

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 aufzuschlüsseln – 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.

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 Teilkapitel³ 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.

4.1 Perspektivenwechsel im Schluss des *Rosenkavalier*

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 Straußsche Moderne; dabei keineswegs stets dem Material nach avanciert. Überhaupt herrscht bei ihm kein direktes Verhältnis zwischen der Fortgeschrittenheit der Klänge und 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.

dato nicht bekannte Neuartigkeit von Musiktheater, an eine – wie er schreibt – »Straussische Moderne«. Erst die Arbeiten Werbecks, Walters, Gilliams, Lüttekens 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 perspektivistische 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-öffentlicht 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 Terzette, 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‹-Orchester- satz⁸ 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.

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) Liebespaars 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 Paars Marschallin – Octavian störte, als er das Frühstück brachte; der Abend wird durch ihn beendet, der Beziehungsabschluss besiegt.

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.

Des-Dur vollführt. Die Fürstin lässt sich nicht nur als Fokalisationszentrum des gesamten Finales, sondern als Hauptperspektivlinie des vorangegangenen Terzets 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, inträumerischer 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 Strauss'schen 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 Terzets 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.).

– 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 unbemerkten) Abtreten der Marschallin und das optische wie musikalische ›Close-up‹ auf Sophie und Octavian eindrücklich komponiert: Dominante 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 Übergang¹⁵ 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 jähnen 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).

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 Straußscher 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.

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.

(Octavian ist dicht an Sophie herangetreten. Einen Augenblick später liegt sie in seinen Armen)

Br. 1. Tr.

VI. (+Fl.)

rit.

molto cresc. ff

p subito

a tempo, moderato

(Strauss notiert im Bass *des*, in den oberen Stimmen bereits *cis*, Singer ändert auch hier in *cis*)

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*.

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«).

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 wohlbekannte²² – 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.

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 Straußschen 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 Straußsche Stilmittel, welches Adorno als den »Straußschen als ob-Charakter«, als »Gemachtes« oder als »aufrichtige Lüge«²⁹ bezeichnet: Die Straußsche 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 Kompositionstheorien 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 »mozartschen Klaviersatz« (obwohl kein Klavierstück von Mozart eine solche Begleitfigur aufweist) im Sinne eines »klassischen Albertbass[es]« (Walter: *Strauss*, S. 274f.). 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.

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 Straußsche 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 Volks-tümliches 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 Straußsche 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).

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.

a) Strauss: Sophie/Octavian

Ist ein Traum, kann nichtwirklich sein, daß wir zwei bei-ei-nan-der sein,

Spür' nur dich, spür' nur dich al-lein und daß wir bei-ei-nan-der sein!

b) Mozart: Pamina/Papageno

Könnte je-der bra-ve Mann

Könnte je-der bra-ve Mann

c) Humperdinck: Gretel/Hänsel

sol - che Glöck-chen fin - den Abends, wil ich schlaf-en gehn, vier-zehn Eng-lein um mich stehn:

sol - che Glöck-chen fin - den Abends, will ich schlaf-en gehn, vier-zehn Eng-lein um mich stehn:

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 zeitenthebenden Stils wird zunehmend erweitert, komplexer und transzendent. 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 herabschweben³⁶ 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.

sein könnten. *Der Rosenkavalier* wendet sich hingegen von diesem »Wagnerschen Musizierpanzer«, wie Strauss ihn humorig nennt,³⁷ ab, seine Schluss-pantomime 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 Alltags-welt 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 musika-lischem Witz zusammen.

Die Tonart des Duetts ist dabei wohlgewählt, nicht nur wegen ihrer Ent-fernung 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 Jahr-hunderte 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 helllichten Tag spielt und nicht (wie die beiden anderen) die Randbereiche der Dämmerung (bzw. des frühen Morgens) sowie die Abendstunden und die be-ginnende 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.

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 Halle-narie 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

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 verschwunden.

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 Straußscher Art der Kadenzverfremdung⁴¹ 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 (Fis⁷ → h → A⁷ → D → Cis⁷ → 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 grundstetigen Basston, sondern der vorige wird synkopisch gehalten. Zudem

scher ›Side-Step‹ (Del Mar) chromatisch verrutscht: zu C⁷ (statt Cis⁷) → Fis⁷ → H. Somit gerät der schillernde C⁷-Akkord in eine gewollt mehrdeutige Position: er ist zwar ein klarer Dominantseptakkord, aber seine Akkordfunktion (dominantisch) und die Skalenposition des Basstones (tiefalterter, nicht-leitereigener 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 Dominanterz (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, vielgestaltete Harmonik möglich gemacht, die zugleich gestischer Ausdruck der Gefühlsüberwältigung und des darauffolgenden (vorgetäuschten?) Schwächenfalls 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-Quintsextakkord (in III, Z. 299,6) wieder zurück nach A⁷, was die folgende Kette der Dominantseptakkorde erweitert.

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 etikethaften 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« Motiv⁴⁵ 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 röhrt 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.

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.

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 Farbentonen 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 Takt 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.

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-Sept- nonakkordes 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 Dreiklangsharmonik 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 postwagnerische 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..

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 Entsaugung, 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 Melancholie⁵³ 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 Violinen⁵⁴ 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.

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 – vermögenden 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.

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 liegenden 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.

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 Ländler-Idiom (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.

einfache, Ländler-typische V⁷-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 Klänge⁵⁹ 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: H⁷, A^{maj7}, cis⁷, H⁷ (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 kadenzialen 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.

bekannten musikalischen Austriaismus, 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*^{o7}/*e* → D^6 ₄⁵₃

→ *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.

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.

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 Streicherfiguren, 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).

Sophie (träumerisch)

Octavian (träumerisch)

Celesta, Fl. Vi. (soli)

VI.1, Br., Klar.

Br., Celli, Harfe

Hr. 3 (singend): Motiv cis-c-d

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-

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 Blechbläzersatz 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 narzistische *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.

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 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.

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 Schlussepiode 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 Octavians⁷⁰ 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.

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-Vignette⁷³ zu verstehen: Auf rhythmischer Ebene entspricht die Musik vollauf den konventionellen Mustern einer Marschmusik, aber statt eines militärischen Schritttempo 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.

wird auch durch seine jetzige Intervention der Finalcharakter des Liebesdutts 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 plausiblen⁷⁸ 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 Schlusszene 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.)²1972).

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.

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 neben-einander 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.

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 Lusternheit einer haltungslosen, durch ihre Phantasie verdorbenen Demi-Vierge und des fanatischen Glau-benseifers 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.).

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 Schwesternpaares 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.

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 Struktur.«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 zusammengebounden.

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 Whittall: »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.

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 Helden 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.

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 Des⁷-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.

Chrysothemis' Ruf naheliegende Auflösung nach a-Moll tatsächliche »Auflösung«

phryg. Halbschluss E7 a »Elektra«-Akkord h/f

d bzw. h E7 a h/f

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 $d^{\circ 7}$, 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 $\textcircled{6}_3^4$ -Akkord

harmonisiert, gefolgt vom dominantischen $\textcircled{7}_5^6$. 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 Trauerefigur (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.

Chrysothemis' Bittmotiv Elektras Umdeutung und Assoziation mit dem Tod des Vaters

Z. 66 Z. 66,4 Z. 66,5

gr. 6 kl. 6 als »exclamatio« kl. 6

Notenbeispiel 13: *Elektra*, Z. 66 (Motivtransformation)

105 Bayerlein, *Musikalische Psychologie*, S. 174.

Auch die Instrumentation reagiert feinsinnig auf die Umdeutung: Chrysothermis' 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 ›Beilmotivs¹⁰⁶ chromatisch nach oben verschoben wird und schließlich nach Fis-Dur führt, wenn Elektra ihre Schwester als ›Tochter Klytämnestras‹ ansieht.

Z 66: Chrysotheremis' Bittgeste Z 66, 2 ff.: Elektras Intervention

$\frac{4}{3}$ As $\frac{5}{3}$ B⁷ Es $\frac{4}{3}$ As 6 G c

Z 67 ff.: Kette aus überm. Terzquartakkorden (»Tochter Klytämenstras«) symmetrische Bildungen des überm. Terzquartakkordes

Fis

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.

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.

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 wahnschaft 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 fortpinnt, führt nicht nach Es-Dur, sondern in den Elektra-Akkord (Z. 114),

108 Whittall: »Dramatic structure and tonal organization«, S. 62.

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.

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

sionen die psychologische Anschmiegksamkeit 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.

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 + Cappadocier	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	ImA		ImA					ImA

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 Pendelharmönik 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: *Round-ing 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.

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-D⁹-G⁷) zugeordnet ist, die stets in Verbindung mit Salomes Personen-Leitmotiv erscheint; und andererseits, indem sein Part als einziger die vorgezeichnete Haupttonart¹¹³ 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 (D⁹-G⁷) 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.

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 Kadenzarten 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 Taktten der Szene (bis Z. 4). Die Medianen 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.

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

The musical score consists of six staves, each with lyrics and a key signature. Staff a) T. 2/3: cis-Moll/Cis-Dur. Staff b) T. 6/7: c-Moll (Halbschluss). Staff c) T. 10-12: F-Dur. Staff d) T. 14-16: a-Moll. Staff e) T. 25/26: f-Moll. Staff f) T. 28-30: d-Moll. The lyrics are: 'Wie schön heu te Nacht!', 'wie sie selt - sam aus - sieht.', 'auf-steigt aus dem Grab.', 'Wie ei-ne Frau', 'Sie glei-tet lang-sam da - hin.', and '»die aussteigt aus dem Grab«' respectively. A note at the end of staff c) states: 'Singer notiert im Klavierauszug (sinnvollerweise) ges statt fis'.

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 medianistische Wendung von f-Moll nach a-Moll nicht kadenziall 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 Strauss'sches 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-

nerseits¹¹⁴ 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 Türk¹¹⁵ (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 möglich¹¹⁶ (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

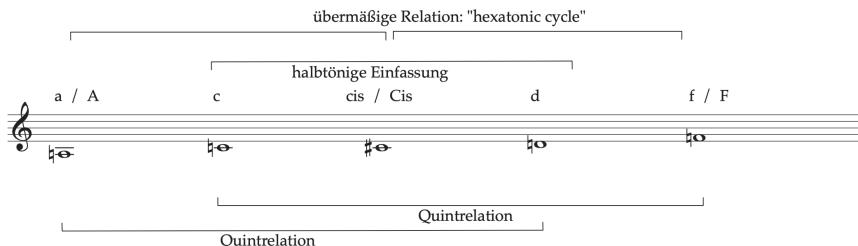
114 Vgl. Boulays Terminologie des »chromatic surrounding«, in: Boulay: *Monotonicity and chromatic dualism in Richard Strauss' Salomé*, Vancouver (Univ. Diss.) 1992, S. 10 ff.

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.

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

nicht neu, aber hier in einer bislang nicht bekannten 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-Relativen‹ beschreiben¹¹⁸ (Terzgleichheit bei verschobenem Quinrahmen) 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: *Monotony 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.

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

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 A⁷-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. A⁷. Im ersten Falle (Z. 360,5) handelt es sich um einen Klangkomplex, den Louis/Thuille noch als doppelte Alteration der Subdominante *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 Quarts-Extvorhalt 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-Quintsextakkord 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 4¹⁹¹³, S. 251.

g dagegen, die Violinen und Flöten das tremolierende bzw. trillernde *a* (mit Wechsel ins *b*). Salomes Melodielinie *fsis-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.

a) 1, Z 361



b) Z 355,6



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.).

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

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 Strausssischer Kadenz:

Notenbeispiel 21: Schlusskadenz (Z. 361): »Man töte dieses Weib!«

Alle drei Kadenzpositionen verweisen auf unterschiedliche Ziele: die Antepae-nultima auf d-Moll, die Paenultima auf e-Moll, schließlich das finale c-Moll. Die Tonart, die historisch ohnehin aufgeladen ist mit der Bedeutung des

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 Kisses 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 Sadrihs 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, Wohlklang, Konsonanz das Gute und Wünschbare bedeute« (Sadrih: *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-

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von *Salome*

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 ineinander greifen. 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 Tonkalorisierungen zusammen. Sie startet vom *gis*², der Quinte der Ausgangstonart, und schreitet in den ersten acht Takten zum *d*³, der Quinte des G-

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 derakkordischen Struktur und der chromatischen Linie. Sie evoziert in ihrer Stringenz eine partielle Voraus-hörbarkeit, ihre Bewegungsrichtung wird antizipierbar und macht so ein Grundelement von formaler Konzeption, den Aufbau (und Bruch) von Hörer-wartung 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 Chro-matik 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.

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 (Gis⁷/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 variiertem 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.

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.«

Herodias

Nein, der Mond ist wie der Mond, das ist al- les. Wir wol - len hin-ein gehn.

(Ob, E.H., Heckelph, Hr.)

fp *fp* *fp*

Br. (Herodes' erneute Nervosität)

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.