen und Unschärfeeffekte erzeugt. Eine ähnliche Faktur lässt sich bereits in *Feuersnot* oder *Ein Heldenleben* finden: In dieser vielfach ungewöhnlichen Oper klingt Strauss am ehesten so, wie ihn sein Publikum kannte.

Der ›Schwung‹ als Ausdruck des Lebensdurstes der jungen Frau ist offensichtlich, doch so simpel wie in den meisten Darstellungen behauptet, ist die Passage nicht, sie ist weit mehr als ein »fertility dance«.[108] Neben der bereits gezeigten Integration des Elektra-Akkords lässt sich der harmonisch komplexe Mittelteil anführen, etwa wenn Chrysothemis das unerträgliche Warten und die unterschiedlichen Zeitebenen »draußen« und »drinnen« schildert. Tiefes as-Moll, neapolitanisch gefärbt, lässt ab Z. 94 die tonartliche Spannung als Ausdruck des Stillstandes in den tiefen b-Bereich sinken, chromatische Rückungen bei Z. 96,3, ein vermindertes Feld bei Z. 98. Mehrfach finden sich absteigende Bassverläufe als angedeuteter Lamento-Bass, etwa bei der Textpassage »Ich kann nicht einmal weinen« (Z. 79,12; Z. 95). Die Symmetrie der Taktgruppen wird immer wieder asymmetrisch gestört – ein Umstand, auf den kaum hingewiesen wird –, indem Viertakter erweitert oder verkürzt werden (z. B. Z. 76,4). Strauss wendet eine weitere typische Technik an: Die Phrasen des Gesangs – häufig mit Hemiolenbildungen sowie rhythmisch vor- und nachgezogenen Noten versehen –, die Periodik der Taktgruppen und der harmonische Rhythmus liegen nicht immer übereinander, sondern überlagern sich in vielfältiger Weise. Dadurch entsteht eine Unruhe, der Eindruck des Getriebenseins. Dieses führt ab Z. 109 in eine überhitzte, fast absurde Steigerung. Auch Chrysothemis' Vision der Mutterschaft ist wahnhaft übersteigert und glorifiziert, darin bildet das Es-Dur-Finale dieser Passage eine Parallele zu Elektras voriger E-Dur-Vision des Triumphs: Ähnlichkeit durch Kontrast.

Vielfach spannt Strauss einen Bogen vom Ende zum Anfang der Szene. So wie sich die Tonart Es-Dur als neue Schicht erst allmählich zu Beginn durchsetzte, verschwindet sie auch wieder, bleibt noch lange subkutan in der zu Klytämnestra überleitenden Passage erhalten. Chrysothemis' Bittgesten erscheinen wieder, harmonisch identisch, aber melodisch abgebrochen. Die Tritonus-Relation h-Moll – F-Dur in Z. 112 kündigt bereits Elektras Intervention an – ist ein direkter Verweis auf den Beginn der Szene. Eine letzte Kadenz in Es-Dur wird Chrysothemis verwehrt. Die Sequenz, die sich aus der Bittgeste fortspinnt, führt nicht nach Es-Dur, sondern in den Elektra-Akkord (Z. 114),

108 Whittall: »Dramatic structure and tonal organization«, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diesmal auf dem Basston es (zu Beginn: e): Elektra unterbricht ihre Schwester mitleidlos. Auf ›ihrem‹ Grundton steht unversöhnlich der schillernde Akkord. So wie Elektra von der Übermacht des Vaters eingefasst wird – die Oper beginnt und endet brutal mit seinem Motiv –, zwängt Elektra mit ihrer Klangchiffre die Schwester in ein tönendes Gefängnis. Dies ist auch ein Verweis auf die zweite Szene, wenn sie Chrysothemis körperlich bedrängt und tatsächlich mit ihren Armen umfasst.

Auch wenn die Rollen, die aus den Konventionen des ›Weiblichen‹ ausbrechen, zumeist scheitern und die nicht der gesellschaftlichen Ordnung entsprechenden Paarkonstellationen keine Zukunft haben, ist es doch bezeichnend, dass gerade diese Figuren das Zentrum der musikdramatischen Konstellation bilden, dass sie musikalisch am deutlichsten in Erscheinung treten und damals wie heute dem Opernbesucher am eindrücklichsten in Erinnerung bleiben. Elektra ist dabei nicht nur hysterische Mänade, sondern Strauss' perspektivische Schilderung lässt uns ihre Sicht, ihre Haltung plausibel erscheinen und ihre Verstrickung in die Dialektik von Recht und Unrecht sowie die Deformation ihrer psychischen Verfasstheit verstehen. Ebenso hören wir hinter Chrysothemis' Verlangen nach Teilhabe am Leben ihre Angst, gepaart mit unbändiger Unruhe, die sie in überhitzte, hyperventilierende Steigerung führt – darin Elektra nicht unähnlich. Wer hier nur »Bavarian style« und Walzerseligkeit hört, hört nicht alles.

Strauss benötigte solche Gegensätze – Rachefantasien versus Lebensdurst, Erinnern versus Vergessen –, um von der großformalen Ebene bis in einzelne Klangsituationen hinein musikalische Beziehungen zu stiften. Dies fasziniert bis zum heutigen Tage – nicht nur mit der Darstellung vielgestaltiger Facetten sozialer Rollen und Geschlechterrollen im Besonderen, sondern der menschlichen Psyche überhaupt.

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

Der Beginn des Einakters *Salome* hat die Zeitgenossen ungemein fasziniert: Ein solch beweglicher, hoch beschleunigter Orchestersatz – Bekker spricht von »atemlose[r] Hast« (S. 43), beständig changierend in ungekannten Klangfarbenkombinationen – hat neue Maßstäbe gesetzt: Die zahlreichen Aufzeichnungen und Besprechungen von Specht, Bekker, Saint-Saëns, Rolland und vielen weiteren geben davon beredtes Zeugnis.[109] Mehrfach wird in Rezen-

109 Vgl. Kapitel 1, S. 58, S. 114.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sionen die psychologische Anschmiegsamkeit der Partitur betont, »um das Seelenleben dieser Menschen in Musik ertönen zu lassen«.[110] Bemerkenswert an der ersten Szene ist insbesondere, wie radikal unterschiedliche Sichtweisen – teilweise in wenigen Takten wechselnd – musikalisch subjektiviert werden, wie die Perzeption der beteiligten Einzelpersonen und Gruppen (sowohl unterschiedliche Blicke als auch Hörweisen) multiperspektivisch aufgefächert werden.

Die Anfangsszene – sie spielt auf der Terrasse vor dem Palast des Herodes – stellt die beiden Hauptcharaktere Salome und Jochanaan in ihrer physischen Abwesenheit vor: Salome befindet sich (nur für die Bühnenfiguren sichtbar) im Bankettsaal rechts nebenan, Narraboths Fixierung auf die Prinzessin lässt sie jedoch gleichsam durch ihre elliptische Präsenz zum Szenenmittelpunkt werden. Jochanaan ist nur zu hören, wenn er in der Mitte der Szene den ersten seiner prophetischen Monologe als *derrière la scène*-Effekt hält. Seine Zisterne bildet den linken Gegenpol im Bühnenbild. Während sich der Übergang in die zweite Szene dem Nähern und Erscheinen Salomes widmet, wird Jochanaans Auftritt in einem symphonischen Zwischenspiel zur dritten Szene dargestellt. Dieser bereits im Schauspiel angelegte dramatische Effekt der Absenz, des Näherns und schließlich In-Erscheinung-Tretens der Hauptfiguren ist die zentrale musikalische und insbesondere tonale Idee. Strauss gestaltet dies – unterschiedlichen Kameraeinstellungen im Film vergleichbar –, indem er den unterschiedlichen Perspektiven entsprechende harmonische und instrumentatorische Gestaltungen zuordnet. Zunächst erscheint diese Pluralität auf drei miteinander alternierende Hauptebenen verteilt, die in sich noch weiter ausdifferenziert sind:

(1) Narraboth, der syrische Hauptmann, der nur Augen für Salome hat und deshalb mehrfach vom Pagen gewarnt wird;
(2) Jochanaan, dessen Weissagung als in sich geschlossener Mittelteil fungiert;
(3) die Soldaten (und ein »Cappadocier«), welche zunächst die hitzigen religiösen Dispute der Juden im Palast (rechts) besprechen und sich anschließend über den Propheten (links in der Zisterne) unterhalten.

110 Bekker: *Musikdrama*, S. 42, S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 1 zeigt den Aufbau der Szene:

Taktzahlen	Z1-4	Z4-6,2	Z6,3-8,5	Z8,6-9	Z9-11,1	Z11,1-14,4	Z14,5-18,7	Z19-20,4
Text (Incipit)	„Wie schön"	„Was für ein Aufruhr"	„Wie schön"	„Der Tetrach"	„Wie blass"	„Nach mir"	„heisst ihn schweigen"	„Die Prinzessin"
Formteile	**A** (Narraboth/Page; Soldaten +Juden im Palast)					**B** (Jochanaan)	**A'** (Narraboth/Page Soldaten)	
Unter-abschnitte	**a** N/P^1	**b** S^1+Juden	**a** N/P^2	**b** S^2	**a** N/P^3	**c** J	**b** S^3 + Cappodocier	**a** N/P^4
Perspektive	Blick auf Salome/Mond	reden über Juden	Blick auf Salome	Blick auf Herodes	Blick auf Salome	Monolog des Jochanaan (derrière la scène)	reden über Jochanaan	Blick auf Salome
Kadenzen	d		cis			C→ G→ Es→ As	c	A
Leitmotiv. Akkordfolge	lmA		lmA					lmA

Abbildung 1: Aufbau der ersten Szene aus *Salome*

Tonale Darstellungsmodi

Unterschiedliche tonale Darstellungsmodi trennen die Charakterzeichnungen scharf und gehen dabei über eine einfache Zuteilung von Tonarten zu Personen hinaus: Jochanaans Monolog ist der einzige, der harmonische Stabilität und konventionelle modulatorische Verläufe und Quintbeziehungen (C → G, Es → As) besitzt, auch in Stil und Instrumentation vergleichbar der Musik des früheren 19. Jahrhunderts. Unterschiedliche Kritiken der Ur- und Erstaufführungen assoziierten – teils kritisch, teils lobend – einen Mendelssohn-Tonfall und verwiesen auf die Oratorien.[111] Narraboth ist gekennzeichnet durch Folgen von Dominantseptakkorden, teils in Quintfolgen, teils in Rückungen oder Terzbewegungen. Seine Erregtheit und Angespanntheit wird zusätzlich durch Tristan-Allusionen in Form chromatischer Züge verstärkt und verweist damit gattungshistorisch auf ein sexuelles Begehren, dass ›nicht sein darf‹: Sein Motiv in T. 5–8 (in den Celli) lässt sich als Übersteigerung des Leidensmotivs des Tristanbeginns lesen. Der warnende Page hingegen ist durch Pendelharmonik und mediantische Wendungen insbesondere zwischen a-Moll und f-Moll gekennzeichnet. Ebenso sind die beiden Soldaten harmonisch und tonal ausdifferenziert, der eine als Kritiker, der andere als Bewunderer Jochanaans. In den späteren Opern *Der Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* werden

111 Etwa Paul Bekker oder Alfred Heuss. Vgl. Bekker: *Musikdrama*, S. 44, und Gilliam: *Rounding Wagner's mountain. Richard Strauss and modern German Opera*, Cambridge 2014, S. 70. Losgelöst von der Frage des Werturteils ist die Musik in jedem Fall als scharfer Kontrast zu den bereits etablierten unterschiedlichsten harmonisch-tonalen Darstellungsmodi der übrigen Figuren konzipiert.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die historischen Implikationen dieser unterschiedlichen Darstellungsweisen weiter genutzt und zu ›Tonalitätskostümen‹[112] ausgestaltet.

Strauss nutzt insbesondere die angelegte Regelmäßigkeit in Narraboths Part als gliederndes Formelement für die tonale Organisation: dessen wiederkehrende Äußerungen über die Schönheit der Prinzessin bilden das tonale Gerüst der Szene und formulieren die Haupttonart: einerseits, indem ihm die im weiteren Verlauf der Oper leitmotivische Akkordfolge des Beginns (cis-Cis-D^9-G^7) zugeordnet ist, die stets in Verbindung mit Salomes Personen-Leitmotiv erscheint; und andererseits, indem sein Part als einziger die vorgezeichnete Haupttonart[113] cis-Moll kadenziell markiert (Z. 8,5).

In Abbildung 1 ist dieses tonale Gerüst abgebildet: Die Akkordfolge rahmt die Szene und teilt sie in zwei Unterabschnitte, wobei der zweite, längere vom Mittelteil Jochanaans unterbrochen wird. Sie hat damit eine doppelte formale Funktion: Ihr Anfang (cis-Cis) markiert und stabilisiert (wenn auch nur für wenige Takte) die Haupttonart, die hinteren beiden Akkorde (D^9-G^7) sind modulatorisch-öffnender Natur. Zu Beginn führt sie vom artikulierten cis/Cis weg und öffnet den harmonischen Raum zu jenem hoch bewegten harmonischen Reichtum mit mehreren tonalen Zentren, der die Szene insgesamt prägt. In der Mitte markiert ihr Erreichen zum ersten und einzigen Mal über eine perfekte authentische Kadenz die Tonart cis-Moll und eröffnet gleichzeitig den zweiten Formteil; dabei führt sie dieses Mal als modulatorische Brücke mit abschließender Kadenz nach c-Moll. Ihr letztes (variiertes) Erscheinen führt in die Tonart der zweiten Szene, nach A-Dur, und stellt gleichermaßen das erstmalige Erscheinen der Hauptfigur vor. Damit ist das tonale Spannungsverhältnis rudimentär beschrieben: cis/Cis ist zwar Haupttonart, übt aber keineswegs eine bestimmende Wirkung über den Verlauf aus. Nur 31 der 158 Takte sind klar auf cis/Cis oder eine direkte diatonische/variante Verwandtschaft zu beziehen.

Das Schaubild zeigt auch die jeweiligen Kadenzen, welche die Unterabschnitte beenden, sie werden über die gesamte Oper in ihrem Beziehungsgefüge Bedeutung erhalten: Neben dem vorgezeichneten cis/Cis sind dies die Zentren d, c und A.

---

112 Vgl. Kapitel 3, S. 265.

113 Bis zum Einsatz des in jeder Hinsicht kontrastierenden Mittelteils (J) zeichnet Strauss cis-Moll vor; ab dann bleibt die Notation ohne Vorzeichnung, obwohl C-Dur/a-Moll nur kurzzeitig erscheinen. Strauss scheint ab hier aus praktischen Notationsgründen den beständig wechselnden Tonarten Rechnung zu tragen. Das wieder erreichte cis, das stets als variant verflochtenes ›Molldur‹ erscheint, wird am Ende nicht mehr durch eigene Vorzeichen ausgewiesen, erst ab der zweiten Szene ist wieder A-Dur notiert.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berücksichtigt man darüber hinaus weitere Binnenkadenzen über die ganze Szene hinweg, so muss noch eine weitere Tonart, F-Dur, hinzugefügt werden. Dazu sei ein Verfahren eingeführt, um die unterschiedlichen tonalen Zentrierungen gewichten zu können: Besondere tonale Bedeutung erhalten solche Zentrierungen auch über die Position an formalen Eckpunkten hinaus, wenn sie (1) häufiger als andere wiedererscheinen und (2) eine stärkere ›Dominanz‹ besitzen. (Dieser Begriff sei hier im Sinne geographischer Fachterminologie interpretiert, er beschreibt dort den Radius eines Gebietes, den ein Berg oder ein topographischer Hochpunkt überragt.) Dominanz sei als jeweilige Gültigkeit einer temporären Tonika verstanden die dadurch bestimmt ist, wie lange und wie stabil sie klingt. Sicherlich wäre eine solche Kategorisierung noch feiner und systematischer durchzuführen (etwa durch Aussagen über die Erscheinung und Dauer prädominantischer und dominantischer Klänge), für die hier angestrebten Zwecke genügt jedoch diese Aufstellung.

Abbildung 2 zeigt die häufigsten und bestimmenden Kadenzen der Szene (unter Auslassung des Jochanaan-Kontrastteils).

a) Häufigkeit			Dominanz (tonikale Dauer)		
1)	Cis/cis	4x	1)	d	12 Takte (Z4)
2)	F/f	3x	2)	Cis/cis	3 Takte (Z8,5)
3)	d	3x	3)	a/A	3 Takte (Z20,4)
4)	a/A	2x	4)	c	2 Takte (Z9)
5)	c	1x	5)	F/f	2 Takte (Z1)

Abbildung 2: Reihenfolge der Haupttonarten, geordnet a) nach Häufigkeit und b) nach Dominanz

Somit lassen sich diese fünf Tonarten als die Haupttonarten der Szene fassen; nur diese fünf tonalen Zentren erscheinen darüber hinaus in den ersten 30 Takten der Szene (bis Z. 4). Die Medianten zu cis-Moll/Cis-Dur erscheinen dabei in beiden Varianttonarten (A/a und F/f), die halbtönig entfernten nur in Moll. In der Passage werden mehrere Akkorde temporär tonikal, es gibt streng genommen jedoch nur eine klare Kadenz nach d-Moll am Ende (Z. 4).

Notenbeispiel 16 zeigt alle vorübergehenden Zentrierungen des ersten 30-taktigen Unterabschnitts, die jedoch oft nur für wenige Takte wirksam sind.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 16: *Salome*: Tonale Zentren bis Z. 4

Dabei stellen V-I-Relationen nur eine Möglichkeit der tonikalen Zentrierung dar. Die Basis Cis-Dur in T. 4 im cis-Moll-Kontext wird durch die Markierung in der Orchestrierung (Harfe, Harmonium, Celesta) und den diatonisch ›geklärten‹ Klarinettenlauf zum Akkordton *eis* wahrgenommen. Narraboths Anfangsintervall von der Terz zur Quinte *eis-gis* unterstützt dieses erreichte tonikale Ziel (trotz zusätzlichem *ais* im Gesamtklang), eine herkömmliche Kadenz findet jedoch nicht statt. Eine ebenfalls abweichende Form einer ›Tonikalisierung‹ stellt Notenbeispiel 16d dar. Die Akkordfolge ist als mediantische Wendung von f-Moll nach a-Moll nicht kadenziell deutbar, in die Wendung hinein erfolgt jedoch die melodische Folge 3-4-5-1 (»die aussteigt aus dem Grab«) in a-Moll; sie ist zugleich tiefste Stimme, die als typische Kadenzbassfolge seit dem frühen Oktavregelzeitalter verbreitet ist. Die Terz *as* des ersten Klanges ließe sich so im Nachhinein enharmonisch als leittöniges *gis* interpretieren. Es handelt sich hierbei um ein typisch Straussisches Verfahren: Elemente der Satzstruktur, in diesem Falle Akkordverbindung und Melodiefolge, müssen nicht kongruent sein, sondern überlappen oder widersprechen sich in unterschiedlicher Form.

Die Relation dieser fünf Teiltonarten ist mehrfach beschreibbar. Es handelt sich um eine spiegelsymmetrische Bildung, um den Grundton der Oper Cis/cis gruppiert, gewissermaßen eine halbtönige Klammer c-cis-d ei-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nerseits[114] und eine mediantische F/f-cis/Cis-a/A andererseits. Notenbeispiel 17 stellt deren Relation dar. A-cis und eis(f)-Cis sind dabei, ebenso wie die variante Doppeltonart cis/Cis selbst, über die nächste Akkordverwandtschaft zweier gemeinsamer Töne erklärbar; deren variante Derivate suchen entfernte Grenzbereiche ohne gemeinsame Töne auf (a-Cis, cis-F). Lassen sich diese demnach als Nähe und äußerste Entfernung im Quintenzirkel darstellen, so trifft dies auf die halbtönige Umfassung des Grundtones *cis* nicht wirklich zu. Diese scheint eher in einem alternativen tonalen Konzept zu gründen, welches sich als harmonische Vergrößerung oder Verselbständigung eines melodischen Prinzips beschreiben ließe: der Umkreisung eines Zentraltones. Bildet man Verbindungen aus beiden symmetrischen Klammern, so lassen sich mit A und d und c und f zusätzlich traditionelle Quintverhältnisse einsetzen, jedoch nicht bezogen auf die Zentraltonart cis/Cis. So bleiben einzelne Relationen auch nach herkömmlichen Leiterverwandtschaften beschreibbar: Bereits im 18. Jahrhundert ist etwa die (entfernte) Verwandtschaft einer Dur-Haupttonart zur Molltonart auf der siebten Leiterstufe über den Zwischenschritt des temporären Bezugswechsels zur Tonleiter der V der Haupttonart benennbar, so etwa bei Daniel Gottlob Türk[115] (im Falle von Strauss: Cis → Gis → his/c). Der Gesamtkomplex ist es jedoch nicht. Insbesondere ist die halbtönig über der Moll-Ausgangstonart liegende Molltonart schwer zu fassen: Die neapolitanische Lesart wird durch das Tongeschlecht verhindert, weitere Herleitungen sind nur über Zwischenschritte und variante Stufen möglich[116] (z. B. als variante VI der IV). Bezogen auf das Zentrum cis, vermeidet Strauss also traditionelle Tonbeziehungen. Die Idee, chromatische Tonartenkomplexe an die Stelle konventioneller Bezüge zu setzen, ist dabei

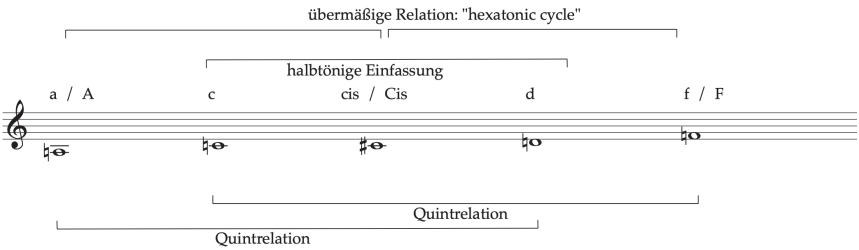
114 Vgl. Boulays Terminologie des »chromatic surrounding«, in: Boulay: *Monotonality and chromatic dualism in Richard Strauss' Salome*, Vancouver (Univ. Diss.) 1992, S. 10 ff.

115 Holtmeier: »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform harmonischer Analyse«, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), S. 465–487, S. 466, 467. Holtmeier legt dar, wie dieses dem Mutationsprinzip der Solmisationspraxis entstammende Denken von harmonischem Raum als Verwandtschaft von Tonleitern allmählich vom Konzept des Quintenzirkels überformt wird.

116 Auch in Arnold Schönbergs Konzept der »structural functions« sind die beiden äußeren Medianten bezogen auf das Zentrum cis beschreibbar, die halbtönig umkreisenden Tonarten jedoch nicht: Schönberg verzichtet auf eine begriffliche Beschreibung und Bezeichnung aller möglichen Relationen zu einer Molltonika, die er (wenn auch reichlich umständlich) im Durkontext noch vornimmt. Entgegen der historischen Tatsache, dass harmonische Komplexität in Moll bereits auf Grund der Skalenvarianz in höherem Maße anzutreffen ist, geht Schönberg auf Grund der fehlenden natürlichen Dominante in Moll von geringerer tonikaler Sogkraft aus. Vgl. Schönberg: *Structural Functions of Harmony*, S. 20 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht neu, aber hier in einer bislang nicht gekannten Konsequenz realisiert. Auch Arnold Schönberg greift in seinen tonalen Werken darauf zurück, insbesondere in seinem ersten Streichquartett op. 7.[117]



Notenbeispiel 17: *Salome*; Verhältnis der tonalen Zentren

Jenseits der Gravitätsvorstellung zwischen tonalen Zentren, wie es jegliche funktionale Theorie impliziert, könnte in diesem Falle auch der Darstellungsmodus der Tonnetze der ›Neo-Riemannian Theory‹ eine Alternative bilden, um die Beziehungen der Tonarten darzustellen. Strauss wählt weder Dominantbeziehungen, die als horizontale Achsen (jeweils benachbarte Dreiecke mit einem gemeinsamen Ton) darstellbar wären, noch Kleinterzzirkel, die diagonal von links oben nach rechts unten verliefen, sondern ausschließlich die vertikalen Achsen (c –C-cis-Cis-d-D), die Rückungen bzw. ›slide-Relationen‹ beschreiben[118] (Terzgleichheit bei verschobenem Quintrahmen) sowie die diagonal von links unten nach rechts oben verlaufende Richtung des ›hexatonic cycle‹[119] (a-A-cis-Cis-f-F; siehe Notenbeispiel 17). In der Tonfeldtheorie verweisen solche Konstellationen auf ein ›Konstrukt‹.[120] Gerade die entfernten Mediantbeziehungen, die Cohn als »hexatonic pole«[121] bezeichnet, haben

117 Auch Hans-Joachim Hinrichsen geht in Schönbergs Fall auf das Konzept des Umfassens des Grundtones ein. Vgl. Hinrichsen: »Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung. Zur Funktion der Tonalität im Fühwerk Arnold Schönbergs«, S. 353, 356. Bereits Boulay spricht die Ähnlichkeit der Konzepte zwischen Strauss' *Salome* und Schönbergs Streichquartett an, vgl. Boulay: *Monotonality and chromatic dualism*, S. 8, 9.

118 Zur grundsätzlichen Terminologie: Cohn: »Introduction to Neo-Riemannian Theory«, S. 171 ff.

119 Vgl. Cohn: *Audacious Euphony*, S. 17–42.

120 Die Berührungspunkte zwischen der Neo-Riemannian Theory und der Theorie der Tonfelder sind evident, vgl. auch Michael Polth: »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas. Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon«, in: *ZGMTH* 3/1 (2006), S. 167–178, S. 169.

121 Vgl. Cohn: »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, S. 286.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dabei als Akkordfolgen eine entscheidende symbolisch-dramatische Funktion im weiteren Verlauf der Oper; sie werden aber hier bereits als entscheidende tonale Relationen präsentiert.

Tonarten als symbolisch-dramatische Bedeutungsträger

Die so exponierten Tonarten und ihre Relationen üben über die ganze Oper hinweg eine wichtige dramatische Funktion aus, die dramatische und die formal-strukturelle Anlage sind dabei kaum voneinander zu trennen. Bereits die leitharmonischen Akkordfolgen des Anfangs stellen einige dieser dramatischen Bedeutungsebenen vor bzw. antizipieren sie.



Notenbeispiel 18: *Salome*, T. 1–8

Aus den ersten sieben Takten lassen sich mehrere tonale Latenzen und Tendenzen herauslesen, insbesondere die Doppeltonart cis und A in den Takten 2 und 3, die im Weiteren die Hauptfigur charakterisieren wird, sowie die Relation Cis-c in Takt 8.

In den liegenden cis-Moll-Klang der ersten Takte ist Salomes Personenmotiv eingeflochten. Seine Zentraltöne sind zwar allesamt Akkordtöne von cis-Moll (siehe Pfeile von oben in Notenbeispiel 18), durch die chromatischen

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nebennoten *fisis* und *a* ließe sich der letzte Teil des Motivs enharmonisch aber auch als A-Dur-Septakkord lesen (siehe Pfeile von unten).[122]

Durch das klar artikulierte cis-Moll in Trompeten, Oboe und Flöten setzt sich der A^7-Akkord jedoch nicht als geschlossene Klangeinheit durch, ebenso wenig wird eine dominantische Klangfunktion nach d/D ausgeübt. Die ersten Takte sind tonal diffuser als es scheinen mag,[123] und insbesondere am Schluss der Oper erhält diese Akkordkombination Bedeutung.[124] Notenbeispiel 19 zeigt zwei Kombinationen von cis/Cis und A bzw. A^7. Im ersten Falle (Z. 360,5) handelt es sich um einen Klangkomplex, den Louis/Thuille noch als doppelte Alteration der Subdominate Fis-Dur innerhalb einer plagalen Kadenz zu erklären suchten: Grundton und Terz seien »mit je zwei Tönen vertreten: jener mit *fis* und *fisis* (so ist nämlich statt *g* zu lesen), diese mit *ais* und mit *a*«.[125] Diese Deutung trägt jedoch nicht der Wahrnehmung zweier distinkter Akkordschichten Rechnung: Beide sind zwar auf Cis als tonalem Zentrum zu beziehen, jedoch als jeweils unterschiedliche akkordische und funktionale Phänomene. Der notierte A-Dur-Septakkord, als Juxtaposition zwischen zwei Cis-Dur-Akkorde gesetzt, fungiert in der Tonart als übermäßiger Quintsextakkord, der sich jedoch nicht in den dominantischen Quartsextvorhalt weiterbewegt, sondern in die Tonika zurückspringt. Die obere Akkordschicht prallt als klare Subdominante auf diese Lesart, dadurch wird die disparate Klangwirkung erzeugt. An dieser Stelle wird die wenige Takte später folgende Öffnung zur kontrastierenden Außenperspektive vorbereitet und simultan hörbar: Der obere Fis-Dur-Akkord fügt sich ungebrochen in Salomes ekstatischen Gesang ein, der untere lässt sich bereits auf Herodes' Intervention auf dem d-Moll-Quartsextakkord beziehen (s. u.).

Das zweite Beispiel in Z. 355 lässt den Mischklang nur erahnen; der Klang ist durch das tiefe Register und die Instrumentation nicht vordergründig als harmonischer Komplex erfassbar, sondern als Gesamtklang, indem klangfarbliche Gestaltung (insbesondere Tamtam), Registerlagen und Harmonik zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Dass Strauss in zwei überlagerten Akkorden denkt, ist jedoch unbestritten: *Cis* ist deutlich wahrnehmbarer Basston, die Orgel spielt einen cis-Moll-Akkord, die Harfe setzt die Oktave

122 Vgl. dazu Sadrieh: *Konvention und Widerspruch*, S. 226.

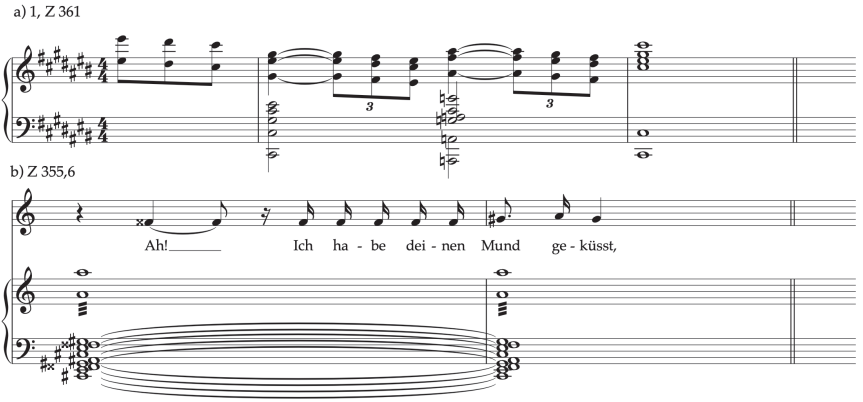
123 Bereits der aufsteigende Klarinettenlauf kombiniert sogleich eine cis-Moll- und eine D-Dur-Leiter und enthält mit den Tönen *d* und *fisis*/*g* die beiden fehlenden Töne, die nicht Teil der varianten Doppeltonart cis/Cis sind.

124 Weitere Stellen wären aus dem Gesamtverlauf der Oper hinzuzufügen, insbesondere in Salomes Tanz in a-Moll, der ebenfalls cis-Moll integriert, sowie in Salomes Auftrittszene.

125 Louis/Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart ^{4}1913, S. 251.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

g dagegen, die Violinen und Flöten das tremolierende bzw. trillernde *a* (mit Wechsel ins *b*). Salomes Melodielinie *fisis-gis-a-gis* (»Ah, ich habe Deinen Mund geküsst«) umkreist dabei den Quintton *gis* in gleicher Weise, wie es in tonaler Umfassung der Haupttonart cis-Moll die Tonarten c-Moll und d-Moll in der Gesamtanlage tun.



Notenbeispiel 19: Bitonale Mischungen in Salomes Schlussmonolog

Salome wird immer in dieser tonartlichen Mischung präsentiert – mit einer auffällig platzierten Ausnahme: Als sie sich förmlich mit Abstammung und Titel Jochanaan vorstellt, erklingt reines A-Dur mit einer klaren, umso auffälligeren plagalen Kadenz (Notenbeispiel 20). Dies ist ein weiteres Beispiel, wie Strauss den – in diesem Falle sozialen – Rollenwechsel einer Person und den geradezu zeremoniellen Akt perspektivisch nachzeichnet, hier aus Salomes Sicht.[126]



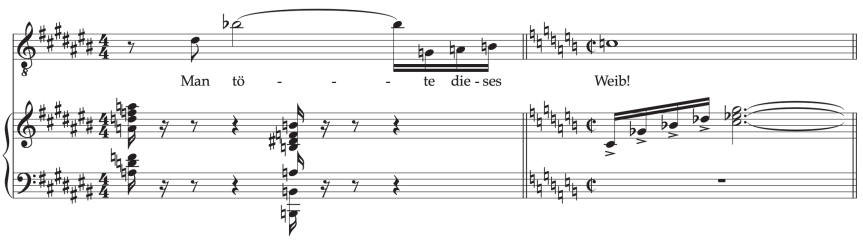
Notenbeispiel 20: Salome stellt sich vor (Z. 83)

126 Eine vergleichbare Stelle findet sich bei Sophies Aufzählung der sämtlichen Namen Octavians in *Der Rosenkavalier* (II, Z. 43 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zurück zum tonalen Nucleus der ersten acht Takte: Der diatonische Leiteraufgang zum dynamisch und instrumentatorisch hervorgehobenen Cis-Dur-Akkord (T. 4) bei Narraboths beginnender Linie (»wie schön«) wird sogleich um die Folge *ais–h* erweitert, so dass auch hier die tonale Zentrierung auf cis eine Trübung erfährt. Die Aufregung des syrischen Hauptmanns äußert sich trotz klarer Grundtonbezüglichkeit auf *cis* in tonaler Unruhe. Sie vergrößert sich in den Folgetakten: Narraboths Melodie selbst ist symmetrisch gerundet und besteht isoliert betrachtet ausschließlich aus Skalentönen von Cis. Nur in der Mitte, den Namen der Prinzessin herausstellend, enthält sie einen völlig leiterfremden a-Moll-Dreiklang (der jedoch als ›upper structure‹ eines darunter liegenden D-Dur-Septnonakkordes erklingt), und nicht zufällig wird a-Moll insbesondere im ›Schleiertanz‹ die Tonart von Salomes erotischen Verführungskünsten sein. Die Notation reflektiert jedoch die harmonisch dominierende Lesart: Narraboths symmetrisch rundende Schlusstöne *f-as* sind klangidentisch mit dem Beginn, jedoch nun enharmonisch auf den G-Dur-Septnonakkord im c-Moll-Kontext bezogen (als Septime und None). Eine tonale Diskrepanz entsteht zwischen tonaler Rundung in der Melodie und harmonischer Öffnung in der harmonischen Fortschreitung.

Das hier nur halbschlüssig angedeutete c-Moll erfährt in der ersten Szene seine kadenzielle Bestätigung erst bei Narraboths Feststellung »Wie blass die Prinzessin ist« (Z. 8) und zu den Worten des Soldaten: »Nein, der Tetrarch hat es verboten« (Z. 19). Auch am Ende der Oper wird es bedeutsam: Wiederum auf Befehl des Tetrarchen wird Salome zum Tod verurteilt; dies geschieht als unmittelbarer Abbruch des Cis-Dur-Glanzes mit folgender, typisch Straussischer Kadenz:



Notenbeispiel 21: Schlusskadenz (Z. 361): »Man töte dieses Weib!«

Alle drei Kadenzpositionen verweisen auf unterschiedliche Ziele: die Antepaenultima auf d-Moll, die Paenultima auf e-Moll, schließlich das finale c-Moll. Die Tonart, die historisch ohnehin aufgeladen ist mit der Bedeutung des

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tragischen,[127] wird hier zu Salomes Todestonart und reißt sie aus der verklärten Cis-Dur-Ebene auf den Boden der grausamen Realität zurück: Während sie in ihrer Entrückung den Akt des Kusses mit dem abgeschlagenen Haupt zelebriert (und Strauss damit die Funktion des finalen Liebesduetts und den verklärten Liebestod der Oper des 19. Jahrhunderts ad absurdum führt), bleiben die übrigen Figuren auf der Bühne angewidert zurück. Die Zuhörer erleben beides: Salomes Verklärung gewissermaßen aus der musikalischen Ich-Perspektive (was gezwungenermaßen ein Unbehagen zum Dargestellten auslöst) und den Umschlag in die Realität in Form des Bruchs der Kadenz und des abrupten Tonartwechsels.[128] Die unheilvolle Bedeutung des c-Molls ist bereits in der angedeuteten Richtung der ersten acht Takte der Oper angelegt: All diese ›unangemessenen‹ oder ›unmoralischen‹ Beziehungswünsche – Salome/Prophet, Narraboth/Salome, Herodes/Salome – werden bekanntlich kein gutes Ende finden.

F-Dur spielt zwar strukturell eine geringere Rolle, erscheint aber dafür mehrfach an markanten Stellen, insbesondere in Salomes Schlussgesang. Dabei greifen die Wendungen den hexatonic cycle die tonale Anlage der ersten Szene auf. Zu Salomes Worten »Hat es nach Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe...« (Z. 357) führt Strauss den erwähnten diffusen cis-Moll/A-Klanggrund in den verklärenden F-Dur-Quartsextakkord über.

Damit greift Strauss auf den übermäßigen Terzenkomplex A-cis-F des Anfangs als Klangsymbol zurück. Richard Cohn weist auf eine vergleichbare Stelle bei Z. 349 hin (»und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes«), sowohl mit derselben Relation F-cis (»grösser als das Geheimnis«) als auch G-es (»Liebe« versus »Tod«).[129]

---

127 Vgl. Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt (M.) 1983, S. 404–411; Lesarten bei Wagner ebd., S. 317 ff.

128 Sadriehs These der Umwertung der stabilen Cis-Dur-Tonalität als Ausdruck von Perversion scheint dabei zu einfach und ist als zu simples Gegenargument zu Adornos Behauptung gesetzt, Strauss' Harmonik basiere auf der altherbrachten Anschauung, dass »Einfachheit, Wohllaut, Konsonanz das Gute und Wünschbare bedeute« (Sadrieh: *Konvention und Widerspruch*, S. 278 ff.; Adorno: »Strauss. Zum hundertsten Geburtstag«, S. 584). Dabei ist Adorno prinzipiell zuzustimmen; nur verkennt auch er, dass sich Strauss des moralischen Urteils gewissermaßen enthebt und Salomes Empfinden perspektivisch schildert. Die Wirkung des Unbehagens entsteht erst im Zusammenkommen der Wahrnehmungsebenen in den Köpfen der Zuschauer, und zwar nicht als moralische Ablehnung des ›Perversen‹, sondern als Zwiespalt – die Musik ist bewusst als betörender ›Schönklang‹ konzipiert.

129 Vgl. Cohn: »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, S. 299. Cohn setzt die weitentfernte Terzverwandtschaft eines Mollakkordes zu einem Großterz-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 22: Salome (Z. 356,4); »Hat es nach Blut geschmeckt?«

Im Zusammengehen der tonalen Konstruktion und ihrer dramatischen Funktion schafft Strauss eine über die ganze Oper hin wirksame tonale Anlage, in welcher Mikro- und Makrostruktur ineinandergreifen. Dabei wählt er unterschiedliche Grade von tonaler Eindeutigkeit oder Offensichtlichkeit, um die Beziehungen zwischen harmonischer Detail- und tonaler Gesamtstruktur im Dienste der Dramaturgie der Oper zu gestalten. Im cis-Moll-Beginn der Oper ist bereits die doppeltonale Anlage zu A-Dur (Salomes tonalem Bestimmungsmerkmal) enthalten, ist aber zu versteckt, um auf der Klangoberfläche zu wirken. In den ersten acht Takten wird bereits auf c-Moll verwiesen, aber nur als mögliche tonale Richtung. In der gesamten Szene wird schließlich ein Tonartengefüge wirksam, das den weiteren Verlauf der Oper regelt.

Der Gefahr eines Auseinanderfallens oder -brechens, der sich Strauss in seinem Konzept einer Überfülle von Teilgestalten durchaus aussetzt, begegnet er durch weitere formbildende Möglichkeiten. Neben erwartbaren Mitteln, wie leitmotivischer Verknüpfung, Tempo- und Zeitgestaltung als Steigerungs- und Verdichtungsmöglichkeit – deren Wichtigkeit in der kompositorischen Anlage und der interpretatorischen Umsetzung der Dirigent Strauss in seinen Schriften immer wieder betont – sind dies in *Salome* auch Verfahren, welche direkt auf die tonale Architektur bezogen sind und diese mitgestalten.

In *Salome* dienen insbesondere übergeordnete melodische Züge diesem Zweck. Eine chromatische Linie der zweiten Violinen zieht sich durch die ersten 30 Takte der Oper (immer wiederkehrend in den Dialogteilen Narraboths und des Pagen) und bindet alle Akkordwendungen und temporären Tonikalisierungen zusammen. Sie startet vom gis^2, der Quinte der Ausgangstonart, und schreitet in den ersten acht Takten zum d^3, der Quinte des G-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dur-Septnonakkordes, um anschließend zu stagnieren und durch alternative diatonische Linienzüge überlagert zu werden (Z. 1–2 während der Mondbeschreibung des Pagen), um sich bei Z. 2 auf e^2 wiederzufinden und nun ununterbrochen zu steigen bis d^4, womit zugleich der Grundton der ersten stabilen Kadenz erreicht wird.

Notenbeispiel 18 zeigt das Verhältnis der akkordischen Struktur und der chromatischen Linie. Sie evoziert in ihrer Stringenz eine partielle Voraushörbarkeit, ihre Bewegungsrichtung wird antizipierbar und macht so ein Grundelement von formaler Konzeption, den Aufbau (und Bruch) von Hörerwartung im hochkomplexen harmonischen Raum möglich. Allerdings ist sie durch die Instrumentation disparat gesetzt; sie ist zwar häufig integrierter Teil des harmonischen Akkordklangs, aber bleibt gewissermaßen außenstehend, darüber schwebend.

Sechs Arten, den Mond zu beschreiben

Denn auch diese chromatische Linie fungiert gleichzeitig als dramatische Versinnbildlichung: Sie bildet eine Verkörperung der Mondbahn, welche in der Oper sowohl in Bühnenbild und Lichtregie als auch in der Handlung eine eminent wichtige Rolle spielt. (Bereits Oscar Wildes Schauspiel verlangte eine Veränderung der Lichtverhältnisse durch den hereinscheinenden oder verschwindenden Mond, insbesondere am Ende.) Alle Charaktere sehen den Mond, nehmen ihn jeweils unterschiedlich wahr und integrieren ihn in ihre Traum-, Trug- oder Wunschbilder – zu hören gleich am Anfang, wenn der syrische Hauptmann und der Page jeweils unterschiedliche Frauengestalten zu sehen glauben. Narraboths Ineinssetzung des Mondes mit Salome (»wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind«, Z. 2 ff.) lässt die Chromatik immer weiter steigen, wohingegen der warnende Page eine »Frau, die aussteigt aus dem Grab« und eine »Frau, die tot ist«, sieht – wieder findet sich die mit Unheil und Schrecken assoziierte Großterzmediantik (hier als Moll-Moll-Relation: f zu a; ebenso schon bei »Frau, die aussteigt aus dem Grab«). Zur Lesart des syrischen Hauptmanns erklingt ein tänzerisch bewegter Satz mit ternärer Punktierung in den Figuren der Holzbläser, in die Schläge des Tambourin ist das Motiv Salomes eingeflochten (»man könnte meinen, sie

---

entfernten Durakkord semantisch mit der Sphäre des Unheimlichen in Bezug. Er gibt dazu zahlreiche Beispiele aus der Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts. Der Anknüpfungspunkt dürften für Strauss dabei am ehesten die zitierten Passagen Wagners sein.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tanzt«). Bei der Beobachtung des Pagen stehen zweitaktige Liegeklänge in sordinierten Trompeten und Streichern im Flageolett – Strauss nutzt seine Fähigkeit, bildhaft zu komponieren, vollumfänglich aus. Zusammengehalten werden beide Fakturen über ebenjene chromatische Linie im Tremolo der Geigen, die auch bei der nächsten Mondvision wieder erklingt.

Salome sieht den Mond als »eine silberne Blume, kühl und keusch. Ja, wie die Schönheit einer Jungfrau, die rein geblieben ist…« (Z. 29,5). Ihre Motivik dominiert die Passage, in Form sowohl des tänzerischen Auftrittsmotivs aus Z. 20,4 als auch ihres Personenmotivs (beide sowohl augmentiert als auch regulär). Tonartlich verweist Strauss beim Wort »Schönheit« (Z. 30,1) wenig überraschend auf die erotische Sphäre in Form des E-Dur-Akkordes, bei »keusch« erklingt das mit der Aura des Sakralen versehene As-Dur. Auch wenn die Attribute, die dem Mond zugeschrieben werden, klar weiblich konnotiert sind und etwa den mythischen Personifizierungen der griechisch-römischen Antike entsprechen, wird hier tonartlich auf Jochanaan verwiesen, dessen körperliche Schönheit in ihren folgenden Werbegesängen mehrfach mit dem Mond verglichen wird: (1) das Flackern des »irren Mondlicht[s]« in seinen Augen in Violinen, Harfe und Flöten (Z. 77,4); (2) sein »Bildnis aus Elfenbein«, dort bei »keusch wie der Mond« wieder die Mondbahn als chromatische Tremolo-Linie; (3) sein Leib, weißer als »die Brüste des Mondes auf dem Meere« (Z. 94,4); (4) sein Haar wie die «langen schwarzen Nächte, wenn der Mond sich verbirgt« (Z. 106,6). Auch Herodes bemerkt zu Beginn der vierten Szene sogleich ein »seltsames Bild« des Mondes: »Er sieht aus wie ein wahnwitziges Weib, das überall nach Buhlen sucht […] wie ein betrunkenes Weib, das durch Wolken taumelt« (Z. 157 f.). Es ist die erste seiner vielen wahnhaften Wahrnehmungen, die in diesem Fall durch ganztönige, abwärtsführende Lauffiguren über gleichbleibendem Akkordgrund (Gis^7/Dis)[130] dargestellt werden. Dabei wird die Mondvision mit dem voyeuristischen Blick auf Salome verbunden (Z. 156: »Ah! Da ist sie!«), indem das auftaktige ›Blick‹-Motiv in variierter Akkordfolge wiedererklingt (Z. 157,6), abgespalten wird (Z. 158,1) und in ein mehrschichtiges Orchester-Crescendo aus all diesen Motivsphären gesteigert wird – Herodes ist auch beim Anblick des Mondes wahnhaft auf seine Stieftochter fixiert. In einer seiner letzten Prophezeiungen wird Jochanaan den Mond in einer apokalyptischen Vision zeichnen (Z. 220): »und der Mond wird werden wie Blut, und die Sterne des Himmels werden

130 Vgl. zu der Passage ebenso wie zur musikalischen Charakterisierung des Herodes: Bernd Edelmann: »Die Ganztonleiter bei Richard Strauss und seinen Zeitgenossen«, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hg. von Bernd Edelmann u. a., Berlin 2001, S. 185–212.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu Erde fallen wie unreife Feigen vom Feigenbaum«. Wenig überraschend ist dies die klanglich schroffste und dunkelste aller Mondvisionen: Die tiefe Akkordfolge in Bratschen, Celli und Bässen wird in Verbindung mit dem Wirbel auf der großen Trommel vielmehr als grundierende Schicht des Unbehagens wahrgenommen, darüber baut sich mit chromatischer Erweiterung das Jochanaanmotiv in seiner Quartmelodik auf.

Nur Herodias versperrt sich den von Wünschen und Emotionen geleiteten Mondvisionen mit ihren apodiktischen Worten: »Nein, der Mond ist wie der Mond, das ist alles, wir wollen hineingehen.«



Notenbeispiel 23: Herodias' nüchterne Sicht auf den Mond (Z. 158,6)

Sie entbehrt demnach einer perspektivischen Schilderung: Strauss zeichnet diese fantasiearme, real-pragmatische Sicht mit einer simplen I-VI-IV-I-Kadenz in C-Dur (Z. 158,6– 159). Er nutzt so den mehrfach wiederkehrenden Mond-Topos des Schauspiels von Wilde, um sein multiperspektivisches Konzept von Oper – in diesem Falle unterschiedliche Sichtweisen aller Hauptfiguren auf dasselbe Objekt – musikalisch umzusetzen.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Lohengrin*, 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 abweichender 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 Straussische Textführung in ihrem erstaunlich zügig erfolgenden Dreischritt von Schuld über die Betonung »verzweifelter Notwehr« bis zur Gewissheit der gerechten und gewünschten Tat unglaubwürdig (und unfreiwillig komisch) wirken mag, steht auf einem anderen Blatt.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bühnenraum[3] 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 Zurückweichens[6] – 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*, Berlin ^{3}1911, S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Entfernungsgrade 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. Psychoperzeptive 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 »Orchesterdynamik«. 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch die nun »grell erleuchteten Fenster«, wie er hastig getrieben vorbeitaumelt (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] Perspektive«[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 intradiegetischen 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-räumliche 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 zugeordneten 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ineinandergreifen. 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 Teilaspekten dem Werk, das wie kein anderes von Strauss (davor wie danach) Raumwirkungen verhandelt: *Die Frau ohne Schatten* lässt sich in diesem Sinne als Gipfelpunkt 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 spatiale 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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:

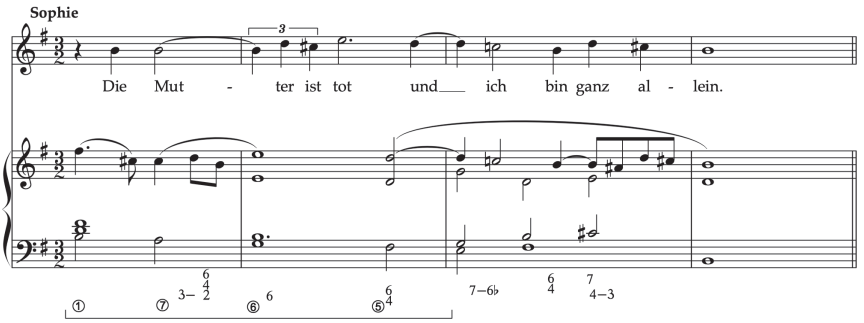
(1) ganz unmittelbar in der realen Annäherung des Raumklangs durch *lontano*-Effekte;
(2) in der tonalen Disposition und harmonischen Anlage durch die Nähe und Entfernung von Tonarten und Akkordrelationen;
(3) im Orchesterklang, der als innermusikalischer Klangraum unterschiedliche Grade von Plastizität oder Anwesenheit darstellbar macht;
(4) in seiner (typischen) Erweiterung der Leitmotiv-Technik, weg von fixierten Figuren und hin zu Motiven, die, sich aus Einzelelementen 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 Einleitung[16] 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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 innewohnende 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 (H^7 → 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Einfachheit[23] 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 Spitzen 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 typische Straussisches 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

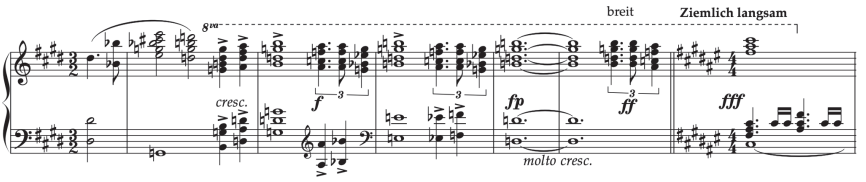
Einsatz ist dementsprechend ganz von dieser tonalen Welt bestimmt. Ihre erste Phrase beginnt in e-Moll (der Paralleltonart von G), um bei Z. 10 im D-Dur-Halbschluss der Haupttonart zu schließen. Im Folgenden moduliert die Musik zu Sophies Gesang in verschiedene Nebenstufen von G (e-Moll, h-Moll) sowie 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 abgesehen 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 Rofranos 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 im *ff* 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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



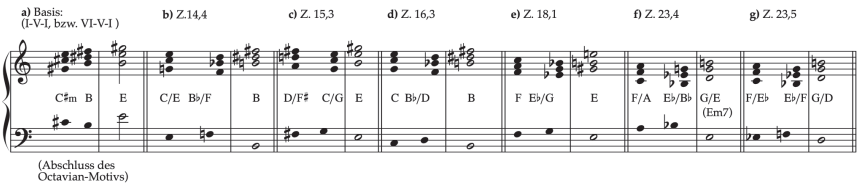
Notenbeispiel 4: Übergang zur Rosenüberreichung, II, Z. 23,4–24,2

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 Blechbläsern. 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 Hirngespinsten, im *Rosenkavalier* ist die ›Verzauberung‹ hingegen real.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 kadenzieller Klangfolgen, jedoch ohne deren konventionelle Normierung: Die ersten beiden Einsätze sind in der Akkordführung der Oberstimmen identisch (F → Es → 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 → Eb → G wird zweimal wiederholt und beim dritten Mal in den Oberstimmen erkennbar um einen Ganzton nach oben sequenziert. Nach der Klangfolge G-Dur → 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 6: Erwartbare und tatsächliche Auflösung der Fanfarenfigur (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* → *g* → *h*; *h* → *a* → *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 geworfen[27] und gleichsam (nach Fis-Dur) ›entrückt‹.

Die schillernden, der Kadenzlogik entgegenstehenden Klangfolgen der Fanfaren 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 Fanfaren 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 Sechszehntelführungen, 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Haltung[31] 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 »Ergebenheit 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Instrumentalfanfaren, 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 Unpräsentes, 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 Hauptlinien[33] 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 Straussischen 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 colla-parte‹ die Singstimme und verbreitern und verstärken sie in heterophoner Auffächerung.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Einzelelement 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 anzugleichen, 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 erklungenen 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Seite[35] 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 Parallele 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 Bürgerstocher 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 Parallele 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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 selbstauferlegten 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. 19,1 ff..; 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– 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 eines 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«).



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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Holzbläsersatz 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-Metrums 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Holzbläserraum, 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 Ungefähre 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bassetthorn, 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. Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, S. 13. Schlötterers 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Holzbläsersatz (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 Holzbläsersatz 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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Jahre[53] 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Lockerheit«. 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 Zwischenmusiken 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

abends aus ihrem Dienst entlasse), um die Ortswechsel zur ›oberen Welt‹ im zweiten Akt zu begründen. Die Szenen sind als (notwendige) Charakterschärfung 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 Bekker[61] – 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 angesprochen. 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 »ciszendental« 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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] Profaner 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 Untersuchungsgebiete, 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. Rhythmisch 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 beigefügte 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Hofmannstahl zunächst die grundsätzliche ›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, schließlich 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, buntere 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser Kontrast zwischen der »leichteren, oberen und der trüben Menschenwelt« wird im Folgenden mehrfach angesprochen, ebenso die entgegensetzte 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Tamtams (vier im Bühnenraum, eines im Orchester) – eine von Strauss nirgendwo sonst verlangte Anzahl[77] – eignen sich nicht nur, um eine märchenhaft-ferne, nicht näher bestimmbare ›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 bestimmbaren Raumes. Auch daher mag es rühren, dass die Verwendung des Tamtams im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert als Chiffre für Transzendenz und Klangbild für den Tod als Übertritt etabliert hat[78] – 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 furchtbares 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 Tamtams: 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 Tamtams in *Die Frau ohne Schatten* während der Peripetie der Handlung (bezeichnenderweise in der gleichen Tonart es-Moll beginnend): Vier Tamtams 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 (»Übermächte sind im Spiel«, II, Z. 242) bestimmend. 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 schwebende 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Verbannung 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 und akkordische 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 Echos 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, Wiesbaden ^{3}2015, S. 3 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Notenbeispiel 10: Das sechsfache Echo des Rufs 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 heterophoner 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 euphone, 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 orchestralen Faktur, der große Klangraum schließt sich wieder. In der Regieskizze von Roller[88] 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Posaunen und drei Trompeten auf dem Theater in genau festlegten 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Transzendente 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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*.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Holzbläserbehandlung[97] 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 subdominantischen 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.).

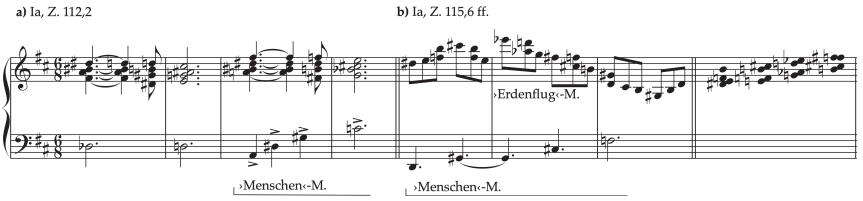
96 Strauss/Hofmannsthal: *BW*, S. 385; vgl. auch Kapitel 1, S. 61 f.. Auch in Rollers Regieskizze wird dieser Aspekt betont (*Regieskizze*, S. 4, 5).

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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).



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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Phrasenverschränkung verschleiert und schließlich aufgegeben bzw. durch asymmetrische Taktgruppen ersetzt.

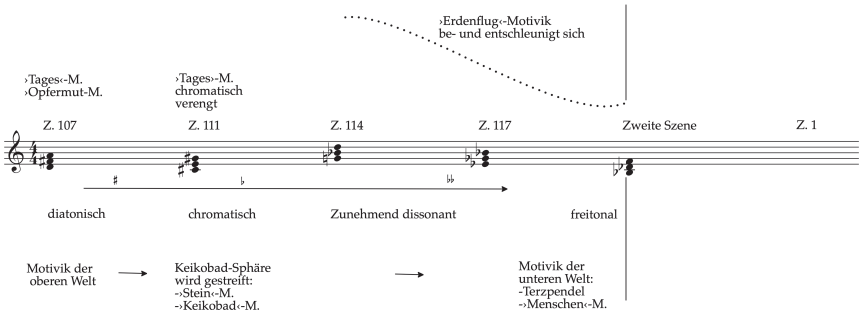


Abbildung 3: Der »Erdenflug«, Ia, Z. 103–Ib, Z. 2

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 semantisiertes 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 Terzpendels, 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Kastagnetten, Xylophon und Rute[103] 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 das 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 orchestraler 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Darstellungsmodi in den Finali.[106]

Insbesondere die zeitmodulierende Wirkung[107] 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 Zeitraffer 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*, Konstanz ^{2}1990, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Darstellungsmodi 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 Schlussszene 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

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 homophonen 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 *Parsifal* 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Septakkorde[112] und moll-subdominantische Eintrübungen (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 des 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 Wächtergesangs 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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Nervenkontrapunkts 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 die orchestralen 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

öffnet sich ein weiterer Raum in die Erlebniswelt ihres Ehemannes, es ist laut Perschmann sowohl »Kundgabe ihres Unbewußten« als auch »hellfühlendes 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 ^{3}1961, 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. ^{3}1926, S. 154). Hofmannsthal kann die Passage jedoch nicht gekannt haben, denn Freud hielt die Vorlesungen 1915–1917, während Hofmannsthal die Szene bereits 1914 konzipierte.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. 40[130] 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 H^7 (Z. 164,1–2) und E^7 (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. dis[131] 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 Dis^7-gis-Moll allerdings normhaft kadenziell.

Strauss synthetisiert somit typische und konventionelle harmonische Fallbewegungen mit einer vielstimmigen, freitonalen Akkordauffächerung.[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 erklungen 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.

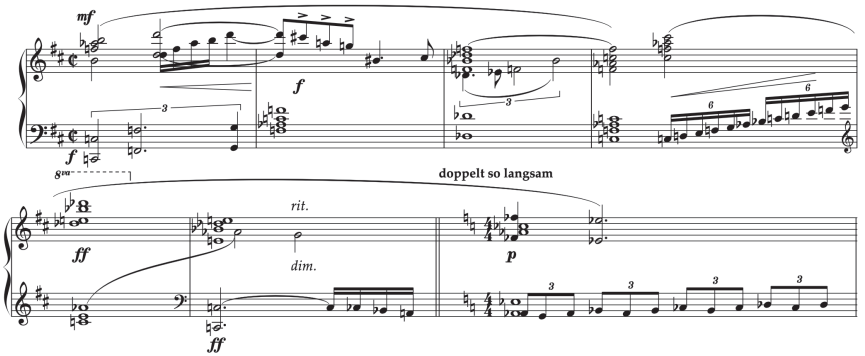
132 Die Musik kehrt im zweiten Rahmenteil der großen A-B-A‘-Form der Szene wieder. Auf Grund temporärer bitonaler Mischungen und mehrfach lesbarer Nebentoneinstellungen weist sie klanglich eine Nähe zur Erkennungsszene in *Elektra* auf.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 abzeichnet (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 Terzzirkel somit ein Absinken beschrieben. Unterstützt wird diese symmetrische Bezüglichkeit durch die oben erwähnten Tritonus-Schritte in den Kadenzen

133 Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London/Boston ^{3}1970, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(*f-h* nach h-Moll, *d-gis* nach gis-Moll), die sich ebenfalls in diesem oktatonischen Feld bewegen[134] (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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Raumebene 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 zeitglich 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‹-Motivs[139] 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., Laaber ^{2}1993, S. 201–205, S. 201.

139 Specht nennt es den »Ruf zu Gericht und Prüfung« (*Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung,* S. 99).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Klangsphäre 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 Mollmediantik 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 Tamtams 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 As^7) 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 altertümlichen 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, Achtundzwanzigster Auftritt, Adagio, T. 190).

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Geharnischten[146] auf diese Weise, obendrein in der gleichen Tonart c-Moll und – eine weitere Parallele – 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Moll[150] 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 kadenzielle Orientierung; auch die chorischen Passagen sind im Großterzzirkel 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 frühem 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 (Basseth. 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 bewerkstelligt, 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

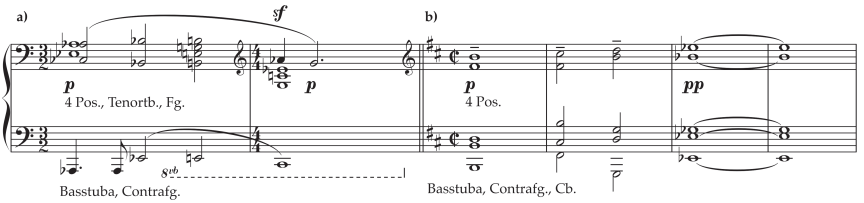
154 Bei strikter Wahrung der Terzschritte handelt es sich nicht um einen Zyklus, sondern um eine ab- oder aufwärtsführende Spiralbewegung (c-e-gis-his).

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).

https://doi.org/10.5771/9783988581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ausführt[158] – 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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Epilog

Abschließend soll nach den Blicken ins Detail in den vorausgegangenen analytischen Kapiteln das Feld nochmals geweitet werden, das Thema dieser Studie zu guter Letzt buchstäblich aus der Vogelperspektive betrachtet werden. Eine Zusammenfassung im klassischen Sinne ist dabei nicht das Ziel: die letzten Abschnitte der Kapitel zwei und drei (2.2 und 3.3) bieten eine solche Übersicht für ihre jeweilige Thematik der Theoriebildung einer musiktheatralen Perspektivierung im ersten und der Kompositionstechnik im zweiten Fall.

Die letzten beiden Kapitel beschrieben die angewandten Techniken und kompositorischen Mittel der Fokalisierung und Raumgestaltung als genuin operatischen Modus, dies war der Fokus der Arbeit. Und so sehr dieser Aspekt von Strauss' Komponieren am Musiktheater ausgerichtet ist, an Bühnensituationen und szenischer Konkretion orientiert ist, geht er weit darüber hinaus. Das Konzept war bereits vor den ersten Opern *Guntram* und *Feuersnot* bestimmend, insbesondere im ersten Kapitel wurde mehrfach, aber nur kursorisch darauf eingegangen. Es schließt den Autor der Tondichtungen, den Liedkomponisten, den Verfasser später Instrumentalmusik genauso mit ein – und geht sogar über das Erfinden von Musik hinaus: Gemeint ist in prospektiver Weitung eine kreative Geisteshaltung, die auch den Musiker, den Dirigenten, den Briefeschreiber, den Dialogpartner seiner Librettisten, den Kunst-, Literatur- und Theaterenthusiasten meint. Wie sehr Strauss gerade in aufführungspraktischen Fragen davon geleitet war, ging aus den Ausführungen zu Tempogestaltung und interpretatorischen Distanzgraden hervor (Kapitel 1.1, S. 97 ff.). Dies zeigt sich in einem ganz technisch-unmittelbaren Sinne der Klangrealisierung von Hörperspektiven im Geleitwort von *Capriccio*. So empfiehlt er, »daß der Dirigent [...] einem mit dem Werk ebenfalls eng vertrauten Kollegen den Taktstock anvertraue«, um die Proben von verschiedenen Orten im Saal abzuhören und das Verhältnis der Singstimmen zum Orchester und die Klangbalance genau abwägen zu können. Dort spricht er bezogen auf das Vorbild Wagner von »Werken, in denen eine richtige Abschätzung der Distanz von Bühne und Zuhörer vorwaltet«[1], Strauss' Ausführungen zu einer angestrebten Nähe bzw. Distanz der Rezeptionsperspektive wurden im ersten Kapitel vorgestellt.

---

1 Strauss: Geleitwort: in: ders.: *Capriccio: Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug, op. 85, Orchester-Partitur*, Mainz 1942, S. 2,3.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Womöglich ließe sich die Denkrichtung umkehren: Die Gattung Oper bietet zwar die unmittelbarste und vielfältigste, buchstäblich ›drastischste‹ Möglichkeit, musikalische Perspektivität auszuformen und zu artikulieren, der Modus ist aber nicht zwingend ein operatischer. In dieser Lesart wären die Tondichtungen – entgegen Strauss' eigenem Diktum – nicht bloße »Vorbereitung«, sondern eine andere Form der Ausprägung, wie sich auch in den Gattungen Lied und in nicht-programmatischen Instrumentalwerken eine weitere Umformung dieses Konzepts finden lässt. Zumal Letztere keineswegs nach dem Frühwerk aufgegeben, sondern nach *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* in den 1940er Jahre wieder aufgegriffen werden. Außerdem werden sämtliche Genres mehrfach in die Opern selbst eingebunden, indem sowohl das Liedhafte (oder gar Liedzitate), das ›absolute‹ Musizieren, das dann zumeist intradiegetisch verortet wird, als auch das Programmatisch-Sinfonische – gerade in Form der ›cineastischen‹ Zwischenspiele und Überleitungsmusiken – darin integriert werden.

Insbesondere an Finalgestaltungen lässt sich über die Gattungen hinweg die Bedeutung der Denkfigur musikalischer Perspektivierung beobachten. Sie seien hier auch deshalb gewählt, weil an ihnen in nuce Wandlungen und Entwicklungen des Konzepts in Strauss' Komponieren über die Jahrzehnte deutlich werden. Dieser Aspekt war auf Grund des Fokus auf das grundlegende Konzept und die Mechanismen musikalischer Fokalisierung und Raumgestaltung weniger zentral, soll hier aber doch als Ausblick zur Sprache kommen. Dass dieser Blick auf Schlussgestaltungen wiederum selbst als Epilog geschieht, mag dabei auch thematisch dem Gegenstand, gewissermaßen als performative Pointe, angemessen sein: die Idee medialer, intertextueller und gattungsübergreifender ›Spiegelungsperspektiven‹ ist gerade für den späten Strauss zentral, wie ganz am Ende gezeigt werden soll.

In unerwarteten Wendungen, Revisionen und Neubeleuchtungen vorangegangener Situationen und Satzverhältnisse wird bei Strauss in den Schlusspassagen oft ein veränderter letzter Blick artikuliert oder eine Relativierung des zuvor Gehörten erreicht. So gut wie alle Tondichtungen und ein Großteil der Opern folgen dieser Idee, die immer wieder neu ausgestaltet wird, sei es als Rückkehr zur quasi-narrativen Ebene eines ›Außen‹, sei es als ironischer Kommentar oder als Sicht auf die Dinge aus einer anderen Warte. Das Konzept eines letzten Einspruchs oder eines Gegengewichts, das trotz aller Resolution und Abschlusswirkung zurückbleibt, wurde am Beispiel der beiden Einakter *Salome* und *Elektra*, sowie an den Komödien *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* bereits thematisiert (Vgl. Kapitel 3, S. 274, 374). Die dort angeführte Beobachtung Arthur Seidls sei nochmals aufgerufen, da sie

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Prinzip bereits in den frühen Tondichtungen verortet. Er spricht bezogen auf *Don Juan* von einem solchen zurückbleibenden Rest, den er in der ungewöhnlichen Schlusspassage in e-Moll verortet, die in scharfem Kontrast zur Energetik und zum ›Straussischen Schwung‹ des Stückes steht. Dabei hebt Seidl die Neuartigkeit und die Qualität einer solchen Finalgestaltung hervor, wenn er sie »technisch beinahe mit dem Ei des Kolumbus zu vergleichen« sucht.[2]

Die Tondichtungen

Dieser überraschende Schlussteil des *Don Juan* bildet in seinem schroffen Kontrast zum Vorherigen eine ›Anti-Klimax‹, insbesondere langsame Tempi und verhaltene Dynamik werden für Strauss in einer Vielzahl seiner Werke, auch in den Opern, das Mittel der Wahl[3]. In *Don Juan* lässt sich diese Passage durchaus mit den Aussagen des Protagonisten aus Lenaus Gedicht in Einklang bringen. Es geht in diesen letzten, von Strauss ausgewählten Zeilen nicht um Reue oder um ein Innewerden des moralisch Verfehlten, die finale Selbstreflexion des (Anti-)Helden kreist vielmehr um einen Überdruss am Leben (»scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen«), um einen Verlust des Lebenstriebs (»der Brennstoff ist verzehrt«) gepaart mit Tönen der wehmütigen Erinnerung (»Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben«). Zuvor thematisierte die Tondichtung entweder Allegro-Aktion als »vivo« oder »più agitato« oder wechselte in einen Appassionato-Charakter, stellte gewissermaßen Handlung dar, zuletzt das todbringende Duell. Der plötzliche Stillstand »widerspricht [bewusst] der klassischen Instrumentalmusiktradition«[4], eine rein formanalytische Erklärung im Sinne ›absoluter Musik‹ ist in jedem Fall wenig zielführend. Am treffendsten lässt sich das Ende demnach figurenperspektivisch als Introspektion erklären. So gut wie alle Erklärungsansätze von Seidl über Del Mar bis hin zu Werbeck und Keym setzen sie denn auch in Verbindung zum programmatischen Sujet der Komposition, oder in Strauss' Worten, zur poetischen Idee.

---

2 Vgl. Kapitel 3, S. 275, Anm. 121.

3 Vgl. Kapitel 1, S. 87, dazu Stefan Keym: »Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext«, in: Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 77)*. München 2017, S. 167–190, S. 169.

4 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S.179.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Generell sind solche Kontrastbildungen und häufig auch eine Simultaneität unterschiedlicher Fakturen in den Finali der Instrumentalwerke wie Opern bestimmend, die aus der jeweiligen Konzeption der poetischen Idee oder Bühnensituation als unterschiedliche Lesarten oder Wahrnehmungsweisen erklärbar werden. Dass sie damit bei aller Finalität auch geltende Konventionen von Stileinheitlichkeit außer Kraft setzen müssen, mag ein wesentlicher Grund für die Ratlosigkeit Adornos sein: Er kann ihnen – anders als Seidl – keine besondere Qualität, sondern ganz im Gegenteil nur mangelnde Fähigkeit des Schließens attestieren.[5]

Ähnlich überraschende Finalwirkungen finden sich beim zweiten Anti-Helden der frühen Tondichtungen, dem zuerst komponierten, aber in der dritten Fassung 1890 nach *Don Juan* uraufgeführten *Macbeth*. Dort wird der Schlussteil schnitthaft mit einer Generalpause (T. 515), danach einer völlig neuen Faktur mit dem letzten Erscheinen des ›Hexenmotivs‹ eröffnet, das Hansen in seiner Unabänderlichkeit als über die ganze Komposition hinweg gültiges »Wahrheitsmotiv« beschreibt.[6] Einfacher und dem Inhalt der Tragödie angemessener ließe es sich wohl als Motiv der (nun endgültig eingetreten) Prophezeiung, als auktorialer Kommentar, auffassen. Hepokoskis Deutung als »attainment«, als erreichtes Ziel, würde dazu ebenfalls passen: es steht für die jeweilige Erfüllung eines Teils der Prophezeiung.[7]

Im Schluss stellt Strauss nun neben der fragmentierten Motivik des Macbeth Siegesfanfaren in D-Dur (T. 538 ff.). Programmatisch hat es einzig Sinn, sie Macduff, seinem Widersacher zuzuordnen, der der Tyrannei ein Ende bereitet. Ursprünglich sollte bekanntlich der Antagonist in einem Triumphmarsch sogar die narrative Hauptebene des Schlussteils werden, bis Hans von Bülow Strauss auf Grund der programmatischen Inkonsequenz davon abriet. Ein Teil des verworfenen Konzepts bleibt somit erhalten, satztechnisch und durch das Tongeschlecht sind die Takte klar als kontrastierende Ebene markiert, die fern und verhalten in das Geschehen hineinklingen. Die kleine Trommel soll dabei »hinter der Scene« aufgestellt sein, generiert also zusätzlich real-räumlich klangliche Ferne. Die Formulierung meint nicht nur die konventionelle Terminologie für Ferneffekte (als Übersetzung des französischen »derrière la scène«), sondern ist durchaus in theatraler Lesart zu verstehen. Die Passage erinnert etwa an Ortruds Wahrnehmung der »jubelnde[n] Musik« aus dem Inneren des Pallas (ebenfalls in Form von D-Dur-Fanfaren),

5 Adorno: Strauss, S. 590 f.
6 Hansen: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, S. 53.
7 Hepokoski: »Structure and program in Macbeth«, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

während sie zu Beginn des zweiten Aktes von *Lohengrin* im Dunkeln auf den Stufen des Münsters kauert. Zu dieser Hintergrundebene setzt Strauss aber nun die Wendung ins Tragische: der Schluss wird durch die das ganze Werk gestaltende, leitmotivische Akkordverbindung (B-Dur Sextakkord → d-Moll Terzquintakkord über Orgelpunkt) bestimmt, von Hepokoski als tragischer »Nexus« identifiziert[8]. Auch die vordergründige Motivik verweist auf den Hauptcharakter mit der ins Düstere gewandelten Motivik der vormaligen Liebesepisode. Doch auch im Scheitern und trotz aller moralischen Verkommenheit bewahrt Macbeth bei Strauss durch die auffahrende letzte Schlussgeste ins fortissimo eine Form von tragischer Größe. Sie stellt eine letzte Überraschung dar, da durch den zuvor artikulierten wehmütigen Gestus der abwärtsgeführten Streicher (inklusive der ›Abschiedsseptime‹ in die Dur-Subdominante bei T. 544) ein morendo-Schluss, *Don Juan* vergleichbar, erwartbar wäre, der aber im letzten Moment durchkreuzt wird. Stefan Keym deutet dies als trotzige Botschaft: »der Held bleibt sich auch im Untergang treu.«[9] Ein quasi-narrativer, auktorialer Schlusskommentar steht so nach den klar figural zugewiesenen Abschnitten davor am Ende des düster-tragischen Geschehens.

Einzig *Tod und Verklärung* bietet unter den frühen Tondichtungen auf den ersten Blick eine eindeutige, zumindest erwartbare Gestaltung eines langsamen, elegischen Schlusses – allerdings in ungewöhnlicher formaler Disposition. Die konventionelle Funktion einer Coda bleibt durchaus erhalten, wird aber zu einem bis dato ungekannten Maßstab ausgeweitet und gesteigert, so dass die Begrifflichkeit kaum mehr angemessen scheint: die Schlusspassage macht als eigener Formteil letztlich etwa ein Drittel der gesamten Komposition aus. Sowohl Ritters nachträglich verfasstes Gedicht, als auch Strauss' darauf aufbauende, aber deutlich anders gewichtete und viel nüchternere Erläuterung des Programms (vgl. dazu Kapitel 2, S. 231) bilden diese Proportion keineswegs ab. Beide lassen eher eine solche traditionelle Coda vermuten. Bis zum Eintritt dieses Abschnitts lässt sich *Tod und Verklärung* als Sonatenform beschreiben, wenn auch mit einigen Ungewöhnlichkeiten wie der auffällig gerafften und dadurch kaum artikulierten Reprise. Doch wird das Formkonzept in dem letzten Teil suspendiert, der buchstäblich neu und aus dem Nichts beginnt. Der finale Perspektivwechsel hin zu Überzeitlichkeit bzw. intendierter Aufhebung eines Zeitempfindens ist somit auf diesen Umschlag nach dem auskomponierten Moment des Todes (T. 396) vorverlegt, symbolhaft

8 Ebd. S. 84.
9 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S. 178.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

markiert durch das einsetzende Tamtam. Neben dem ›Ideal-Thema‹, das diesen anderen Bereich repräsentiert (sein Aufbau in diesem ›Verklärungs‹-Teil wurde mehrfach mit dem *Rheingold*-Vorspiel in Beziehung gesetzt) bleibt nur ein Thema aus der vorigen Musik bestehen, alle illustrative Leid- und Schmerzensmotivik ist getilgt. Strauss ordnet es in seiner erläuternden Beschreibung klar dem Raum der Erinnerung des Sterbenden an seine Jugend, an »sein[] Streben« und »seine[] Leidenschaften« zu. Insofern ließe sich – die Gefahr einer Überinterpretation sei nicht verschwiegen – von einer doppelten Perspektive dieses Finales sprechen, einerseits einer gesetzten, ewig gültigen Objektivität des »Ideals«, andererseits des subjektiven Strebens danach. Dies passt durchaus zu Strauss' eigenen Bemerkungen, die anders als Ritter den Tod eines Künstlers thematisieren und die ganz seiner Weltanschauung entsprechend – selbst in dieser Komposition – eine metaphysische Sicht in den Hintergrund treten lassen.

Für die zweite Phase der Tondichtungen, die hier nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden soll, lässt sich für die Schlussgestaltungen eine Hinwendung zur Bogenform und zum Epilog ausmachen, weniger wie bisher eine Entwicklungsform von Ausgangspunkt a zum Zielpunkt b. Dies hat Folgen für die Lesarten der Schlüsse, die nun stärker von Retrospektive, aber auch Ambivalenz und Unabgeschlossenheit geprägt sind. Dadurch wird eine größere Distanz, eine quasi-auktoriale Erzählhaltung oder ein Zurückkehren in ein ›Außen‹ verstärkt, Keym spricht von einer »epischen […] Perspektive«.[10] Dies zeigt sich in fast allen Werken, in *Also sprach Zarathustra* etwa durch das offene Ende in bitonaler Auffächerung, das auch mögliche Antworten der musikalisch thematisierten Sinnsuche als ›Ergebnis‹, etwa das Tanzlied, wieder in Frage stellt. Diese Unabgeschlossenheit bildet dabei zum Beginn der Komposition, der vielleicht stabilsten und monumentalsten, in jedem Fall bekanntesten Kadenz in Strauss' Œuvre einen Kontrast, der diese Wirkung umso mehr verstärkt: das Verhältnis von Öffnen und Schließen ist im Grunde umgekehrt. In *Don Quixote*, *Ein Heldenleben* und *Eine Alpensinfonie* ist das Moment der Rückschau bestimmend, die subjektive Warte ist sowohl für die Erinnerung und Resignation des spanischen Edelmanns, den letzten Dialog des Helden mit der »Gefährtin« (als Chiffre für den Rückzug ins Private), als auch für das Nachsinnen des Wanderers klar artikuliert. Alle drei Werke schließen, auch wenn sie für die allerletzten Schlusstakte jeweils eine andere Lösung wählen, einen Bogen zum Anfang, sei es durch den Rekurs auf die

10 Keym: »Ausklang oder offenes Ende?«, S. 180.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Introduktion in *Don Quixote* oder in der *Alpensinfonie* durch die Rückkehr in den b-Moll-Rahmen der objekthaften, zyklisch wiederkehrenden Nacht nach der eindeutig figural fokalisierenden Musik des »Ausklangs«.

In *Till Eulenspiegels lustige Streiche* geschieht eine finale Brechung in zweifacher Wendung, einerseits durch die Rückkehr der Anfangstakte im selbst als Epilog bezeichneten letzten Rahmenteil (T. 632 ff.), andererseits durch die Schlussfigur (T. 650 ff., »sehr lebhaft«) der prägnanten ›Till‹-Motivik aus T. 46. ff..[11] Beides wird durch die gleiche Diastematik zusammengehalten, dazwischen steht ein letztes Mal das Kopfmotiv des bekannten Hornthemas (T. 644 ff.): somit hat die Coda auch eine zusammenfassende Funktion, die alle motivischen Elemente summiert. Dennoch überwiegt der Eindruck des Zurücktretens aus der Unmittelbarkeit der Ereignisse: Das langsame Zeitmaß (am Anfang ist es »gemächlich« überschrieben) und der folkloristisch-sentimentale Klang heben sich vom tragischen Ende und der ›naturalistischen‹ Schilderung des Todes des Protagonisten davor ab. Nicht nur in der auffällig ähnlichen Intervallik nimmt der Epilog bereits die Musik der Marschallin um gut 15 Jahre vorweg.[12] Auch der im *Rosenkavalier* mit Resignation und Rückschau verbundene halbverminderte Septakkord in Quintsextposition (und doppeldominantischer Funktion) findet sich bereits hier (T. 640). Doch auch diese Stimmung hat keinen Bestand, indem Strauss erneut die zum ersten Mal in *Macbeth* erprobte, effektvolle Lösung wählt, final alles in eine die ganze Thematik zusammenbindende Klangfigur im fortissimo zu verdichten[13]. Dadurch erhält auch diese gewissermaßen ›großväterliche‹ Erzählhaltung der Rahmenteile eine letzte Brechung, als greife die (zudem gerade getötete) Hauptfigur der Binnenhandlung, nochmals unerwartet ins Geschehen ein – gesteigert durch die logische Unmöglichkeit, diese diegetische Grenze überhaupt überschreiten zu können.

Durch die fehlende szenische Konkretion ist die Eindeutigkeit der perspektivischen Wirkungen bzw. die Möglichkeit, diese analytisch zweifelsfrei bestimmen zu können, in den Instrumentalwerken freilich eingeschränkt. Im Vergleich zum Musiktheater ist auch die Wahl der Mittel limitiert. Dort ist

11 Nachträglich von Strauss mit »Das war ein arger Kobold« beschrieben, siehe Werbeck: *Tondichtungen*, S. 540. Ohne die erläuternden Beschreibungen überstrapazieren zu wollen: Die beiden vor den Handlungsepisoden liegenden Partiturstellen werden im Präteritum beschrieben, alle übrigen im Präsens, durch Ausrufezeichen, elliptische Formulierungen (»Hinauf auf die Leiter!«) und ›Aktionsworte‹ wie »Hop!« zusätzlich situativ gesteigert.

12 Vgl. dazu Kapitel 3, S. 300.

13 In wieder anderer Form geschieht dies auch in *Ein Heldenleben* in der letzten Kadenz nach dem intimen Dialog zwischen Horn und Violine.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine solche ›Drastik‹ durch abruptere Schnitte und durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Fakturen zusätzlich gesteigert. Denn einen Teil der Zusammenhang stiftenden Funktion kann Strauss in der Oper der Szene und der Sprachebene anvertrauen, um partiell die musikalische Kohärenz und Kontinuität im Dienst der Darstellung einzuschränken. Dies in gleicher Form im Konzertsaal anzuwenden, entspräche nicht seiner Kompositionsästhetik[14] – wenngleich es bemerkenswert ist, wie weit er auch hier geht. Debussys und Rollands Beschreibungen seiner Musik geben von der frappanten Wirkung auf die Zeitgenossen Zeugnis (siehe Kapitel 1, S. 76 ff. und 84 ff.). Dafür nimmt aber eine quasi-narrative Qualität zu, die über unterschiedliche ›Erzählhaltungen‹ der Musik verschiedene Konnotationen zuweisen kann. Die fehlenden Ebenen der sprachlichen Mitteilung und der szenischen Darstellung werden durch musikalische Semantisierungen, wie etwa die Fanfaren in *Macbeth* oder die »gemächlich[e]« Stimmung der Distanziertheit in den Rahmenteilen von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* kompensiert. Neben der Leitmotivik ist dafür insbesondere die Funktion von Verweisen über Fremd- und Selbstzitate sowie durch stilistische Allusionen und intertextuelle Bezüge zentral.

Das instrumentale Spätwerk

Insbesondere am instrumentalen Spätwerk der 1940er Jahre lässt sich Letzteres beobachten. Dabei wird das persönliche Bekenntnis als autobiographische Stimme umso wichtiger. Auf den ersten Blick scheint das Konzept der musikalischen Perspektivierung hier weniger angebracht. Die späten Werke verraten Programmatisches nur in versteckten Andeutungen oder im Titel, insbesondere die Instrumentalkonzerte als mehrsätzige ›absolute‹ Musik scheinen zunächst ganz davon befreit zu sein. In der Tat wählte Strauss bewusst eine klare, oftmals leichtere und (neo)-klassizistisch anmutende Klangsprache, die zwar einerseits Berührungspunkte zu den späten Opern hat, sich aber andererseits bewusst als Abkehr von den bisherigen Hauptgattungen, gewissermaßen als neues Spielfeld begreifen lässt – und damit selbst wiederum eine Brücke zu Werken der Jugend und Adoleszenz schlägt. Dennoch lassen sich auch in diesen Werken, gerade in den Finalgestaltungen, plötzliche Umschlagsmomente, unerwartete formale Lösungen und auffällige thematische Transformationen finden, die die Denkfigur des Perspektivwechsels als Verstehenszugang nahelegen. Jens-Peter Schütte deutet das instrumentale Spätwerk Strauss‘ gleicher-

14 Vgl. die zitierten Äußerungen Strauss‘ in Kapitel 1, S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

maßen vom Ausgangspunkt der »poetischen Idee« bestimmt und benennt als ein musikalisches Merkmal fast aller Werke das »betont Einfache«, das auf »feinsinnig Unkonventionelle[s]« treffe. Die Musik ist jedoch nicht mehr von konkreten Szenerien und Handlungsverläufen bestimmt, sondern von allgemeineren Prinzipien, wie den widerstreitenden »Sphären der Negativität und der Positivität« und einer generellen Haltung »des Zweifels und der Weltuntergangsstimmung«[15]. Hinzu tritt noch verstärkt das Bekenntnis des Autors, eine sich einbringende nachsinnende Warte, die von Resignation und Rückschau bestimmt ist – Elemente, die nicht neu sind, die aber persönlicher, autobiographischer und ernster, im Fall der *Metamorphosen* geradezu fatalistisch wirken. Auf der anderen Seite verschwindet die positive Sphäre nicht, ein Großteil der Werke endet in heiter bewegter Leichtigkeit, etwas das *Konzert für Oboe und kleines Orchester* oder die *zweite Sonatine für sechszehn Blasinstrumente*. Die musikalischen Mittel sind subtiler, weniger schroff artikuliert, das Konzept teilt sich im Spiel mit Stilallusionen, Tempowechseln, durch die Brechung und Erweiterung stilistischer und formaler Normen mit. Diese verändern aber den Klangeindruck und die nachträglichen Lesarten auf das gerade Gehörte teilweise beträchtlich, ironisieren es, setzen es gewissermaßen in Anführungszeichen. Ganze Passagen wirken als Reminiszenz oder stehen in einem ›Als-ob‹-Charakter. Insbesondere in musikalischen Verweisen als Eigen- oder Fremdzitat, von denen das späte Instrumentalwerk bekanntlich übervoll ist, kommt dies zum Tragen. Zugegebenermaßen ist hier in noch erhöhtem Masse eine gewisse Vorsicht in der Interpretation der Befunde geboten. Dennoch lassen sich gerade auffällige Satzwechsel und Transformationen auf die zu Grunde liegenden poetischen Ideen beziehen.

An wenigen Beispielen solcher Finalwirkungen sollen einige dieser Strategien aufgezeigt werden. Das die Reihe später Instrumentalkompositionen eröffnende zweite Hornkonzert, ebenso die beiden Bläser-Sonatinen, schlagen offenkundig einen Bogen zu den Werken der Jugend und frühen Erwachsenenzeit, sind also bereits rein äußerlich in der Gattungs- und Instrumentenwahl Reminiszenz und Rückschau. Wurde das erste Hornkonzert (im Manuskript, nicht in der gedruckten Fassung) von Strauss seinem Vater, dem renommierten Hornisten Franz Strauss zum 60. Geburtstag zugeeignet (1882), ist das zweite seinem Andenken gewidmet. Strauss selbst betont in seinen späten Aufzeichnungen die Bedeutung des Horns als Klang seiner Kindheit, auch weitere teils ausgreifende Horn-Soli im Spätwerk, wie der Beginn der

15 Jens-Peter Schütte: »Das instrumentale Spätwerk«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 463–498, S. 472, S. 480, 481.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

letzten Szene in *Capriccio* oder der sentimentalische Abschied in den letzten Takten des Liedes *September* lassen sich in diesem Sinne womöglich auch als autobiographischer Kommentar deuten.

Ganz am Ende des dritten Satzes (Z. 46,8) gibt es einen Moment des ›Nullpunktes‹, in dem die Musik fast zum Erliegen kommt. Gänzlich verschwunden ist hier die pointierte Rhythmik und damit der typisch Straussische Gestus eines energetischen Rondos, den er bereits im Schlusssatz des ersten Konzertes in konventionellerem Satzgefüge erprobt hat. Durch *Till Eulenspiegel* und zahlreiche Passagen in den Opern, etwa die ›Don Juan‹-Erzählung des Baron Ochs im ersten Akt von *Der Rosenkavalier* ist dies im Folgenden zu einem seiner stilistischen Markenzeichen geworden. Die Rhythmik wird hier schließlich reduziert auf reine Pulsation im Horn[16], bevor durch die chromatische, solistische Linie über der Dominantharmonie das finale Erscheinen des Hauptthemas vorbereitet wird. Dieses erklingt anfangs unbegleitet, als Trio in den Hörnern in Es-Dur, die beiden Hornstimmen im Orchester gesellen sich zum Solo, bevor das volle Orchester wieder einsetzt. Der Bezug zum Trio aus dem Scherzo der *Eroica*, einer der innovativsten, historisch einflussreichsten und heute noch in Orchestern Ehrfurcht gebietenden, virtuosen Hornpassagen ist evident.

An dieser Stelle sei ein Seitenblick auf das sehr viel bekanntere *Eroica*-Zitat aus den *Metamorphosen* eingefügt, das dort allerdings mit ganz anderer Absicht und Aussage erfolgt. Dort offenbart sich das im ganzen Stück präsente absteigende Skalenmotiv in c-Moll (erstmals in T. 9–10) als Ausschnitt aus dem zweiten Satz, *Marcia funebre*. Trotz der Bekanntheit der Komposition Beethovens bleibt der Verweis bis zuletzt auf raffinierte Weise versteckt, die Tonleiter-Motivik selbst ist zunächst generisch und könnte auf eine Vielzahl von Vorlagen verweisen. Grund dafür ist auch die von Strauss hinzugefügte, vorweg erklingende dreifache Tonrepetition auf dem fünften Skalenton, mehr aber noch die Tatsache, dass es sich um einen Ausschnitt mitten aus dem Verlauf der Melodie des Trauermarsches handelt (T. 3)[17] und nicht etwa um das punktierte Kopfmotiv. Ganz gleich, ob der Bezug von Anfang an feststand oder Strauss ihn im Verlauf der Komposition als intuitiv gebildete Relation

16 Dies lässt sich einerseits als motivische ›Liquidation‹ im Schönbergschen Sinn, andererseits als ein Element des zweiten Themas (zuerst in T. 95) auffassen.

17 Dass die solistische Oboe in Beethovens Trauermarsch ab T. 9 die melodisch führende Stimme ist, mag ein Grund dafür sein, dass Strauss das Motiv auch in seinem Oboenkonzert aufgreift und dieses dadurch zum »Hyperkommentar[] zum Spätwerk« (Schütte: »Das instrumentale Spätwerk«, S. 493.) werden lässt, im heiteren Schluss womöglich eine Ausweg aus dem Pessimismus und der Ausweglosigkeit der Metamorphosen zu bieten versucht.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(durch die gleiche Tonart, den gleichen Skalenausschnitt und den identischen lombardischen Rhythmus) bemerkte: Erst durch das vollständige Beethoven-Zitat in den Kontrabässen (T. 502) wird der das ganze Stück über präsente Konnex klar und kann im letzten Moment hörend nachvollzogen werden: damit konkretisiert sich der Inhalt des schwermütigen Gestus der fast halbstündigen Komposition in den letzten Sekunden (von Strauss in der Partitur mit »in memoriam!« markiert) als Gedenk-komposition, als Abgesang auf die musikalische Kultur, als deren letzter Repräsentant er sich nicht unbescheiden verstand und die er in Trümmern liegen sah.

Zurück zum Hornkonzert: auch dort ist die Beethoven-Referenz nur die letzte in einer Reihe von Zitaten und Anspielungen, auch für die *Metamorphosen* wäre beispielsweise *Tod und Verklärung*, insbesondere als tonaler und struktureller Bezug zu nennen. Der ›Nullpunkt‹ kurz zuvor ist selbst ein doppelter Verweis: der erste greift zurück auf den Anfang des zweiten Satzes seines frühen Hornkonzerts (Einsatz des Hornes in T. 3 ff.). Sowohl die auf eine wiederholte Quarte es-as reduzierte Melodik als auch der halbverminderte Septakkord sind identisch. Auch im frühen Konzert hat Strauss diese Passage im dritten Satz (bei Buchstabe O) und zwar in auffälliger Satzstruktur und Flächigkeit des Klangs wieder aufgegriffen (konstantes Tremolo in den Streichern, pochender Rhythmus). Außerdem geschah es dort an ähnlicher, allerdings erwartbarerer Stelle, nämlich vor dem Einsatz der Reprise, nicht wie hier als Überleitung in die Coda. Dieser Klang steigert sich im ersten Konzert dann zusätzlich zu einer Orchesterfigur im fortissimo, die aber folgenlos bleibt und lapidar in die Reprise des Hauptthemas im Horn überführt wird. Sie wird einzig vermittelt durch den dominantischen Quartsextakkord zu Beginn des Themas, dies erzeugt eine II-V Wendung in die Reprise. Im zweiten Konzert geschieht dies harmonisch identisch, aber zurückgenommener und unscheinbarer, nämlich vor dem Erscheinen des letzten Hauptthemas. Dies eröffnet die zweite Bezugnahme: Der in beiden Werken an diesen Stellen erklingende halbverminderte Septakkord auf f (f-as-ces-es) ist klangidentisch mit dem ›Tristan‹-Akkord. In exakt dieser Notation, die den Klang als II von es-Moll (bzw. bei Strauss Es-Dur) kontextualisiert, verwendet ihn Wagner selbst als enharmonisches Vexierspiel am Ende des *Tristan*-Vorspiels (T. 81 ff.). Damit wäre das Zitat des späten Strauss nicht nur ein Rekurs auf sein eigenes frühes Werk, sondern ein Zitat im Zitat, das bereits in seiner frühen Form durchaus parodistisch gemeint sein könnte: schwere Klangdramatik löst sich auf in den einfachen Refrain eines Rondos. Dies nimmt in gewisser Weise bereits die Thematik von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Feuersnot* als (liebevolle) Wagner-Parodien vorweg. Zudem wäre das späte Zitat ein

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verweis auf eine der frühesten kompositorischen Tristan-Rezeptionen seines Œuvres überhaupt. Sie stammt aus einer Zeit, in der die Wendung hin zu Wagner noch bevorstand.[18] Eine erste Bekanntschaft mit dessen Werk war zwar bereits erfolgt, ist aber noch stark vom kritischen Blick seines Vaters beeinflusst.

Durch Geraffttheit und atemlose Hast[19] in der Coda, die alle Motive und Themen zusammenführt, entsteht im zweiten Hornkonzert jedoch eine finale Verdichtung, die durch die Anti-Klimax der vorausgegangenen Zitat-Passage umso prächtiger wirkt. Auch sie lässt sich in dieser Übersteigerung durchaus als Wendung ins Ironische verstehen, die Straussische Bemerkung »durchaus parodistisch!« aus der Einleitung des *Rosenkavalier* kommt in den Sinn. In jedem Fall handelt es sich um die klangliche Präsentation einer prächtigen Außenseite, gegen die die inwendige Rücknahme des Stillstands kurz zuvor steht.

Auch das ungewöhnliche Ende des Kopfsatzes des gleichen Konzerts wäre in diesem Kontext als Beispiel anzuführen: einer Szenenüberblendung gleich wechselt die Musik den Fokus, indem das Hauptmotiv, eben noch fanfarenhaft, sich ins Lyrische verwandelt. Das Satzende transformiert sich in eine Überleitung in den nahtlos einsetzenden zweiten Satz. In solchen Momenten – das überraschende Finale des Oboenkonzerts wäre ein weiteres Beispiel – zeigt sich dieses »feinsinnig [u]nkonventionelle« Spiel, das in seiner Doppelbödigkeit, in den stets wechselnden musikalischen Haltungen und im Verhältnis von Ironie zu Ernst eine Nähe zu den Opern zeigt.

Spiegel-Perspektiven

Die letzten Opern sind gleichermaßen von kompositorischer Selbstverortung, Autorenbekenntnis und Retrospektive gekennzeichnet, auch sie zeigen sich von der Distanz einer heiteren Ironie und mehrfachen Kommentarebenen geprägt – insofern sind die späten Instrumentalwerke in gewisser Weise selbst Kommentar zum Kommentar. Die *Liebe der Danae* verbindet Strauss' Konzept einer neuen, anderen Operette mit Wagnerscher Ausdrucksästhetik, fasst als letzte der mythologischen Opern seine Antiken-Rezeption als Summe und abermalige Neudeutung zusammen. Dörte Schmidt begreift den dritten Akt

18 Über die Schwierigkeit der Datierung, siehe Kapitel 1, S. 70.

19 Der Beginn des Hauptthemas jeweils auf dem zweiten Achtel, der ›Till‹-Melodik nicht unähnlich, ist dafür maßgeblich.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit dem Abschied Jupiters – die Nähe zu Wotan einerseits und Hans Sachs andererseits liegt auf der Hand – als »einen die Wagnersche Erfahrung einbeziehenden, reflektierenden Blick auf die ersten beiden Akte«, die vielmehr von einer operettenhaften Brechung geleitet sind.[20] Weit geschwungene Kantabilität erscheint hier wie im Finale von *Capriccio* in voller Entfaltung und bildet ein Gegengewicht zum stets präsenten Konversationston. Doch erfährt auch hier die Musik nach Jupiters großem Solo eine finale Wendung hin zum Fokus auf die Hauptfigur Danae: in den allerletzten Takten wendet sie sich Midas zu, jedoch nicht in Form der opernhaften Konvention des Liebesduetts als abschließende Erfüllung des gefundenen Glückes. Ein solches war durchaus geplant, Strauss verwahrt sich jedoch dagegen und setzt die Lösung durch, dass Danae abschließend den heimkehrenden, nur leitmotivisch, nicht auf der Bühne präsenten Midas begrüßt, ihm entgegeneilt, während der Vorhang fällt. Das Duett findet gewissermaßen danach, ohne beiwohnendes Publikum – oder gar nicht – statt. So wird der Blick ganz am Ende nochmals auf die Alltäglichkeit einer Paarbeziehung, nicht ihre opernhafte Überhöhung gelenkt – was in Strauss' Opern mehrfach, insbesondere in *Intermezzo* und in *Die ägyptische Helena* Thema war. Lütteken deutet den Schluss in diesem Sinne auch als veränderten Blickwinkel auf das Exotische: »Die orientalische Lebensform von Midas und Danae erscheint nun als Wirklichkeit, als Heimat und als Glück, nicht mehr als das Fremde.«[21]

In *Capriccio* schließlich repräsentiert das Sinnbild des Spiegels diese Denkfiguren auf mehreren Ebenen. Das Spiegelbild ist einerseits Metapher und Symbol für die Selbstbetrachtung (der Bühnenfiguren und des Komponisten), er steht im übertragenen Sinne auch für den ›Blick zurück‹ als zeitliche Rückschau. Andererseits finden sich Spiegelungen in sehr viel direkterer Weise: im Bühnenbild, in der Handlung und nicht zuletzt in der Musik, so dass diese Spiegelperspektiven – neben dem damit in Verbindung stehenden opernästhetischen Diskurs um das Verhältnis von Dichtung und Musik – das eigentliche Thema der Oper bilden.

Auf der Außenseite ist da zunächst der Spiegel als Bühnenrequisit und Kulisse. Gleich die erste Beschreibung des »Gartensaal[es] eines Rokoko-Schlosses« zeigt dies (Z. 8): »Der vordere Teil des Saales weitet sich rechts und links zu halbrunden Nischen, deren Wand-Architektur teilweise mit Spiegeln verkleidet ist.« Schmidt weist auf die Bedeutung der Spiegel des Szenenbil-

20 Dörte Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio. ›Schwanengesänge‹ in Zeiten des Krieges?«, in: Werbeck (Hg.): *Richard Strauss Handbuch*, S. 276–213, S.288.

21 Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern*, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des auch in der Korrespondenz des Komponisten mit Clemens Krauss hin. Strauss fertigte eigenhändig eine Zeichnung mit zwei schräg zum Bühnenrand platzierten Spiegeln an, von der sowohl die Regiezeichnung Hartmanns als auch der abgedruckte Grundriss des Bühnenbildners Rochus Gliese in Anzahl und Platzierung abwichen.[22] Die Spiegel ermöglichen so nicht nur ein Spiel mit dem Blick der Figuren auf sich selbst, je nach Bühnenbild gesteigert um die Möglichkeit der mise en abyme als Spiegel im Spiegel, sondern halten je nach Sitzplatz im Auditorium auch dem Publikum den Spiegel vor. Mehr noch: sie ermöglichen (bei entsprechenden Lichtverhältnissen) auch eine ungewöhnliche Perspektive der Figuren (bzw. Darstellerinnen und Darsteller) auf das Publikum und umgekehrt. Die Grenzen der diegetisch getrennten Welten werden durch die Spiegel zwar nicht aufgehoben, aber doch durchlässig und wahrnehmbar.

Am offenkundigsten kommt die Idee des Spiegels in der Reflexion über die Kunstform Oper zum Tragen, *Capriccio* ist im Grunde als ›Gattungsspiegel‹ konzipiert. Nach *Ariadne auf Naxos* und *Die schweigsame Frau* verhandelt es abermals selbstreferenziell die eigene Gattung als Oper in der Oper. Auch hier werden unterschiedliche Perspektiven auf Musiktheater verhandelt, rücken »die Elemente der Tradition […] in eine spielerisch verfügbare Distanz«[23], jedoch wiederum in gewandelter Form. Während in *Ariadne* die Oper in den größeren Rahmen der Handlung als Metalepse intarsiert wird, nimmt sie in der *schweigsamen Frau* vom bürgerlichen Haus des Sir Morosus gleichsam Besitz, geht darin auf: er spielt unwissentlich mit in dieser turbulenten Komödie, im Rahmen des Vollzugs und durch das finale Innewerden der Verschachtelung von Fiktion und Wirklichkeit verändert sie ihn. Am Ende wird ihm klar, was die Operntruppe um Aminta von Anfang an weiß und auch die Figuren der *Ariadne* wissen: sie sind allesamt Teil einer Oper, der sie teils als Zuschauer, teils als mitspielende Figuren beiwohnen. In *Capriccio* ist es anders: Diesmal wird intradiegetisch von der Figur des Grafen selbst der Vorschlag gemacht, ein Werk zu konzipieren, das die Bedingungen der Gattung thematisiert, das die stattgefundenen opernästhetischen Diskussionen und die Probenarbeit des Tages in Musiktheater ummünzt. Dadurch entsteht eine weitere Spiegelreflexion: Die Idee zur ›Oper über Oper‹ entwickelt sich als Handlung in der Oper selbst – während sich genau dies extradiegetisch, gewissermaßen in Echtzeit, sogleich ereignet. Bei *Ariadne auf Naxos* war der Grund der Selbstreferenzialität auf der Handlungsebene noch als Zwang,

22 Vgl. Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio«, S. 300.
23 Lütteken: *Strauss. Die Opern*, S. 107.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keineswegs künstlerisch motiviert erklärt, in *Die schweigsame Frau* erfährt Morosus erst zuletzt, dass er die ganze Zeit Teil einer inszenierten Handlung war. In *Capriccio* fallen Planung und Konzeption einerseits und Ausführung und Interpretation andererseits zusammen, extra- und intradiegetische Welten werden selbst an der vierten Wand als Spiegelachse reflektiert.

Auch in der Schluss-Szene ist das Sinnbild zentral, dieses Mal zur persönlichen, figuralen Selbstbefragung gewendet: die Gräfin führt ein Selbstgespräch mit ihrem eigenen Spiegelbild (ab Z. 275). Es steht augenfällig für ihre Intro- und Retrospektion – zugleich aber für die Unmöglichkeit von der Reflexion des eigenen Selbst eine Antwort zu erhalten. Einen metaphorischen, etwas versteckteren Spiegel bildet das formale Gegenstück der Eröffnung der Oper: zu Beginn der ersten Szene wird die kammermusikalische Ouvertüre ›gespiegelt‹, indem wir das Streichsextett weiterhin hören, nun jedoch vom extradiegetischen Klangort des Orchestergrabens zur intradiegetischen Bühnenmusik verlagert. Sie erklingt nun aus dem nicht einsehbaren Theatersaal des gräflichen Schlosses durch die geöffnete Tür herein. Sicht- und Hörachsen werden eindrücklich thematisiert. Der Dichter Olivier und der Komponist Flamand hören der Musik zu, die hauptsächliche Rezeption erfolgt jedoch wiederum ›gespiegelt‹. Deren Augen- und Ohrenmerk liegt nicht so sehr auf der erklingenden Musik selbst (die sich in der Handlung als Komposition Flamands entpuppt), beide blicken vielmehr gebannt auf die zuhörende Gräfin im Nebensaal. Die Musik des Sextetts tritt folglich im Raumklang eine Ebene zurück, um ihren Dialog im Vordergrund zu betonen. Währenddessen beobachten sie schwärmend die Angebetete (und Dienstherrin), das Publikum selbst kann die Hauptfigur noch nicht sehen. Der Bezug zu *Salome* liegt – bei gänzlich verschiedenem Setting und völlig anderer Musik – auf der Hand (vgl. Kapitel 4.3, S. 436, ff.). Die Ouvertüre lässt sich dabei im Nachhinein auch als figurales Hören deuten: Sie repräsentiert in dieser Lesart das immersive, konzentrierte Musikhören der Gräfin. Aus ihrer Perspektive kann es beim ersten Mal vom Publikum gehört werden, wohingegen es anschließend, während der ersten Szene, beiläufig und im Hintergrund, bei bereits stattfindender Interaktion der beobachtenden Künstler erklingt: als Musik in einem sozialen Setting und nicht im Moment persönlichen, subjektiven Zuhörens. Das Publikum erlebt beide Arten des Hörens, die sich in Wirklichkeit simultan ereignen, sukzessiv aus unterschiedlicher Warte.

Musikalisch werden die vielfachen Rückblicke – bei Straus keineswegs neu – über eine Fülle von Fremd- und Eigenzitaten aus Tondichtungen und Opern artikuliert. Sie ereignen sich jedoch in einer Dichte, gleichsam als operngeschichtlicher ›Brennspiegel‹, so dass »die Grenzen zwischen Zitat […], Allusi-

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

on, Stilkopie oder -parodie […] flüssig werden«[24]. Insbesondere der autobiographische Blick auf Strauss' eigenes Werk ist dabei bezeichnend, sowohl in Zitaten wie vielfachen Analogien: Die erwähnte Schluss-Szene der Gräfin ist unverkennbar eine Referenz an den *Rosenkavalier*: dort war es im ersten Akt ebenfalls der Blick in den (Hand)-spiegel, der die Marschallin über das Altern und den Verlauf der Zeit räsonieren ließ. Die reflektierenden Wandspiegel kommen durch die von der Dienerschaft entzündeten Lichter (Z. 261,9) umso mehr zur Geltung. Auch diese Aktion und die leere Bühne zu Beginn der Szene, ebenso die ironische Wendung zuletzt, spannen diesen Bogen, diesmal zum dritten Akt. Die letzte Frage Madeleines nach dem Schluss der geplanten Oper (»Gibt es einen, der nicht trivial ist?«) wird sogleich performativ mit dem Ruf zum Souper beantwortet und als wortlose, pantomimische Aktion zwischen der Gräfin und dem Haushofmeister (Z. 285 f.) ins Heiter-Ironische gewendet. Die Tiefsinnigkeit weicht der Alltäglichkeit, die Melancholie der Leichtigkeit, die innere Zerrissenheit der äußeren Nichtigkeit.

Unter den vielen kommentierenden, teils ernsten, teils parodistischen Verweisen greift einer direkt die Idee des Spiegels auf. Die Hornmelodie in As-Dur zu Beginn der letzten Szene (»Andante con moto«, Z. 258) bei leerer Bühne und »zunehmende[m] Mondlicht auf der Terrasse« (damit sowohl auf den Schluss der *Salome*, als auch der *Daphne* verweisend), erklang bereits in der neunten Szene (Z. 144) während der Diskussionen um das Primat von Wort und Ton. Hier bildete die Kantilene die Hintergrundschicht des Dialogs, in dem die Gräfin Partei für Gluck ergreift, und steht symbolisch für das Ausdrucksvermögen ›echter‹ Kunst, zu der ihr Bruder, der Graf, weniger Zugang zu besitzen scheint. Bereits kurz zuvor erklang sie als Andeutung im tenoralen Solo-Cello, wenn die Gräfin das Theater gegen den Vorwurf des Trugs verteidigt, da es uns »die Geheimnisse der Wirklichkeit« vermittele (Z. 137,5). Auch hier findet sich im Text die Metapher des Spiegels: »Wie in einem Zauberspiegel gewahren wir uns selbst«.

Im Finale ist die Hornkantilene ganz Vordergrund und Hauptsache, sie erklingt zunächst bei leerer Bühne, dann zum Auftritt der Gräfin »in großer Abendtoilette«. Sie ist selbst ein Zitat aus einem früheren Werk, dem Liederzyklus *Krämerspiegel*, in dem Strauss und sein Textdichter Alfred Kerr einer ganz anderen Gruppe, nämlich den Musikverlegern, den Spiegel vorhalten, samt *Till Eulenspiegel*-Zitat in Musik und Sprache ganz zuletzt. Auch dort erklingt die Melodie zweimal, prominent im Lied Nr. 8 (»Von Händlern wird die

24 Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio«, S. 293.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunst bedroht«) und nochmals aufgegriffen als ausgedehntes Klaviernachspiel und Ausklang des gesamten Zyklus im zwölften Lied, ein Verfahren, das an Schumanns *Dichterliebe* erinnert. Dort repräsentiert sie ebenfalls die ›reine‹, nicht korrumpierte Kunst, gewissermaßen ihren ästhetischen Wert, der gegen die drohende Vermarktung gestellt wird. In *Capriccio* greift sie in typisch Straussischem Zusammengehen von Ironie und Ernst, von »Parodie und Sentimentalität«[25] einerseits den vielfachen Spiegelungsgedanken auf, der ja bereits dem Liederzyklus innewohnt, andererseits lässt sie nun die weitgeschwungene Kantabilität zum Tragen kommen, die gerade Strauss' Spätwerk so kennzeichnet und die die turbulenten Ensembles und den schnellen Konversationston ausgleicht. Diese Balance zu finden, war Strauss bereits im Briefwechsel mit Hofmannsthal ein grundlegendes Anliegen (Vgl. Kapitel 1, S. 86 f.).

Durch die Vielzahl dieser Brechungen, Wendungen und Verweise bietet *Capriccio*, um im Bild zu bleiben, ein ganzes Spiegelkabinett auf. Nicht nur die Konzeption, Komposition und Interpretation, sondern auch die Rezeption sind in dieses Spiegelgefüge einbezogen. Strauss' letzte Oper bietet im Umgang mit Referenzialität und Intertextualität eine ungekannte Dichte, wenngleich um den Preis einer gewissen Unnahbarkeit, die aus diesem ausgeklügelten Spiel resultiert.

Perspektivität als Lust am Spiel mit unterschiedlichen Sichtachsen und Wahrnehmungsweisen lässt sich als grundlegender Wesenszug seiner Musikauffassung begreifen. Das Konzept findet sich in allen Phasen seines Schaffens und lässt sich in jeweils gewandelter Form in den unterschiedlichen Gattungen identifizieren. Auch ist es keineswegs nur an den besonders schroffen und extremen Lösungen wie etwa in den frühen Einaktern festzumachen, sondern findet sich gleichermaßen in Werken, die sich im äußeren Rahmen einheitlicher und zusammenhängender präsentieren. Solche komponierten Perspektiven sind nicht als bloße Technik oder Methode (miss-) zu verstehen, sondern sie bilden vielmehr eine ästhetische Leitidee, sind künstlerisches Programm einer ›Straussischen Moderne‹.

25 Vgl. Einleitung, S. 18, Anm. 30.

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliographie

Abkürzungen und Siglen für häufig zitierte Literatur

Berlioz/Strauss: *Instrumentationslehre*	Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss. 2 Bde., Leipzig 1905
Strauss: *BE*	Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, Zürich ^{3}1981
Strauss/Böhm: *BW*	Richard Strauss/Karl Böhm: *Briefwechsel 1921–1949*, hg. u. kommentiert v. Martina Steiger, Mainz u.a. 1999
Strauss/Hartmann*: BW*	Richard Strauss/Rudolf Hartmann; *Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regierarbeiten von Rudolf Hartmann*, hg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing 1984
Strauss/Hofmannsthal: *BW*	Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel. Gesamtausgabe,* hg. von Franz und Alice Strauss, begleitet von Willi Schuh, Zürich 1955
Strauss/Mahler: *BW*	Gustav Mahler/Richard Strauss: *Briefwechsel,* hg. und mit einem musikhistorischen Essay versehen von Herta Blaukopf, München 1988
Strauss/Rolland: *BW*	Richard Strauss/Romain Rolland: *Briefwechsel und Tagebuchnotize*n, hg. von Maria Hülle-Keeding, Einleitung von Gustave Samazeuilh, Berlin 1994

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strauss/Schuch: *BW*	Richard Strauss/Ernst von Schuch: *Ein Briefwechsel*, hg. von Gabriella Hanke-Knaus, Berlin 1999
Strauss/Schuh: *BW*	Richard Strauss: *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969
Strauss/Thuille: *BW*	Richard Strauss/Ludwig Thuille: *Ein Briefwechsel*, hg. von Franz Trenner, Tutzing 1980
Strauss/Cosima Wagner: *BW*	Cosima Wagner/Richard Strauss: *Ein Briefwechsel*, hg. von Franz Trenner, Tutzing 1978
Strauss/Zweig: *BW*	Richard Strauss/Stefan Zweig: *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh Frankfurt (M.) 1957
Strauss: *BW LC*	Richard Strauss: *»Lieber Collega!« Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Bd. 1, hg. von Gabriele Strauss, Berlin 1996
Strauss: *Dokumente* (Hg.: Krause)	Richard Strauss: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hg. von Ernst Krause, Leipzig 1980
Strauss: *Dokumente* (Hg.: Trenner)	Richard Strauss: *Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Auswahl und verbindender Text von Franz Trenner, München 1954
Strauss: *SpA*	Richard Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, hg. von Marion Beyer, Jürgen Mey und Walter Werbeck, Mainz u.a. 2016

https://doi.org/10.5771/9783988581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Carolyn Abbate: *Unsung voices*, Princeton 1991

Carolyn Abbate: »Elektra's Voice: Music and Language in Strauss' Opera«, in: Derrick Puffett (Hg.): *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge 1989, S. 107–127

Carolyn Abbate/Roger Parker (Hg.): *Analyzing Opera: Wagner and Verdi*, Berkeley 1989

Guido Adler: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911

Theodor W. Adorno: »Berg: der Meister des kleinsten Übergangs«, in: *Die musikalischen Monographien* (*Gesammelte Schriften,* Bd. 13)*,* Frankfurt (M.) 1971, S. 321–394.

Theodor W. Adorno*:* »Mahler. Eine musikalische Physiognomik « in: *Die musikalischen Monographien, (Gesammelte Schriften,* Bd.13*)*, Frankfurt (M.) 1971, S. 149–320.

Theodor W. Adorno: »Musikalischer Expressionismus«, in: *Musikalische Schriften V* (*Gesammelte Schriften,* Bd. 18), Frankfurt (M.) 1978, S. 60–62

Theodor W. Adorno: »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964«, in: ders., *Musikalische Schriften III*, *(=Gesammelte Schriften,* Bd. 16*)*, Frankfurt (M.) 1978, S. 565–606

Theodor W. Adorno: »Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924«, in: ders.: *Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften,* Bd. 18*)*, Frankfurt (M.) 1984, S. 254–263

Theodor W. Adorno: »Schwierigkeiten. II. In der Auffassung neuer Musik«, in: *Musikalische Schriften IV*, *(Gesammelte Schriften,* Bd. 17*)*, Frankfurt (M.) 1984,

Theodor W. Adorno: »Versuch über Wagner«, in : *Die musikalischen Monographien (Gesammelte Schriften,* Bd. 13*),* Frankfurt (M.) 1971, S.7–148

Theodor W. Adorno/Hanns Heisler: *Komposition für den Film*, hg. von Johannes C. Gall, Frankfurt (M.) 2006

Hans Aerts: »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, in: *ZGMTH 4/1* (2007), S. 143–158

Kofi Agawu: »Extended Tonality in Mahler and Strauss«, in: Bryan Gilliam (Hg.): *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham 1992, S. 55–75.

Mario Andreotti: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*, Bern u.a. 1996

Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart ^{3}1990

Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt (M.) 1983

Eva-Maria Axt: »Das Ineinanderwirken von Bewußtem und Unbewußtem – Zum Stimmungs- und Symbolcharakter der Tonarten bei Richard Strauss«,in: *RSB NF* 29 (Juni 1993); S. 7–19

Eva-Maria Axt: »Musikalische Lichtdarstellungen bei Richard Strauss«, in: *RSB NF*, H. 27 (Juni 1992), S. 41–47.

Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto u.a. ^{2}1997

Bernard Banoun: *L'Opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris 2000

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Roland Barthes: »Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen«, in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988

Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2005

Sonja Bayerlein: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss*, Tutzing 1996

Sonja Bayerlein: *Verkörperte Musik. Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Hamburg 2006

Rainer Bayreuther: »Der Held des Heldenleben«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 62, Heft 4 (2005), S. 286–302

Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42), Regensburg 1976

Paul Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Berlin 1909

Paul Bekker: *Klang und Eros (Gesammelte Schriften*, Bd. 2), Stuttgart/Berlin 1922

Paul Bekker: *Neue Musik (Gesammelte Schriften*, Bd. 3), Stuttgart/Berlin 1923.

Paul Bekker: *Kritische Zeitbilder* (*Gesammelte Schriften*, Bd.1), Stuttgart 1921

Karol Berger: »Diegesis and mimesis: the poetic modes and the matter of artistic presentation«, in: *The journalof musicology*, Vol 12, No. 4 (1994), S. 407–433

Hector Berlioz: *Mémoires. Ses Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803–1865,* Paris 1870

Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, Frankfurt/M. 1964

Herta Blaukopf: »Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen Gustav Mahler und Richard Strauss« in: Strauss/Mahler: *BW*, S. 129–225.

Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982

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

Jean-Michael Boulay: *Monotonality and Chromatic Dualism in Richard Strauss's Salome*, Vancouver (Univ.Diss.) 1992.

Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York 1992

Georg Braungart, u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3Bde. Berlin/New York 1997–2003

Günter Brosche: »Nicht ausgeführte Opernpläne von Richard Strauss und das Feindbild Hans Pfitzner«, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch*, 2016, S. 115–130.

Bruce Allen Brown: *W. A. Mozart. Così fan tutte* (Cambridge Opera handbooks), Cambridge 1995

Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik,* Augsburg 2001

Tethys Carpenter: »Tonal and dramatic structure«, in: Derrick Puffett (Hg.): *Richard Strauss: Salome*, Cambridge 1989 (Cambridge Opera handbooks), S. 88–108.

Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London 1990

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Michel Chion: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012

Richard Cohn: *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford u.a. 2012

Richard Cohn: »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective«, in: *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, (1998), S. 167–180.

Richard Cohn: »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 2 (Summer 2004), S. 285–324

Edward T. Cone: *The Composer's voice*, Berkeley/Los Angeles 1974

Naomi Cummings: *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington/Indianapolis 2000

Carl Czerny*: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, Reprint hg. von Paul Badura-Skoda, 1963

Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18.und 19. Jahrhundert. Teil 2. Deutschland* (=Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989.

Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985.

Carl Dahlhaus: »Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper«, in: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 278-293 (Ebenso: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 576–586.)

Carl Dahlhaus/Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik. Band 1. Oper und symphonischer Stil 1770–1820*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999

Claude Debussy: *Lettres. 1884–1915*, hg. von François Lesure, Paris 1980

Claude Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, hg. von François Lesure, Stuttgart 2009

Norman Del Mar: *Richard Strauss. A critical Commentary on his life and works*, 3 Bde., London 1986

Marie-Agnes Dittrich: »›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹«, in: *ZMGTH*, 4/1–2 (2007), S. 107–121

Peter Dusek: »›Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind...‹ Widerspruchs-Thesen aus der Feder eines Strauss- und Opernfreundes«, in: Ilja Dürhammer und Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, Wien 2001, S. 297–308

Bernd Edelmann: »Das Lever im I. Akt des *Rosenkavalier.* Szene und Musik«, in: Julia Liebscher (Hg.): *Strauss und das Musiktheater, Bericht über die internationale Fachkonferenz in Bochum*, 14.-17. November 2001, Berlin 2005, S. 245-261

Bernd Edelmann: »Die Ganztonleiter bei Richard Strauss und seinen Zeitgenossen«, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hg. von Bernd Edelmann u.a., Berlin 2001, S. 185–212

Bernd Edelmann: »Strauss und Wagner«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart u.a. 2014, S. 66–83

Bernd Edelmann: »Tonart als Impuls Strauss'schen Komponierens«
in: *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, hg. von Reinhold Schlötterer (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung Heft 22) Wien 1985

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Katrin Eggers: »Narration, que me veux-tu? Über Untiefen und Chancen einer Theorie des musikalischen Erzählens«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 26. Jahrgang, Heft 1 (2012), S. 69–79

Katrin Eggers: *Wittgenstein als Musikphilosoph*, München ^{2}2014

Katrin Eggers/Christian Grüny: *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018

Katrin Eggers/Ruth Müller-Lindenberg (Hg.): *Musikalische Gestik –gestische Musik* (Wagner in der Diskussion, Bd. 4), Würzburg 2017

Katrin Eggers/Arne Stollberg: *Energie als Kräftespiel in den Künsten*, Würzburg 2021

Hanns Eisler: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Frankfurt (M.) 1976

Olaf Enderlein: *Die Entstehung der Oper »Die Frau ohne Schatten« von Richard Strauss*, Frankfurt (M.) 2017

Marc O. Ernst/ Marieke Rohde: »Multimodale Objektwahrnehmung« in: *Handbuch der kognitiven Neurowissenschaften*, hg. von Hanspeter Karnath und Peter Thier, Berlin/Heidelberg ^{3}2012, S. 139–148

Gottfried Federlein: »›Das Rheingold‹ von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum ›Ring des Nibelungen‹«, in: *Musikalisches Wochenblatt 1871*, S. 210–213, 241–244, 277–279, 307–310, 323–325, 356–358, 370–374, 387–389

Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt (M). 2004

Hartmut Fladt: »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Heft 20 (2005), S. 343–369

Constantin Floros: »Richard Strauss und die Programmusik«, in: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag*, hg. von Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 143–150

Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt ^{3}2010

Karen Forsyth: Hofmannsthal's *Elektra*: from Sophokles to Strauss, in: Puffett (Hg): *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge 1989, S. 17–32

Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig u. a. 1920

Sigmund Freud: *Traumdeutung* (*Gesammelte Werke*, Bd. 2 und 3), Frankfurt ^{3}1961, (Erstdruck: Leipzig/Wien 1900)

Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig u. a. ^{3}1926

Wolfgang Fuhrmann: »Allwissend? Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdraman«, in: *wagnerspectrum* 8 (2012), S. 85–102

Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994

Félicité de Genlis: *Mémoirs inédits de Madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième Siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'a nos jours*, Tome second, Paris 1825

Reinhard Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'*, Bern 1966

Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1994

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reinhard Gerlach: »Die Orchesterkomposition als musikalisches Drama: Die Teil-Tonalitäten der ‚Gestalten' und der bitonale Kontrapunkt in *Ein Heldenleben* von Richard Strauss«, in: *Musiktheorie 6, Nr. 1* (1991), S. 55–78

Bryan Gilliam: »Der Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 183–213

Bryan Gilliam: *Richard Strauss' Elektra*, Oxford 1991

Bryan Gilliam: *Rounding Wagner's mountain. Richard Strauss and modern German Opera*, Cambridge 2014.

Denise von Glahn: »Musikalische Stadtlandschaft: *Central Park in the Dark*«, in: *Musik-Konzepte*: *Charles Ives*, Bd. 123, hg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 89–108

Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von Erhard Bahr (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7826), Stuttgart 1982

Claudia Gorbman: »Artless Singing«, in: *Music, Sound and the Moving Image (MSMI)*, Vol. 5,2 (Autumn 2011)

Claudia Gorbman: *Unheard melodies: Narrative Film Music*, Bloomington/London 1987.

Swantje Gostomzyk: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie der Opern von Detlev Glanert*, Frankfurt (M.) u.a. 2007

Erving Goffman: *The presentation of self in everyday life*, New York 1959

Gernot Gruber: »Das ›Allomatische‹ – von Richard Strauss komponiert?« in: *Mythos –Metamorphosen – Metaphysik. Die Dialektik von Treue und Wandel im Opernschaffen von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*, hg. von Gernot Gruber und Oswald Panagl, Heidelberg 2016, S. 1–16

Donald J. Grout: *A short history of Opera*, New York 2003

Bernhard Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004

Michael Halliwell: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam/New York 2005

Mathias Hansen: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel u.a., S. 2003

Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik. 1891–1895. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1896

Rudolf Hartmann: »›Die Frau ohne Schatten‹ als Inszenierungsproblem«, in: Richard Strauss/Rudolf Hartmann: *Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regierarbeiten von Rudolf Hartmann*, hg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing, 1984, S. 126–129

Rudolf Hartmann: »Grundsätzliches zur Strauss-Regie«, in: Richard Strauss/Rudolf Hartmann: *Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regierarbeiten von Rudolf Hartmann*, hg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing 1984, S. 97–108

Friedrich von Hausegger: *Gedanken eines Schauenden*, hg. von Siegmund von Hausegger, München 1903

Heinrich Heine: Über die Französische Bühne, Sechster Brief, in: Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 12/1, Hamburg 1980, S. 258 ff.

Guido Heldt: *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, Bristol/Chicago 2013

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

James Hepokoski: »Structure and Program in Macbeth: A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem«, in: *Richard Strauss and his world*, hg. von Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 67–89

Hans-Joachim Hinrichsen: »›Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung‹. Zur Funktion der Tonalität im Frühwerk Arnold Schönbergs, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57. Jahrg., H. 4. (2000), S. 340–361

Hans-Joachim Hinrichsen: »Des Meisters Lehrjahre. Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow«, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 77), hg. von Sebastian Bolz u.a. München 2017, S. 17–36

Klemens Hippel: »Mozart statt Wagner. Bemerkungen zur Musik im Film«. in: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin '93*, hg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry u. Hans J. Wulff. Berlin: 1994, S. 89- 92.

Hugo von Hofmannsthal: »Ad me ipsum«, in: ders.: *Reden und Aufsätze III 1925–1929, Aufzeichnungen*, hg. von Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt 1980, S. 597–627

Hugo von Hofmannsthal, »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, in: ders.: *Reden und Aufsätze III 1925–1929, Aufzeichnungen*, hg. von Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt 1980, S. 311–596.

Hugo von Hofmannsthal: »Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien«, in: ders.: *Prosa III*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt (M.) 1952, S. 350–368.

Hugo von Hofmannsthal: *Ausgewählte Werke*, hg. von Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1957

Hugo von Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«, in: ders.:*Prosa IV*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt (M.) 1955, S. 426–430.

Hugo von Hofmannsthal: »Eugene O'Neill«, in: ders.: *Prosa IV*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1955, S. 195–203

Hugo von Hofmannsthal: »Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹«, in: ders.: *Prosa III*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt (M.) 1952, S. 43–45

Hugo von Hofmannsthal/Harry Graf Kessler*: Briefwechsel*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt (M.) 1968

Ludwig Holtmeier: »Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie«, in: *Musiktheorie*, Jahrgang 17, Heft 4 (2002), S. 361–365

Ludwig Holtmeier: »Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ulrich, Würzburg 2005, S. 114–128

Ludwig Holtmeier: »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, in: *ZGMTH* 8/3 (2011), S. 465–487

Knut Holsträter: »Musik als Mittel der Perspektivierung im narrativen Film *A Clockword Orange* von Stanley Kubrick«, in: *Filmmusik,. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, hg. von Victoria Piel, Knut Holsträter und Oliver Huck, Hildesheim u.a. 2008

Julian Horton: »Tonal Strategies in the nineteenth-century symphony«, in: ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge 2013, S. 232–267

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Katharina Hottmann: *»Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!«. Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*, Tutzing 2005

Eva Humperdinck (Hg.): *Der unbekannte Engelbert Humperdinck im Spiegel des Briefwechsels mit seinen Zunftgenossen*, Bd. 1: 1884–1893, Mainz u.a. 2004

Lewis Hyde*: Trickster makes this world: Mischief, Myth and Art*, New York 1998

Charles Ives: »Die Musik und ihre Zukunft«, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber ^{2}1993, S. 201–205

Alan Jefferson: *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*, Cambridge 1977

Ariane Jeßulat: *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg 2013

François Jost: *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon 1987

Kathryn Kalinak: *Fim Music. A very short Introduction*, New York 2010

Adrian Kech: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015

Stefan Keym: »Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext«, in: Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74). München 2017, S. 167–190

William Kinderman/ Harald Krebs (Hg.): *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln/London 1996

Josef Kloppenburg: »Musik im Tonfilm« in: *Handbuch Filmmusik*, hg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2012, S. 87–338

Ulrich Konrad: »Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen. Die Bearbeitung der Tragédie opéra Iphigénie en Tauride«, in: Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 77). München 2017, S. 399–422

Ulrich Konrad: »Intermezzo – Die Ägyptische Helena – Arabella«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 214–241

David Kopp: *Common-tone tonality. Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Bd. 17), Cambridge 2002

Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003

Laura Krämer: »Die »Abschiedsseptime« und ihre Transformation bei Schubert und Brahms«, in: *Musik&Ästhetik*, H. 56 (Oktober 2010), S. 60–71

Florian Kraemer: Raum – Perspektive – Narration. Was Gustav Mahler zur intermedialen Narrationstheorie beitragen könnte, in: Döhl/Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 227–244

Lawrence Kramer: »Fin-de-siècle Fantasies: ›Elektra‹, Degeneration and Sexual Science«, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2 (1993), S. 141–165

Karl Kraus: *Die Fackel, XXVI. Jahr, Nr. 668–675* (1924)

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Karl Kraus: *Die Fackel*, *XXVIII.* Jahr, *Nr. 751–756* (1927)

Wolfgang Krebs: »Das Schuss-Terzett des ›Rosenkavalier‹. Ein Interpretationsversuch«, in: *Festschrift Winfried Kirsch*, hg. von Peter Ackermann et al., Tutzing 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 444–455

Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York 2011

Stefan Kunze: »Die ästhetische Rekonstruktion der Oper« in: Stefan Kunze: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. von Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S. 507–530

Stefan Kunze: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984

Stefan Kunze: »Von der Elektra bis zum Rosenkavalier. Fortschritt oder Umkehr?«, in: ders.: *De musica*. *Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S.503–506.

Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1920

Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931

Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1965–1995*, hg. von Josef Häussler, Wiesbaden ^{3}2015

Sigrid Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt 2007

Harry Lehmann: »Narrativität in der Musik. Eine Skizze«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S.245–256

Silke Leopold: »Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 23 (1999), S. 9–49

Michael Lehner: »›Bis an die äußersten Grenzen der Harmonik‹? – Zur tonalen Dramaturgie in Richard Strauss' Salome.‹ in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing u.a., Würzburg 2020, S. 257–280

Michael Lehner: »›Die heroische Stimme gegen die menschliche‹. Zur Konzeption gegensätzlicher Frauengestalten in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal, in: *ÖMZ*, 01/20212, S. 26–35

Michael Lehner: »In der Antichambre der Marschallin. Formkonzeption und Polystilistik bei Richard Strauss«, in: *Kreativität –Struktur und Emotion*, hg. von Andreas C. Lehmann u.a., Würzburg 2013, S. 231–240

Michael Lehner: »›Die schöne Musi! Da muß ma weinen.‹ Kitsch – Historismus – Richard Strauss?«, in: *Musik und Kitsch*, hg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, Hildesheim 2014, S. 77–104

Richard Leppert: *The Sight of Sound*, London 1993

Ralph Linton: *The Study of Man*, New York 1936

Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

Lewis Lockwood: »The Element of Time in *Der Rosenkavalier*«, in: *Richard Strauss and his world*, hg. von Bryan Gilliam, Durham/London 1992

Birgit Lodes: ›Musik und Narrativität‹, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367–382

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Birgit Lodes: »›Rot‹ versus ›tot‹: Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906), in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 77), hg. von Sebastian Bolz u.a. München 2017, S. 439–468

Rudolf Louis/Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart ^{4}1913

Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*, London 1960 (Erstdruck 1921)

Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014

Laurenz Lütteken: *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer,* München 2013

Laurenz Lütteken: »Das andere 20. Jahrhundert. Der Rosenkavalier und der Auftakt der Moderne«, in: *»...dass alles auch hätte anders kommen können«. Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Susanne Schaal-Gotthardt u.a. Mainz u.a. 2009, S. 82–93

Jürgen Maehder: »Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und das Musiktheater. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001*, hg. von Julia Liebscher, Berlin 2005, S. 139–182

Thomas Mann: »Versuch über das Theater«, in: Thomas Mann: *Essays*, Bd. 1, hg. von Hermann Kurzke & Stephan Stachorski, Frankfurt (M.) 1993, S. 53–93

Matías Martínez/Michaela Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München ^{6}2005

Adolph Bernhard Marx: *Gluck und die Oper*, Bd. 2, Berlin 1863

Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012

Hans Mayer: *Der Widerruf.* Über Deutsche und Juden, Frankfurt (M.) 1994.

Hans Mayer: »Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in ders.: *Ansichten. Zur Literatur der Zeit,* Reinbek bei Hamburg 1969, S. 9–32

Vincent Meelberg: »Sounds like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond«, in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hg.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlin 2009, S. 245–260

Barbara Meier: »Fünfte Sinfonie«, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010

Franzpeter Messmer (Hg.): *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1989

Georg Mohr: »Kann Musik erzählen? Musikphilosophische Kurzgeschichten«, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven,* Bielefeld 2015, S. 321–342

John Morreall (Hg.): *The philosophy of laughter and humor*, Albany (NY) 1987

Diether de la Motte: *Harmonielehre*, Kassel u. a. ^{17}2007

Helga de la Motte-Haber: »Musikalische Räume«, in: *Musik und Raum,* hg. von Annette Landau und Claudia Emmenberger, Zürich 2005, S. 135–144

Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate Princeton (NJ), 1990

Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, Berlin u. a. 1999, S. 9–54

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002

Friedrich Oberkogler: *Tristan und Isolde. Erläuterungen und Werkbesprechung*, Wien 1971

Siegfried Oechsle: »Forminterne Eigenzeiten und narrative Strukturen. Zum Werkkonzept der d-Moll Symphonie op. 120 von Robert Schumann«, in: *Robert Schumann und die große Form*, hg. von Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck, Frankfurt (M.) 2009

Martin Ottmers: »Das Drama«, in: Georg Braungart, u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 1996, S. 392-396

Kurt Overhoff: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss: Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, Salzburg 1978

Kurt Overhoff: *»Die Frau ohne Schatten« von Richard Strauss* (= Schriften der Hochschule »Mozarteum« Salzburg, Heft 3), München/Salzburg 1976

Elisabeth Oy-Marra, u. a. (Hg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018

Kurt Pahlen: *Der Rosenkavalier. Kompletter Text mit Erläuterungen zum vollen Verständnis des Werks*, München 1985

Hansjörg Pauli: »Funktionen von Filmmusik«, in: *Film und Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 34), hg. von Helga de la Motte-Haber, Mainz 1993

Wolfgang Perschmann: *Die Frau ohne Schatten. Sinndeutung aus Text und Musik*, Mainz u. a. 1992

Peter Petersen: »Programmusik in den Opern von Richard Strauss«, in: *Programmmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, hg. von Peter Petersen, Laaber 1983 (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 185-120

Manfred Pfister: *Das Drama*, München [10]2000

Hans Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929

Karl Pörnbacher: *Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Der Rosenkavalier*, München 1964

Michael Polth: »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*«, in: *ZGMTH* 3/1 (2006)

Derrick Puffett: »The music of Elektra: some preliminary thoughts«, in: Puffett (Hg.), *Richard Strauss. Elektra* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1989.

Hans Rectanus: Art. *Pfitzner, Hans, Würdigung, Ästhetisches*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, 2016, zuerst veröffentlicht 2005, (https://www.mgg-online.com/mgg/stable/392604)

Ursula Renner: »Die Inszenierung von ›Geschlecht‹ im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*«, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Darmstadt 2007, S. 142–162

Hugo Riemann: *Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik*, Berlin [3]1911

Nicole Rösch: »Theorien ohne Ende? Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Narratologie«, in: *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft,* Jg. 27, 2012,1 (Themenheft »Musik und Erzählen«), hg. von Matthias Schmidt, S. 5–18

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heinz Röttger: *Das Formproblem bei Richard Strauß, gezeigt an der Oper »Die Frau ohne Schatten« mit Einschluß von »Guntram« und »Intermezzo«*, Berlin 1937

Romain Rolland: *Aus meinem Leben*, Zürich 1949

[Alfred Roller]: *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Regieskizze*, Leipzig 1919

Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.) 1995

Julian Rushton: Art.: »Characterization« in: *Oxford-Handbook of Opera*, hg. von Helen M. Greenwald, Oxford/New York 2014, S. 334–351

Astrid Sadrieh: *Konvention und Widerspruch, Harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern*, Diss. Univ. Bonn 1997

Françoise Salvan-Renucci: *»Ein Ganzes von Text und Musik«. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing 2001

Christian Schaper: *Gefühlswegweiser und Komponiermaschine. Studie zu Skizzen und musikalischer Faktur von Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten«* (Druck in Vorb.)

Alfred Schattmann: *Der Rosenkavalier. Ein Führer durch das Werk,* Berlin 1911

Gerhard Scheit: »Wer soll Ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss«, in: Ilija Dürhammer/Pia Janke (Hg.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, Wien 2001, S. 245–258

Stefan Scherer: *Einführung in die Dramen-Analyse*, Darmstadt ^{2}2013

Arnold Schering: *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934

Arnold Schering: *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936

Reinhold Schlötterer: »Adornos Sympathie für Feuersnot«, in: Andreas Dorschel (Hg.) *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss* , Wien/London/New York 2004, S. 88–107

Reinhold Schlötterer: »Komödie als musikalische Struktur«, in: ders. (Hg.): *Musik und Theater im »Rosenkavalier«,* Wien 1984, S. 9–60

Roswitha Schlötterer: »Die musikalische und szenische Bedeutung der *Rosenkavalier*-Walzer, in: in: *Musik und Theater im Rosenkavalier*, hg. von Reinhold Schlötterer, Wien 1984, S. 135–168

Manfred Hermann Schmid: *Musik als Abbild*, Tutzing 1981

Wolf Schmid: Art. »Perspektive«, in: *Handbuch Erzähllliteratur*, *Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 138–145

Wolf Schmid: Art.: »Erzählstimme«, in: *Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 131–138

Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York ^{3}2014

Dörte Schmidt: »Die Liebe der Danae – Capriccio. ›Schwanengesänge‹ in Zeiten des Krieges?«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 276–213

Enjott Schneider: Komponieren für Film und Fernsehen, Mainz ^{4}2011

Norbert J. Schneider: *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, Konstanz ^{2}1990

https://doi.org/10.5771/9783988581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London/Boston [3]1970

Arnold Schönberg: *Harmonielehre* Wien [3]1922 (Jubiläumsausgabe ND Wien 2001)

Arnold Schönberg: »Probleme der Harmonie«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt (M.) 1976, S. 219–235

Arnold Schönberg: »Richard Strauss – Wilhelm Furtwängler«, in: Arnold Schönberg: *»Stile herrschen, Gedanken siegen«. Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz u.a. 2007, S. 537–539

Arnold Schönberg: »Rückblick«, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt (M.) 1976, S. 407–409

Arnold Schönberg: *Structural Functions of harmony*, London/Boston [2]1969.

Walter Schrenk: *Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924

Willi Schuh: »Betrachtungen zur Schlußszene des ›Rosenkavaliet‹«, in: *Stadttheater Zürich, Jahrbuch 1948/49*, S. 7–10

Willi Schuh: *Straussiana aus vier Jahrzehnten*, Tutzing 1981

Willi Schuh: *Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit,* München 1964

Willi Schuh: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976

Willi Schuh (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, Frankfurt (M.) [2]1972

Jens-Peter Schütte: »Das instrumentale Spätwerk«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 463–498

Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990

Thomas Seedorf: »Strauss und Mozart«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014, S. 84–95

Arthur Seidl: *Straußiana. Aufsätze zur Richard-Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten*, Regensburg [1913]

Martina Sichardt: *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*, Bonn 2012

Peter H. Smith: »Tonal Pairing and Monotonality in Instrumental Forms of Beethoven, Schubert, Schumann, and Brahms«, in: *Music Theory Spectrum 35*, Issue 1 (2013), S. 77–102

Richard Specht: *Richard Strauss und sein Werk,* 2 Bde., Leipzig 1921

Richard Specht: *Richard Strauss. Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung*, Berlin [1919]

Liane Speidel: *Franz Schubert – ein Opernkomponist?*, Wien 2012

Philipp Spitta: »Ein Lebensbild Robert Schumanns«, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, Nr. 37/38, hg. von Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1882, S. 1–102

Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen [7]2001

Max Steinitzer: *Richard Strauss*, Leipzig [5]1914

Arne Stollberg: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart 2006

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Richard Strauss: *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hg. von Willi Schuh, Bonn 1953

Igor Stravinsky/Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*, New York 1959

Kurt Taroff: »Erzählperspektiven im Drama«, in: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte* , hg. von Peter W. Marx, Stuttgart 2012, S. 147-151

Roland Tenschert: »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß. Ein Beitrag zur neueren Harmonik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 161–182.

Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Berlin 1887

Melanie Unseld: »*Man töte dieses Weib!« Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende«*, Stuttgart/Weimar 2001

Boris A. Uspenskij: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt (M.) 1975

Joachim Veit: Art. »Leitmotiv«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 5, Sp. 1078–1095

Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung*, Wiesbaden ^{7}1990

Panagiota Varvitsioti: *Klytämenstra oder die Muttermetamorphosen: Ihre Gestalt in Hofmannsthals „Elektra"*, Diss. Univ. Jena 2014

Edmund Wachten: »Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 16, Heft 5/6 (1934), S. 257–274

Cosima Wagner: *Die Tagebücher, Bd. 2: 1878–1883*, hg. und komm. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977

Richard Wagner: »Der Freischütz in Paris (1841). 2. ›Le Freischutz‹.-Bericht nach Deutschland«, in: *SSUD*, Bd. 1, Leipzig 1911, S. 220-240

Richard Wagner: »Programmatische Erläuterungen«, in: *SSUD*, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 169–181

Richard Wagner: *Oper und Drama*, in: *SSuD*, Bd. 4

Richard Wagner: *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur, hg. von Egon Voss*, Stuttgart 2003

Richard Wagner: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama« in: *SSUD*, Bd.10, Leipzig 1911, S. 176–193

Richard Wagner/ Franz Liszt: *Briefwechsel*, hg. von Hanjo Kesting, Frankfurt (M.) 1988

Melanie Wald: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart u.a. 2013

Melanie Wald/Wolfgang Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung, Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner* Kassel 2013

Michael Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000

Alicyn Warren: *Levels of Reality in Dramatic Music*. Princeton (Univ. Diss.) 1992

Andreas Weidinger: *Filmmusik*, Konstanz^{2} 2011.

Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien u.a. 2012

Walter Werbeck: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996

Walter Werbeck: »Strauss's compositional process«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss* hg. von Charles Youmans, Cambridge 2010

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Walter Werbeck: »Der Allegro-Komponist Richard Strauss«, in: *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, hg. von Andreas Dorschel, Wien u.a. 2004

Walter Werbeck: »Oper und Symphonie. Zur formalen Konzeption von ›Intermezzo‹«, in: *Richard Strauss-Blätter, Neue Folge* 45 (2001), S. 109–123

Arnold Whittal: »Dramatic structure and tonal organisation«, in: *Richard Strauss. Elektra*, hg. von Derrick Puffett, Cambridge 1989, S. 55–73

Craig de Wilde: »Schoenberg and Strauss«, in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*, hg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner, Cambridge u.a. 2010, S. 68–78

Kurt Wilhelm: *Richard Strauss persönlich*, München 1984

Wolfgang Winterhager: *Zur Struktur des Operndialogs: Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss,* Frankfurt u.a. 1984

Hans von Wolzogen: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig 1876

Silvia Wälli: »Till Eulenspiegels Stimmen. Richard Strauss' Tondichtung op. 28 als Erzählung«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 16 (1996), S. 81–98

Werner Wolf: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik«, in: Melanie Unseld/Stefan Weiss (Hg.). *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, Hildesheim u.a. 2008, S. 17–44

Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie« in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–104

Werner Wolf: Art.: »Fokalisierung«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart ^{5}2013

Karl H. Wörner: »›Die glückliche Hand‹. Arnold Schönbergs Drama mit Musik«, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 1964, Nr. 5, S. 274–283

Hans J. Wulff: »Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes«, in: *Kodikas/Code*, Bd. 14, Heft 3–4 (1991), S. 281–290

Hans J. Wulff: »Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in *Three Seasons* (*Saigon Stories,* USA/Vietnam 199, Tony Bui)«, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, (2010), S. 124–136

Hans J. Wulff: »Das Bild, das Hörbare, die Musik: zur Analyse der Ertaubungsszene in Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* (Frankreich 1936)« , in: *Geschichte – Musik – Film*, hg. von Christoph Henzel, Würzburg 2010

Dieter Zimmerschied: »Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im ›Rosenkavalier‹«, in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 291-297

Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main ^{2}1982

Michael Zywietz: »Strauss der Fortschrittliche: Der Rosenkavalier und das Musiktheater der Morderne«; in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg, 2008, S. 152–166

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Notenausgaben

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*, op. 72, Studienpartitur (Edition Eulenburg), Mainz/London 1983

Christoph Willibald Gluck: *Iphigénie en Tauride*, Paris: Des Lauriers, 1779

Charles Ives: *Central Park in the Dark*, hg. von Jacques-Louis Monod, New York 1973

Giacomo Meyerbeer: *Die Hugenotten. Große Oper in fünf Aufzügen*, Vollständiger Klavierauszug, deutsch bearbeitet von I. F. Castelli. Neue revidierte Ausgabe von Gustav F. Kogel, Leipzig, Breitkopf & Härtel (V.A. 321) [o.J.]

Giacomo Meyerbeer: Les Huguenots. *Opéra en cinq actes,* Partitur, Kritische Ausgabe (Werkausgabe, Abteilung 1, Bd. 10) , hg. von Oliver Jacob, Berlin 2021

Giacomo Meyerbeer: *Robert le Diable. Opéra en cinq actes*, Partitur, Kritische Ausgabe (Werkausgabe, Abteilung 1, Bd. 11) hg. von Wolgang Kühnhold und Peter Kaiser, München 2010

Franz Schreker: *Der ferne Klang,* Oper in 3 Aufzügen, Klavierauszug mit Text von Alban Berg, Wien: Universal Edition (U.E. 3096) 1911

Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebnst einem Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal. Neue Bearbeitung. Musik von Richard Strauss*, op. 60, Vollständiger Klavierausug von Otto Singer, London u.a. 1916

Richard Strauss: *Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss*, Vollständiger Klavierauszug von Otto Singer, Berlin/Paris 1911

Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss*, op. 65, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1919

Richard Strauss: *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss*, op. 58, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1908

Richard Strauss: *Feuersnot.* Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst von Wolzogen, Musik von Richard Strauss, op. 50, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1901

Richard Strauss: *Intermezzo. Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen von Richard Strauss*, op. 72, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1924

Richard: Strauss*: Lieder. Gesamtausgabe, 4 Bd*., hg. von Franz Trenner, London 1964

Richard Strauss: *Orchesterwerke* (*Richard-Strauss-Edition*, Bd. 19–31), Wien 1999

Richard Strauss: *Salome. Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung un* Übersetzung von Hedwig Lachmann, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1905

Richard Strauss: *Salome.* Partitur (*Werke. Kritische Ausgabe. Serie I: Bühnenwerke*, Bd. 3a), hg. von Claudia Heine und Salome Reiser, Wien 2019

Richard Strauss: *Sämtliche Bühnenwerke* (*Richard-Strauss-Edition*, Bd. 1–18), Wien 1996

Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, hg. in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München, Mainz 1970-2020

Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Partitur. Mit den Ergänzungen von Felix Mottl, Leipzig o.J. (C. F. Peters 9904)

Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*, (Sämtliche Werke, Serie 3, Bd. 5) Mainz u.a. 2017

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Carl Maria von Weber: *Euryanthe. Grosse romantische Oper in drei Aufzügen*, Partitur, Berlin (Schlesinger) [1866]

Giuseppe Verdi: *Otello*, Mailand 1913 (Ricordi 113955; ND Mineola: Dover Publications 1984)

Internet

Helmut Lachenmann: Gespräch mit Max Nyffeler. Helmut Lachenmann zur Alpensinfonie von Richard Strauss (erschienen in gekürzter Form im Programmheft des *Lucerne Festivals* zum Konzert am 24. 8.2005), vollständige Fassung: https://www.beckmesser.info/helmut-lachenmann-und-die-alpensinfonie, (abgerufen am 04.06.2023)

Wolfgang Schaufler (Ed.): *Gustav Mahler. The Conductors' Interviews. Ingo Metzmacher im Interview mit der UE* (https://www.youtube.com/watch?v=e_zA2z_D8jc, abgerufen am 08.03.2023), Salzburg 2011

Wolfang Amadeus Mozart: *Briefe und Dokumente – Online-Edition* (http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=3, abgerufen am 08.03.2023)

Max Steiner im Interview mit Tony Thomas (https://www.youtube.com/watch?v=eQuNnzH6_g8, abgerufen am 07.11.2022), o.J.

Richard Strauss: *Werke. Kritische Ausgabe – Online-Plattform*, (www.richard-strauss-ausgabe.de/d30588, abgerufen am 05.06.2023)

https://doi.org/10.5771/9783968581549 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -