

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13 (1966)

Artikel: Don Juan und Rosenkavalier : Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'

Autor: Gerlach, Reinhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

22733
PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 13

REINHARD GERLACH

Don Juan
und Rosenkavalier

STUDIEN ZU IDEE UND GESTALT EINER TONALEN EVOLUTION
IM WERK RICHARD STRAUSS'



VERLAG PAUL HAUPT BERN

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 13

DON JUAN
UND ROSENKAVALIER

STUDIEN ZU IHRER UND ORIGINALE EINE TONALEN EVOLUTION
IM WERK RICHARD STRAUSS

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG HILF HARTZ 1928

101 3 1

REINHARD GERLACH

DON JUAN
UND ROSENKAVALIER

STUDIEN ZU IDEE UND GESTALT EINER TONALEN EVOLUTION
IM WERK RICHARD STRAUSS'



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

1967 9 91

Für Ulla

DON JUAN
UND ROSENKAVALLIER

STUDIUM ZU IDEE UND GESTALT EINER TONALEN KAVALLIER
IM WERK RICHARD STRAUSS



Nachdruck verboten
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der
Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten

© 1966 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland
Paulusdruckerei Freiburg i. Ue.

VORWORT

Die Anregung zu den vorliegenden Studien kam von Seiten der Literaturwissenschaft, zu deren Aufgabenbereich auch Hugo von Hofmannsthals Arbeiten für das Musiktheater gehören, darunter die Opernlibretti für Richard Strauss. Die Erkenntnis, dass diese Dichtungen nicht isoliert, d. h. abgetrennt von der Musik, verstanden werden können, blieb für die Durchführung der Untersuchungen nicht ohne Folgen; der als Behinderung empfundene Mangel an geeigneten Vorarbeiten für eine monographische Abhandlung beispielsweise der Opern «Ariadne auf Naxos» oder «Die Frau ohne Schatten» hat sie zu musikwissenschaftlichen Arbeiten bestimmt, die dem sinfonischen Werk von Richard Strauss und insbesondere seiner individuellen Kompositionstechnik gewidmet sind. Erst mit der dritten der vorliegenden Studien konnte dann auch ein konkreter Beitrag entsprechend der ursprünglichen Intention geboten werden, das aus wechselseitiger Befruchtung hervorgegangene Opernwerk Strauss-Hofmannsthals zu erhellen.

Die Untersuchungen wurden 1964 unter dem Titel «Tonalität und tonale Konfiguration im Oeuvre von Richard Strauss» als Dissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich vorgelegt. Sie sind hier im wesentlichen unverändert abgedruckt; neugefasst wurde die Einleitung.

Im Zusammenhang mit der Entstehung und Drucklegung ist es dem Verfasser eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Gerhart Baumann, Freiburg i. Br., der die Anregung und zahlreiche Hinweise gab, Herrn Professor Dr. Emil Staiger, Zürich, der Rat erteilte, Herrn Dr. Willi Schuh, Zürich, dem sich der Verfasser ausser für wertvolle Ratschläge auch für die freundliche Bereitstellung einiger Nachlassmanuskripte von Strauss und Hofmannsthal verpflichtet weiss, und besonders herzlich Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer, Erlenbach ZH, für umfassende Förderung und Bestärkung auf dem eingeschlagenen Wege seinen Dank auszusprechen.

Die Bearbeitung der oben genannten Quellen in Zürich wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, Bonn, ermöglicht. Dank gebührt ferner der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, insbesondere ihrem Präsidenten, Herrn Dr. Ernst Mohr, für die Aufnahme der Studien in die Publikationenreihe; namhafte Beiträge zu den für die Drucklegung erforderlichen Mitteln sind auch dem Stipendienfonds der höheren Lehranstalten des Kantons Zürich und dem Jacques Huber-Fonds der Universität Zürich zu verdanken.

Schliesslich sei auch dem Verlag Paul Haupt für das verständnisvolle Eingehen auf die Wünsche des Autors, sowie den Herren cand. phil. Peter Schleuning, Freiburg i. Br., und Helmut Kleint, Studienrat in Osnabrück, für das Mitlesen der Korrekturen gedankt.

Göttingen im Juni 1966

Der Verfasser

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
Einleitung. Das Problem der «Tonalität»	9

I. TEIL

Analyse und Interpretation der Tondichtung für grosses Orchester Don Juan op. 20
von Richard Strauss

1. Vorstufe	13
2. «Einleitung» und «Exposition»	16
3. Der Episodensatz in H-Dur («Seitensatz»)	27
4. Der Episodensatz in G-Dur	31
5. Das Horn-Thema	36
6. «Form» in der Stimmung	39
7. Die «Reprise»	49

II. TEIL

Das Fortwirken der Idee klassischer «Tonalität» in den Strukturen der Tondichtungen
von Richard Strauss, dargestellt an der Entwicklung zur Konfiguration von
«Teil-Tonalitäten» in der Symphonia domestica op. 53

1. Die Krise	61
2. Die «Griechenland-Ägyptenreise» und die Ironie in der Tondichtung Till Eulenspiegels lustige Streiche	65
3. Die ambivalente Form der in zwei complementären Tonarten komponierten Tondichtung Also sprach Zarathustra	71
4. «Innen» und «Aussen» in der Musik der Tondichtung Don Quixote	77
5. Die Konfiguration der Stile in der Tondichtung Ein Heldenleben und ihre «dramatische Handlung»	83
6. Das Ensemble von «Teil-Tonalitäten» in der Symphonia domestica	94
7. Das Leitbild	112

III. TEIL

Zwei Studien zur Konfiguration in Musik und Dichtung von
Der Rosenkavalier Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauss op. 59

1. Der «lebendige Inhalt» – die geschlossene Form. Der Orchesterstil Richard Strauss' beschrieben und analysiert an der sinfonischen «Einleitung»	122
2. Der erfüllte Augenblick. Analyse und Interpretation des ersten Auftritts: Octavian und die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik Der Rosenkavalier	139
A	139
B	148
Anmerkungen	
I. Teil	167
II. Teil	173
III. Teil	189
Quellenverzeichnis	200
Literaturverzeichnis	203

EINLEITUNG

DAS PROBLEM DER «TONALITÄT» EINE EINFÜHRUNG IN DIE METHODE DER STUDIEN

«Tonalität» heisst einerseits eine gewisse Ordnung der Töne auf Grund einer historisch bedingten Erkenntnis des Ton-Materials, andererseits die Materialisation einer Idee, auf die hin das Ton-Material ausgerichtet ist. Beide, Erkenntnis und Idee, sind wie alles Menschliche im Fluss, d. h. in stetem Wandel begriffen; darum ist aber von «Tonalität» gleichfalls nicht unhistorisch zu handeln; sie wurde und verging als Möglichkeit von Form in der Musik.

In Bezug auf musikalische Form stellt «Tonalität» selbst ein Abstraktum dar; sie bildet einen von zahlreichen Aspekten von Form und wird mit ihnen allen erst zur Einheit in dem Begriff *Stil*. Im Stil als der Weise, wie sich das Individuum in der musikalischen Welt, als ein für sich bestehendes und als deren Teil, handelnd behauptet, sind Idee und Erkenntnis integriert.

Reinheit des Stils, als deren Kriterium eine restlose Integration anzusehen wäre, ist in tonaler Komposition ein historisches Ereignis, das sich für uns mit dem Namen Mozart verbindet. Wir geben eine Andeutung durch eine Gegenüberstellung von Briefzeugnis und Werk.

Der Komposition der Oper «Die Entführung aus dem Serail» geht jene bekannte Klage Mozarts voraus, die sich in einem am 1. Mai 1778 an den Vater adressierten Brief aus Paris ausgedrückt findet, er sei hier «unter lauter vieher und bestien» geraten. Der bedrückenden Feststellung folgte als Gegensatz der Entwurf eines Leitbildes. Mozarts Gedanke zielte auf eine Gesellschaft, in der es zu leben eine Freude wäre. Die Idee einer solchen Vereinigung von Menschen, die allesamt «ohren hätten, herz zum empfinden, und nur ein wenig etwas von der musique verstünden, und gusto hätten», ist ein Entwurf, dem schon das erste nach Kompositionstechnik und Geist klassische Bühnenwerk, die vier Jahre später vollendete Oper «Die Entführung aus dem Serail», zustrebt, in der sich Menschlichkeit als *Einheit* stiftende Kraft bewährt.

Menschlichkeit bildet jedoch die Signatur jeder späteren Mozartschen Komposition, an deren Ausformung seine Einfühlung, seine Phantasie *und* sein durchdringender Kunstverstand beteiligt sind. Dank der von fortzeugender Einbildungskraft treu bewahrten Idee wirkt auch in der schliesslich vollendeten Komposition alles einzelne, es mag wie sehr auch immer ausgearbeitet sein, stets so angeordnet, dass es im Schlusston oder -akkord mit allem übrigen in Balance gehört werden und dergestalt ein ebenso neu- wie altvertrautes, restlos integriertes «*Ganzes*» bilden kann.

Nachgeborene haben von Musik, die so beschaffen ist, eine Lehre tonalen Komponierens abgeleitet, in der – den harmonischen Aspekt betreffend – u. a. zwei Tongeschlechter, die Tonarten und in ihnen leitereigene und -fremde Töne unterschieden werden. An Unterscheidungen dieser Art wird aber festgehalten, um die Identität eines Tones oder Akkordes in allem Wechsel harmonischer Art, um *Einheit* zu gewährleisten, wie Mozart sie in seiner Musik erhielt dank jener beharrenden Kraft seines Gehörs, die er stets erneut in seinen Kompositionen erprobte, wenn er musikalische Form gleich einem «ganzen» lebensvollen Wesen gestaltete. Die *Idee* mozartisch-klassischer Komposition überdauert dabei als *Ideal* von musikalischer Form in jener Harmonielehre, in der Tonart und Tonalität genannt wird, was von klassischer harmonischer Form als ein geschlossenes System ableitbar war; demgegenüber begreifen wir mit «Tonalität» hier und im folgenden die «lebendige» Form in ihrer harmonischen Gänze.

Solche Einsicht erweist sich als fruchtbar für die Methode, die zur Erschliessung der Strausschen Kompositionsart führen kann. Mozarts Werk war, seitdem Franz Strauss als Lehrer die eigene Mozartverehrung auf den Sohn Richard zu übertragen versucht hatte, für den jungen Komponisten vor Wagner von der grössten Bedeutung. Als Strauss seine persönliche Kompositionsweise auszubilden begann, beruhte sie zunächst auf der Verdichtung der unterschiedenen klassischen Kompositionselemente harmonischer Art, wobei die Tongeschlechter vereint und die als zwitterhafte «erweiterte Tonalitäten» zu bezeichnenden harmonischen Formen von chromatischen Klangfeldern durchbrochen waren. – Von dieser spätromantischen Stufe ist eine Phase des Experimentierens klar abgetrennt. Die chromatischen Klangfelder durch freie Anwendung kontrapunktischer Technik zu strukturieren, wurde nun von Strauss als Aufgabe aufgegriffen. Mit ihrer Bewältigung war eine weitere Stufe erreicht. – Jetzt haben sich «erweiterte Tonalitäten» zu complementären «Teiltonalitäten» eines Werkes vereint, das somit von innen heraus Familie mit sich selbst bildet. Diese neue Konzeption eines Werkes als *Ensemble* hat Strauss, der die Stimmigkeit seines Satzes anstrebte, ohne dafür die einmal erreichte Mannigfaltigkeit in Tausch geben zu wollen, in der Ausrichtung auf das Leitbild Mozart erreicht. –

Die Verschränkung der zwitterhaften Dur-moll-tonalen Formen zu «schwebender Bitonalität» im Rahmen der Komposition wird zuletzt als Höhepunkt des Richard Strauss Erreichbaren sichtbar. Klassische und romantische Formprinzipien ergänzen und durchdringen einander und lassen in Zusammenhang mit der glücklich gewonnenen Dichtung «Der Rosenkavalier» verbindliche, moderne musikalische Form entstehen. Gegenwärtig ist die Herkunft, die Vollendung im Werk wird vorausblickend gestreift; die Meisterschaft des harmonischen Satzes bewährt sich darin, dass das «*Ganze*» symbolisch in den Figuren der geschichteten bitonalen Komposition vereint ist.

Die in dieser den Inhalt der drei folgenden Studien andeutenden Skizze benutzten musiktheoretischen Begriffe verweisen darauf, dass die Methode ihren Ausgang – in Übereinstimmung mit einer Bemerkung Schönbergs (Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957) – von dem theoretischen Werkzeug und der Praxis der klassischen Harmonielehre nimmt. Neue Begriffe wurden jedoch notwendig, wo es galt, die von Strauss neu gehörten und gestalteten Probleme der musikalischen Klassik zu erfassen. Sie betreffen, da das Werkzeug dasselbe bleibt, seine Verwendung, die neu durchdacht wurde und entsprechend den Problemen in ein neues und zugleich ökonomisches System gebracht ist.

Erst eine Interpretation fördert aber das Verständnis. Sie geht darum der Analyse parallel und ist auf die Beschreibung und Deutung der einmaligen Strauss'schen harmonischen Form, seiner «Tonalität» im oben entfalteten Doppelsinn, abgestellt. Für entbehrlich halten wird sie nur, wer nicht überzeugt ist, dass «Kunstwerke nie restlos in angebbare Bedeutungen aufzulösen sind, ...» und darum – wie Musil (Tagebücher, Aphorismen, Essays, Hamburg 1955) weiter ausführt –, «wenn man ihren Inhalt beschreibt, ... dies wieder nur durch neue Verbindungen des Rationalen mit Arten des Sagens, mit Vorstellungen der Situation und anderen irrationalen Momenten» geschehen kann. Beruht auf dieser Bedingung die Vorläufigkeit von Interpretationen – die sich darum stets neu als Aufgabe stellen –, so auch die Möglichkeit für ihre Aktualität, die man hier darin erblicken möge, dass besonders der Schlüsselposition gedacht ist, die Strauss sowohl wegen seines Sinns für die Relativität der «Tonalität» als auch wegen seines Bewusstseins von der Notwendigkeit, die Teile genau aufeinander zu beziehen und die Form als Ensemble von Complementen zu konzipieren, zukommt.

Was Richard Strauss war, emanierete. Sein Werk als ein Kontinuum gibt uns heute Kunde von jener «wirklichen, energischen Person», die sich sein Freund und Berater Hugo von Hofmannsthal als die «ideale» aus der Musik «herausdestillierte», um ihr im gemeinsamen Werk nahe zu sein. Bis zur Anknüpfung solcher Beziehung leiten die vorliegenden Untersuchungen hin.

I. TEIL

ANALYSE UND INTERPRETATION DER TONDICHTUNG FÜR GROSSES ORCHESTER DON JUAN OP. 20 VON RICHARD STRAUSS

1. Vorstufe

Richard Strauss verfügte schon in jungen Jahren über kompositorische Fertigkeit. Frühzeitige Übung hatte ihn in Stand gesetzt, das Handwerk spielend zu beherrschen und als Knabe bereits Kompositionen zu verfassen. Diese Werke, die noch einmal den Raum bürgerlicher Musikkultur und den Geist häuslicher Musikübung beschworen, haben durch ihren Reiz dem Schüler schon bescheidenen Ruhm im engeren heimatlichen Kreis eingetragen ¹.

Wer ihnen zuhört, entdeckt ohne Mühe, welchen Vorbildern der Knabe nachgeeifert hat. Richard Strauss selbst berief sich auf die «Klassiker» als seine ersten Lehrmeister in der Musik. Jedoch in den Kompositionen des jungen Strauss sind die Individualstile der drei Wiener Klassiker fast immer durch zwei andere Komponisten vermittelt; kaum einmal jene, aber die Kammermusikstile Mendelssohns und Robert Schumanns klingen an ².

An den Werken des Gymnasiasten bemerken wir Freiheit und Gewandtheit im Handhaben von abgelauschten Stilen, im Aufrufen eines «Tons». Das Vermögen, sich einzufühlen und gleichsam kostümiert zu sprechen, ist mit der reizvollen, oft schon ein wenig raffinierten Naivität altkluger, ihrer Kindlichkeit sich bewusst werdender Jugend geübt. Altklugheit hatte Hans von Bülow an den ersten ihm vorgelegten Werken des jungen Strauss gerügt ³; dem Charme der Melodie und des Klanges der Bläuserserenade op. 7 entzog er sich nicht ⁴. Nicht nur die Teile dieser Arbeit für dreizehn Bläser – diejenigen der anderen Werke, eines Streichquartetts, einer Klavier-, einer Violoncello-Sonate (op. 2, op. 5, op. 6) u. a. nicht minder – stechen im Charakter so voneinander ab, wie es einem musikbeflissenen Knaben bei halb gespielter, halb wirklichem Ernst nur immer gelingen kann, der gar bald schon wieder vergisst, was ihm eben

noch Schauer bereitet hat, unbefangen kokettiert und, wenn er schliesslich allen Theaters überdrüssig wird, dann auch mit entzückender wirklicher Grazie in den ihm eigenen verspielten Leichtsinn zurückzufallen vermag. Selbst innerhalb eines Ganzen, wie es ein Thema zu sein hat, verrät sich zuweilen durch eine angenommene Maske hindurch die unbeschwerte, kindliche Heiterkeit des jungen Strauss wieder und nimmt durch die in einer gewissen Wendung nicht beherrschte Regung von Ungeduld beim schweren Abenteuer der sich selbst zugemuteten Rolle für sich ein. «Man hat schon öfter bemerkt, dass fast alle Jugendwerke von Strauss, etwa bis zur Sinfonie 'Aus Italien', auch von einem anderen Musiker der 'Münchener Schule' herrühren könnten, und straussisch nur in ihrer besonderen jugendlichen Frische sind. Und kommen nicht auch *nach* jener sinfonischen Phantasie Stellen der Maskenhaftigkeit, der Erinnerung an die Anfänge, ans Münchener Vaterhaus (Hochburg der Gegnerschaft gegen Wagner und Liszt), an Mozart und Haydn und Mendelssohn und anderes Hausmusikalische und Vierhändige»? ⁵

Durch satztechnische Neuerungen können diese Kompositionen keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sie sind problemlos. Satztechnik als solche, Probleme für den sondernden und kombinierenden Verstand, vermögen den Jüngling Strauss nicht zu fesseln. Mathematik war ihm sogar die ganze Schulzeit über verleidet ⁶: das von ihr geforderte disziplinierte Denken fiel ihm schwer. Aufschlussreich berichtet die Schwester davon, dass ihr Bruder Richard trotz Unterweisung seit frühester Kindheit nie eine sichere Klaviertechnik erreicht habe ⁷; «mein Bruder, dem alles Lernen fast zu leicht fiel, konnte sich für allzu intensives Studium nicht recht erwärmen» ⁸. Strauss selbst erzählt aus seiner Jugendzeit: «Ich war aber immer ein schlechter Schüler, da das notwendige 'Üben' mir wenig Spass machte, dagegen habe ich gerne vom Blatt gelesen, um möglichst viel Neues kennen zu lernen.» ⁹

Diese hier einbekannte *Vorliebe für Improvisation* kann von allem Anfang an in den Jugendkompositionen beobachtet werden. Überliefert ist eine Ermahnung des Vaters; sie gilt seinem Sohn, dessen Neigung zu blindem Vertrauen darauf, dass der Moment ihm schon von selbst das Rechte einbringen oder es als solches erscheinen lassen werde, den Vater beunruhigt: «Richard soll nicht zu schnell und zu viel an seiner Sonate arbeiten und soll etwas kritischer zu Werke gehen, denn nicht alles, was einem gerade einfällt, ist auch wert, niedergeschrieben zu werden.» ¹⁰

Obwohl äusserlich stilistische Einstimmigkeit angestrebt sein mag, wie sie doch den hohen Mustern des jungen Strauss zuallermeist auch eignet, ist schon der Satz der Bläserserenade so deutlich in Stimmungskontrasten gedacht, die aus verschiedenen Stil-Schichten hervorgehen ¹¹, dass er darum als Schöpfung des Autors der späteren Tondichtungen für Orchester erkannt werden könnte.

Spielerisch erscheint hier eine innere Bühne aufgeschlagen. Aus der den Knaben umgebenden musikalischen Welt finden wir Bruchstücke herausgelöst und zu einer neuen zusammengesetzt. Die abgelauschten Stile agieren wie Figuren, bespiegeln einander; Gebärden werden angenommen, Stile gewechselt, wobei sich inneres überquellendes Leben entbindet, wie ebenso dieses erst erregt wird. Zuweilen hört man den tönenden Formen das ahnungsvolle Staunen an, mit dem Kinder der Lebensformen Erwachsener durch Nachahmung sich bemächtigen können, darin ihnen fremde Erfahrung witternd und begierig vorwegnehmend. *Musik*, indem sie so komponiert wurde, ist als *Erlebnis* genossen: schon der jugendliche Autor der klassizistischen Kammermusikwerke und Solokonzerte – man vernimmt es durch die Brüche des Stils hindurch – kennt und schätzt das *Erlebnis* des *eigenen Wesens*.

Doch es droht ihm nicht Verfallenheit an den die Töne begierig aufnehmen- den Sinn, solange er sich komponierend einem unbegriffenen, einem von der Tradition geheiligten Ritual unterwirft, durch das Anweisung an ihn ergeht, wie die inneren Zustände, die sie evozierenden und ausdrückenden Gebärden zu wechseln haben. Noch immer nämlich gilt ihm das Satzschema der Sonate¹² als unantastbar, das eine Spielregel bildet, die der schon jetzt im geheimen *allein* dem im Augenblick wirkenden Impuls, der *spontanen Regung* des Gefühls zugeschworene, jedoch vom Vater¹³ zum Gehorsam erzogene Knabe stets noch befolgt und ohne Murren über sich duldet; denn ihren Zwang spürt er zweifellos auch als eine Wohltat; dann nämlich, wenn ihn der Kanon der Sonate durch die jeweilige Anweisung, was nun zu tun sei, davon zu entlasten scheint, das Ganze in sich selbst auszutragen und, wozu ihm die Kraft noch mangeln muss, durchzuhalten und sich selbst zu behaupten.

Als Orchesterleiter gewann Richard Strauss ein neues Verhältnis zur Überlieferung. Dirigentenerfahrungen zu sammeln hatte schon der Zwanzigjährige Gelegenheit als Assistent Hans von Bülow¹⁴. Zu den Eigentümlichkeiten Bülow- schen Dirigierens gehörte die *Akzentsetzung* in der Musik. Darunter hat man eine zeitweise Stauung im rhythmischen Fluss der Töne zu verstehen, durch die der Kapellmeister die Gliederung eines Werkes (meist über den Wortlaut der Komposition hinaus) sinnfällig zu machen trachtete. Richard Strauss hat diese Praxis übernommen; wir wissen, dass er seinen Zeitgenossen um ihretwillen als Schüler Hans von Bülow¹⁵ erschien.

Seinen Ursprung hat das Setzen von Akzenten in der Rolle, in der sich der Dirigent der vorzutragenden Komposition gegenüber fühlte. Aus der Tatsache, dass er akzentuierte, schliessen wir, er habe es als seine Aufgabe betrachtet, sich in die Musik einzufühlen, in ihr zu «leben», mit ihr eins zu werden, um aus dieser Übereinstimmung Anweisungen an die unter seiner Leitung stehen-

den Musiker zu geben. Sie ergingen aus der im *Innern* gewonnenen *lebendigen Anschauung* des Werkes; dirigierend brachte der Kapellmeister die auf dem Papier mit starren Notenzeichen nur angedeutete Musik als eine «lebendige» neu aus sich hervor, er liess sie «erstehen». Und dabei fügte er der überlieferten, aufgezeichneten Komposition etwas hinzu: den Schein der Unmittelbarkeit, des Spontanen. Die von ihm dirigierte Musik wirkte wie soeben erschaffen, während er sie durch sein Temperament, im Wechsel zwischen Aktion und Reaktion aus lebendiger innerer Anschauung und Aufnahme des klanglichen Ereignisses prägte. Indem er sie so produzierte, *besass* er sie.

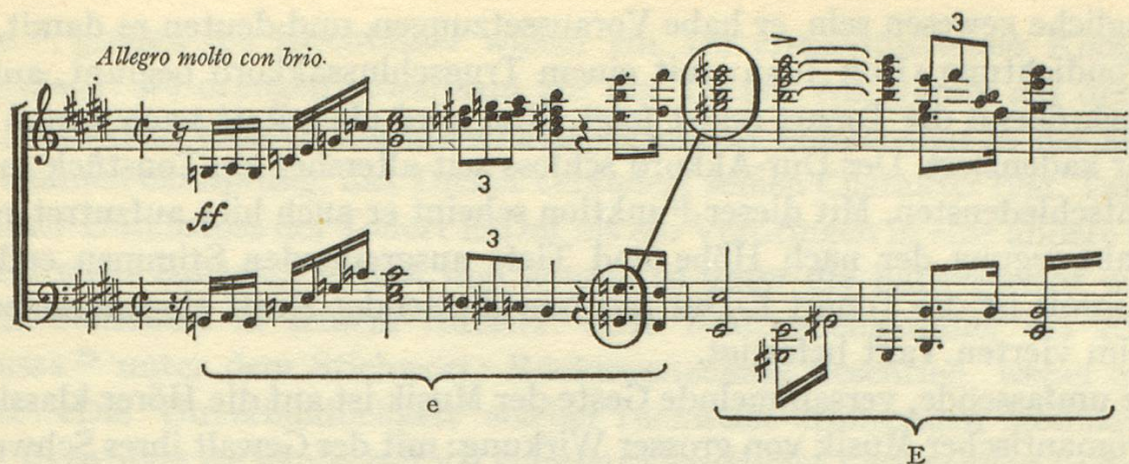
Diese Art der Besitzergreifung, des Genusses von Musik durch die vom eigenen individuellen Temperament geprägte klangliche Realisation, die in der Akzentuierung zum Ausdruck kam, hat im Stil der Kompositionen des jungen Kapellmeisters Strauss überdauert. Zu ihnen gehört auch die Tondichtung für grosses Orchester Don Juan op. 20 ¹⁶.

Wir untersuchen diese Tondichtung im folgenden zuerst in ausgewählten Teilen (Kap. 2-5), dann als Ganzes (Kap. 6-7), indem wir unser Augenmerk stets auf das aus ihrer Faktur zu ermittelnde Verhältnis zu tradierter Form und «Tonalität» (als harmonischer Form insbesondere) ¹⁷ richten.

2. «Einleitung» und «Exposition»

Die Tondichtung für grosses Orchester Don Juan beginnt im tempo «Allegro molto con brio» mit einem Überfall auf den Zuhörer. Dieser Beginn «aus dem Vollen», der im eigentlichen Sinn gar kein Anfang ist, blieb Richard Strauss als von Glück begünstigt ein Leben lang im Gedächtnis haften. Igor Strawinsky weiss sich zu entsinnen, dass der Komponist des Don Juan ihm bei einer Begegnung im Konzertsaal den Ratschlag erteilte, ein Orchesterstück in ähnlicher Weise zu eröffnen ¹⁸; und Strauss selbst suchte bei den Anfängen mehrerer späterer Werke noch die «gleiche die Masse fortreisende suggestive Kraft» ¹⁹ zu bewähren und den «zwingenden Kontakt» ²⁰, den er mit diesem Orchestereinsatz zwischen sich und dem Publikum herbeizuführen vermochte, aufrechtzuhalten ²¹.

Der Rhythmus wechselt in den ersten Takten mehrmals abrupt: auf sieben auftaktige Sechzehntel im ersten alla-breve-Takt folgt eine ausgehaltene halbe Note, in der das Pulsieren der Sechzehntel unhörbar fortdauert; Achteltriolen setzen sich dagegen auf den ersten Schlag des zweiten Taktes durch; und plötzlich – nach dem zweiten Schlag – bricht der Klang gar für die Länge einer Viertelpause ab, um auf das vierte Taktviertel wiederzukehren. Und jetzt führt ein punktiertes Achtel mit einem Sechzehntel zu den halben Noten auf den ersten und zweiten Schlag des dritten Taktes:



Dies alles sind rhythmische Ereignisse, deren Aufeinanderfolge fortwährend Überraschung hervorruft, da sie unmöglich vorhersehbar sind. Die einwandfreie Darstellung erfordert von Dirigent und Orchestermusikern äusserste Sammlung und vom ersten Takt an ein vollkommenes «Darinnensein». Da bleibt kein Raum für ein «Einspielen». Und so bedünkt es uns, dieser Beginn sei gar kein Anfang, sondern eine Verdichtung von bereits Vorausgegangenem, das nun freilich in diesem Musikstück nicht anders mehr anwesend ist denn als geistige und körperliche Spannung, und das – indem sich diese in den Klängen entlädt – hier zu seiner Erfüllung gelangt.

Ein Beginn «aus dem Vollen», der gleichsam vorausgegangener Musik «Erfüllung» bringt, scheint auch durch die Art, wie das dirigiertechnische Problem des präzisen Einsatzes zu lösen ist, vorausgesetzt zu werden: man bedient sich in diesem Fall vor der rechten der linken Hand, deren Gebrauch sonst ein «Hilfsmittel der Gliederung, des Steigerns, der Unterstreichung, Intensivierung, Abdämpfung»²² ist, und macht, «um eine präzise Ausführung zu sichern, eine genaue Auftaktgeste mit der linken Hand zur Höhe der zum Niederschlag bereiten rechten Hand hin. Diese beginnt danach erst das 'eins' des ersten ausgeschriebenen Taktes zu dirigieren und nimmt so gewissermassen den zu ihr strebenden Vorbereitungsauftakt der linken Hand ab»²³. Die Geste der den «Vorbereitungsauftakt» markierenden Linken ist die der *Sammlung*.

Und auch die Folge der Harmonien in diesen ersten Takten verstehen wir als sammelnd und «Erfüllung» bringend. Zuerst prägt sich durch den Sprung von g auf c, über das darauf der Dreiklang errichtet wird, C-Dur als tonaler Schwerpunkt ein; unmittelbar danach erscheint im Klang des Sextakkordes C-Dur nur noch als eine vorübergehend aufgesuchte Region, aus der die im energischen Triolenrhythmus ertönenden Akkorde des zweiten Taktes nach der Dominante H hinleiten. Wir erwarten entsprechend den vorausgegangenen Harmonien die Fortsetzung in e-moll, wobei uns dann bedünken will, der erste Akkord, ein Sextakkord aus C mit verdoppelter Terz, könne gar nicht der

anfängliche gewesen sein, er habe Voraussetzungen, und deuten es damit, dass die Tondichtung «Don Juan» mit einem Trugschlussakkord beginnt, auf den erst bekrönend die Tonart selbst folgt. Nun wird aber statt nach e-moll nach E-Dur kadenziert. Der Dur-Akkord schloss seit altersher ein Tonstück in moll am entschiedensten. Mit dieser Funktion scheint er auch hier aufzutreten. Die Gegenbewegung der nach Höhe und Tiefe ausgreifenden Stimmen endet in ihm; somit ist die Tonart E-Dur mit beschliessender Kraft eingenommen: sie wird im vierten Takt befestigt.

Die umfassende, versammelnde Geste der Musik ist auf die Hörer klassischer und romantischer Musik von grosser Wirkung: mit der Gewalt ihres Schwunges reisst sie sie wie mit einem Versprechen zu sich. Sie bemächtigt sich des in der Vorstellung der Konzertbesucher existierenden Klangraums, in dem Musik in zahllosen Erinnerungen nachhallt, und nimmt ihn, der so weit reicht wie der Widerhall verklungener Musik im Innern, wie deren tönende Erinnerungen bereits erlebter Musik, und damit sie selbst in Besitz.

In den nun folgenden Takten ist in doppeltem Gegensatz zu den ersten vier «Einleitungs»-takten, mit umgekehrter Bewegungsrichtung und nach einem mit Akzent versehenen Motiv in punktiertem Rhythmus, ein Triolenmotiv von gleichförmiger Folge exponiert, das zunächst die hohen Holzbläser, dann die Streicher ausführen. Ihm liegt ein mit Nebennoten aufgelockerter E-Dur Dreiklang zugrunde.

Diese vergleichsweise amorphe Gruppe beschliesst eine Triole der Pauke in energischem fortissimo und leitet über in den Auftakt zum Thema, der von den Trompeten gegeben wird (Takt 7 u. 8); die übrigen Blechbläser einschliesslich der Posaunen, die durchdringenderen unter den Holzbläsern und die Streichinstrumente setzen dazu Akzente auf ungerade Taktteile, die hin zur Eins des neuen Taktes drängen. Sie wird ebenfalls von ihnen markiert und mit ihr der Beginn des Themas, das die Violinen vortragen; dann schweigen sie einstweilen.

Dem Thema der Violinen (Takt 9 f.) geben die Holzbläser tremolierend einen Klanggrund; von seiner vibrierenden Fülle hebt sich das Thema, die melodische Linie der Violinen, leuchtend ab. Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe zupfen Akkorde, die durch die Harfe als Akzente verstärkt werden: sie markieren nicht nur Veränderungen der Harmonie, sie scheinen sie geradezu durch ihren Eingriff erst zu bewirken.

Das Thema besteht aus Tönen des E-Dur Dreiklanges und zwei Nebennoten zu diesen: cis und ais, die den Ton h, indem sie ihn umschreiben, herbeiziehen. Solange das Thema diesem Zielton zustrebt, schweigen die Blechbläser mit Ausnahme eines die Basslinie verstärkenden Horns. Sobald der Zielton aber erreicht und so der Rahmen ausgefüllt ist, den die Einleitung ausgemessen

hatte ²⁴, greifen die Blechbläser wieder ein. Ihr crescendierender Klang tönt kriegerisch: sie drängen gewaltsam aus der Tonart. Als Reflex auf den Ausbruch aus dem tonalen Zusammenhang erscheint unmittelbar in der Melodie der Violinen ein Sprung, das Thema verändert seinen Charakter (vgl. Takt 13).

Dieser Durchstoss der Tonart E-Dur als ein Vordringen in eine andere tonale *Schicht* steht zunächst isoliert und könnte so unter die Fälle gereiht werden, die R. Tenschert in seinem Aufsatz: «Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss» ²⁵ unter dem Stichwort: Rückungstechnik beschrieb, wobei er ausführte: «Die 'Unverbindlichkeit' solcher ruckweise erfolgenden Modulationen führt dazu, dass sie häufig nur als koloristisches Mittel Verwendung finden und innerhalb eines und desselben Sätzchens angewendet und auch wieder rückgängig gemacht werden». ²⁶ Indes handelt es sich hier geradezu auch um ein Musterbeispiel dafür, wie notwendig es bei Strauss ist, stets den Zusammenhang gegenwärtig, «im Ohr» zu haben; unseren Erörterungen vorgreifend, verweisen wir auf den Durchbruch der Form und der Tonart E-Dur im weiteren Verlauf der «Exposition» (insbesondere ab Buchstabe A), der mit der Kadenz nach G-Dur (!) eine andere *Schicht* erreicht und somit ans Ziel kommt, hier aber zuerst sich ankündigt. Diese Ankündigung geschieht gewiss so sehr im verborgenen, dass G-Dur als solches nicht ins Bewusstsein dringt – ebenso wird sich später die Modulation (fünf Takte nach Buchstabe A) nicht Schritt für Schritt verfolgen lassen –: hier beruht alles auf der *Impression*, dem Stimmungshaften der Töne. G-Dur als «Tonalität» ist innerhalb des E-Dur auch ansatzweise gar nicht auskomponiert. Haben wir hier mit W. Schuh also sicherlich von einem «Reflex aus dem Unbewussten» ²⁷ zu sprechen, so ist doch nachdrücklich darauf zu verweisen, dass das strukturelle In-Beziehung-Treten der Tonarten als selbständiger *Schichten* – viel später erst von Richard Strauss in Form von «Partial-Tonalitäten» ²⁸ auskomponiert – verborgen dennoch bereits zugrunde liegt.

Beinahe das gleiche, ein Durchstoss, geschieht noch einmal, weniger heftig und dabei die Medianttonart nicht mehr erreichend, bevor die Melodie sich zum Halbbogen rundet, indem in die Dominante kadenziert wird.

Vom Auftakt des Themas an erklang der Tonika-Dreiklang in Grundlage nicht mehr, sondern nur dessen Umkehrungen, vor allem der dominantisch funktionierende Quartsextakkord. Der Bass, dessen Gang bei leichter Fasslichkeit zugleich eine spannungsreiche Harmoniefolge ergibt, weist stets nur Sekundschritte auf, während in den Mittelstimmen Haltetöne liegen: zuerst der Tonika-Grundton e, dann – nach dem Ausbruch in die Medianttonart G-Dur – e mit Sept. Erst zur Kadenz hin vernimmt man Quart- und Quintschritte im Bass, wobei die Harmonien Eigenwert gewinnen. Zuvor waren bei deutlichstem Bezug auf die Tonika (vgl. die Liegestimmen!) alle dem Thema unterlegten

Harmonien unselbständige Teile eines Weges hin zum Ziel, als das der Tonika-Dreiklang in Grundlage (und zunächst einmal dessen Dominante) gehört wird.

Bevor nun die Fortsetzung des Hauptthemas eintritt, erklingt während vier Takten über der Dominante eine Blechbläserfanfare mit den Tönen des aufwärtsstrebenden Haupt-Themas (sein «Kopfmotiv») und, diesem widerstreitend, ein zweites Motiv, in dem wir die zuvor der «Einleitung» angehängt gewesene Achteltriolenfolge wiedererkennen. Hier stürzt sie in gleicher Weise aus der Tonhöhe herab und wird von hohen Holzbläsern ausgeführt. Schwelltöne der Hörner und Fagotte unterstreichen das Widerspiel der beiden Motive. Die Streicher tremolieren abwartend.

Der Wiedereintritt des Hauptthemas verdrängt dieses Spiel. Der Einsatz des Hauptthemas geht mit einer plötzlichen gewaltsamen Veränderung der Harmonie vor sich: auf den Dominantseptakkord zu E-Dur folgt der Dreiklang in dessen Medianttonart C-Dur. Der Satz gleicht nun wieder jenem, in dem das Thema zuerst erschien. Die zur Darstellung des Themas herangezogenen Violinen sind jetzt durch die Bratschen verstärkt; der füllige Klanggrund liegt wieder dem Thema unter, ist aber gleichfalls verstärkt: zu den Holzbläsern sind die tremolo-blasenden Hörner hinzugetreten; und die tiefen Streicher samt der Harfe üben wieder die nämliche Funktion, die Veränderungen der Harmonie zu markieren. Das Thema selbst ist jetzt aus den Tönen des C-Dur-Akkordes gebildet; die ausserdem in ihm enthaltenen Nebennoten a und fis hören wir gleichfalls wieder als Umschreibungen der später eintretenden Quint. Doch die Notenwerte des Themas sind nun gleichsam unter dem Druck des Klanggrundes verkürzt.

Durch den ff-Einsatz der Trompeten und Posaunen, mit dem die Harmonie verändert ist, so dass C-Dur nun nachträglich durch die Vermittlung des übermässigen Quintsextakkordes zum Dominantquartsextakkord als Substitutklang der Unterdominante gehört wird, ist auch eine neue Veränderung des Satzes markiert: sie korrespondiert mit dem vier Takte währenden Motivkontrast auf der Dominante.

Schonungslos dringt die Musik auf uns ein; die Farben des Orchesters, prächtig miteinander verquirlt, ergiessen sich. Man spürt «körperlich» die Wirkung einer bändigenden Kraft auf eine flüssige gestaltlose Masse. Beide sind am einzelnen Ton aufzuzeigen: die Posaunen-Akkorde (nach Buchstabe A) beginnen mit einem Akzent (fp), sie treten unmittelbar darauf stark zurück, schwellen dann zu grosser Lautstärke an, um endlich auf deren Höhepunkt plötzlich zu verstummen. Dieser Abbruch, ein neuer Akzent, ist durch das akzentuierte Motiv der Holzbläser, Trompeten und des Glockenspiels, ein punktiertes Achtel mit abspringender Sechzehntelnote und folgendem Viertel, beantwortet. Der Einsatz der Hörner markiert ihn ebenfalls; ihr Motiv, der «Kopf» des Hauptthemas mit dem Halteton und der charakteristischen Punk-

tierung, leitet zum neuen fp-Akzent der Posaunen. Deren Schwelltöne vom piano zum fortissimo sind in den auf- und abwogenden Achteltriolen der Streicher und Holzbläser auskomponiert. Der Klang flutet in den Schwelltönen und Triolenketten, indem er sich an den der Strömung entgegenstehenden akzentuierten Rhythmen bricht, auf und ab. Das Widerspiel von metrischem Akzent und Tonfülle ist gespiegelt vom Widerspiel zwischen festumrissenem Akkord und überbordender, der akkordlichen Definition widerstrebender Klangfülle: jeweils mit den metrischen Akzenten fällt der Wechsel zu einem anderen Akkord zusammen; ebenso wie über die Akzente fliehen die Triolenketten über die das Bett des flutenden Klanges fixierenden Akkorde mit Nebennoten hinaus, kehren aber stets auch in es zurück, umspielen, überspielen den geraden harmonischen Lauf, bleiben aber dennoch von ihm gelenkt. Auf den gleichen durch die Instrumentation ausgeprägten Gegensatz wiesen wir schon hin. Er sei hier im Zusammenhang noch einmal aufgezeigt. Das Akzentuieren des metrischen Pulses und die Gliederung der Harmonie obliegen dem Blechbläseratz, sind also den Instrumenten zugewiesen, mit denen man Jagd-, Kampf- und Siegesszenen assoziiert. Die schweifende Klangfülle erhält durch Streicher und hohe Holzbläser Farbe²⁹.

Dieser Gegensatz war schon bei der Themeneinführung bemerkbar. Und genau besehen, gab er dem als melodisch-rhythmische Gestalt unbedeutenden Thema die Kraft zur Faszination. Noch bevor das Thema aufklang, fesselte uns der metallisch kräftig klingende Auftakt, durch dessen Schwung gleichsam das Vibrieren der Harmonien ausgelöst wurde. Es ergab sich der Gegensatz zwischen dem energischen, rhythmisch abwechslungsreich akzentuierten Bass und der liegenden Klangfülle der hohen Holzbläser, die jener einzufassen, zu lenken schien; und darüber wurde das Thema hörbar. Die gefasste Haltung, die es spiegelte, ging genau an den Stellen, an denen es mit dem Thema zu Ende war, verloren: hier brach der Gegensatz zwischen «Rhythmus» und «Klang» als leidenschaftlicher Kampf auf. Beide erfahren wir als *Mächte*: die eine dringt gewaltsam auf Herrschaft, dies durch metrischen Akzent, rationalen Klang und die Blechbläserfarbe, die andere, nachgiebig bis zur Entgrenzung ins Chaotische, tritt hervor als schwellender Klang, schweifende Triolenkette, Nebennotenharmonie und Streicher- bzw. Holzbläserfarbe³⁰.

Ausgeprägtere Melodien als das Hauptthema nennen wir Gestalten. Sie haben eine «gerundete» Oberfläche, in deren aus einem steten Nachgeben und Verhalten sich entwickelnder Form die «inneren» Mächte gebunden sind; die «lebensvolle» klassische Melodik vor allem ist so charakterisiert: in der Musik Haydns und Mozarts «zieht (die Bewegung) ihre Kreise in geglätteter akkordlicher Oberfläche und im Gefüge der Betonungssymmetrien. Wo hingegen bestimmte motivische Durcharbeitung auch die Mittel- und Unterstimmen

vom homophonen Grundriss ... ergreift, da sind es weniger ... typische Entwicklungsmotive, die den Satz durchbrechen, sondern individuelle, mit der gesamten Thematik zusammenhängende Motive»³¹. Das straussische Thema des Don Juan, von den ersten vier einem Fanal gleichenden Takten an, wirkt damit verglichen «flach», wie eine «Attitude», durch die, was in der klassischen Form gebunden war, das nun ungebundene «Innere» voller Widersprüche, die Leidenschaften mit den Tönen, das *Leben* aus einer «tieferen» *Schicht*³² «nackt» hervorbricht.

Solcher Durchbruch geschah nach E. Kurth seit dem frühen Klassizismus zuerst in nachdrücklicher Weise bei Beethoven³³. Während E. Kurth darin den Ausdruck romantischen Geistes wahrnahm, hat Kurt v. Fischer in einer umfassenden Stilmonographie: «Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken»³⁴ nachgewiesen, dass in den «Entwicklungsmotiven» bei Beethoven zwar «die innendynamischen Kräfte besonders wirksam»³⁵ werden, dass «Beethovens Formwille» sich diese «oft unscheinbar kleinen» Motive jedoch «unterwirft»³⁶. Im speziellen sind Tonleitern bei Beethoven «Ausdruck zielstrebigter Kräfte» und treten stets «tonalitätsstützend» auf³⁷. Die Form bändigt die Energien, diese in Gestalt der «Entwicklungsmotive» spannen sie, das Thematische ist übergeordnet: «Bei Beethovens Formgestaltung ist eine Trennung von Form und Motiv überhaupt nicht... möglich.»³⁸

Von hier aus gehört, wird das Spätromantische im Don Juan von Richard Strauss besonders gut fasslich: das Thema ist für die Form des Ganzen von ganz geringer Bedeutung; die «Entwicklungsmotive» drängen sich an seine Stelle; Form im klassischen Sinne wird von den in den Motiven in Erscheinung tretenden Kräften zersprengt. Diese sind nicht mehr zielstrebig wie bei Beethoven – es sei denn als gegen die überlieferte Form gerichtete –, sondern haben ihren Zweck in sich selbst: die Skalen schweifen hinauf und sogleich wieder hinab, sind ungebundener «Klang». Dieser Teil der Motive ist auch nicht diatonisch, sondern chromatisch; er «stützt» nicht die Tonalität E-Dur, sondern «erweitert» sie und löst sie tendenziell auf. Der andere Teil ist betont tonal und rhythmisch in einem abstrakten Sinn und jenem ersten complementär entgegengerichtet. Die *neue* Form entsteht, aus der Verpuppung in der Überlieferung sich entwickelnd, im Widerstreit zu ihr: das «Innere» sucht sich vom «Äusseren» zu emanzipieren, mit dem es nicht mehr übereinstimmt. Es ist eine «moderne»³⁹, einmalige harmonische Form, «erweiterte Tonalität» in der spezifischen Ausprägung des Don Juan von Richard Strauss.

Im «Kampf» obsiegt das Kopfmotiv des Themas. Von den Blechbläsern greift es auf die Streicher und Holzbläser über und wird von ihnen wiederholt wie eine Parole.

Nachdem eine Sistierung des Funktionswechsels den «Klang» hatte mächtig werden lassen, wird dieser nunmehr – da die Akkorde ihre Funktion von Taktschlag zu Taktschlag ändern – ereilt und bezwungen. Der Satz ist darum völlig andersartig; nennt man den Stil der Takte unmittelbar nach Buchstabe A «frei polyphon», so hätte der jetzige (vom vierten Takt nach Buchstabe A an) «Note gegen Note» gesetzt zu heissen, auch wenn noch immer Achteltriolen aufeinanderfolgen: sie fliehen ja nunmehr gleichgerichtet aufwärts. Beide Begriffe sind indes zu eng; sie treffen hier vor allem die Tendenzen. Die Stimmen, die die Harmonie bilden, schreiten in Gegenbewegung zugleich zur Höhe und Tiefe, was uns an die Art des Besitz ergreifenden Hervorbrechens im Triolenrhythmus der «Einleitung» erinnert; die Harmonienfolge hat jedoch einen anderen Sinn. Der Dominantquartsextakkord wird in den Tonikaseptakkord überführt und erschliesst die Subdominantregion. Zwischendominantische Akkorde scheinen sie zu sichern, indes schon die Absicht bemerkbar wird, durch diesen Raum hindurch entlegeneren entgegenzuschreiten. Zweimal nun glaubt sich der Hörer durch die Folge $\text{DD}^{\flat 7}$ (bzw. $\cdot \cdot \cdot \cdot$) — $\text{D}^{\sharp 4}$ an ein Ziel geführt. Wenn er aber, zweimal getäuscht, nicht länger Klarheit darüber zu gewinnen hoffen darf, in welche Region die Harmonie entweicht, wird er – von den Fanfarenstössen des Orchesters aufgeregt – dem stürmischen Fortschritt durch die Tonarten sich überlassen; und wenn er dann die Orientierung im harmonischen Bereich verloren hat, so irritiert eine Unregelmässigkeit des Metrums – die Verkürzung eines zwei-Halbe-Taktes zu einem drei-Viertel-Takt – auch seinen rhythmischen Gleichgewichtssinn noch und liefert ihn dem reissenden Schwung der Musik aus ⁴⁰. Beim dritten Erscheinen der oben benannten Akkordfolge, da die Musik den Hörer allen Bedenklichkeiten entrissen, ihn sich selbst ent-rückt hat, ist sie am Ziel.

Wir hatten schon einen Ausbruchsversuch aus der Tonart bemerkt, wodurch dieser letzte entscheidende Durchbruch angekündigt worden war ⁴¹; jener Ausbruch geschah mit Einsatz der Trompeten und Posaunen (vgl. Takt 13); und auch hier ist die Übermacht eindeutig bei den Blechbläsern. So scheint die gleiche bezwingende Macht am Werk.

Die neue Tonart wurde, wie wir schon festgestellt haben, über eine Reihe von Akkorden erreicht, von denen mehrere Quartsextakkorde und ihnen vor-aufgehend übermässige Quintsextakkorde (oder Terzquartakkorde) sind. Die Akkordfolge ist von Strauss, nachdem er sie hier gleichsam für sich neu er-funden hatte, immer wieder gebraucht worden, um leidenschaftlichen Aufschwung musikalisch darzustellen. Die Besonderheit des Schrittes aus ent-legener Tonart zum Quartsextakkord einer neuen besteht in der Fortführung zweier oder dreier Leittöne in einen scheinkonsonanten Klang, in dem die neue Tonart als *Farbe* aufleuchtet, ehe sie durch die nachfolgende Kadenz über

den Dominantseptakkord, verbunden mit dem Bassschritt vom Dominantgrundton zum Tonikagrundton, befestigt wird. Der in der beschriebenen Weise erfolgenden Modulation eignet stimmungshafter Charakter; der Eintritt der neuen Tonart über den Quartsextakkord erklingt mit dem Sinn einer Entrückung in andere Sphäre, er wirkt visionär ⁴².

Im Moment, da kein Funktionswechsel mehr stattfindet, zergeht die Einheit von «Klang» und «Rhythmus» wieder. Der «Klang» überbordnet: der G-Dur Akkord ertönt mit zahlreichen Akkordbrechungen, durchsetzt mit Nebennoten, gleich einer gepeitschten Welle, die endlich zusammenbricht, sowie das tönende crescendo des tutti plötzlich auf den Taktschlag verstummt.

Durch den folgenden Einsatz des Orchesters nach der Generalpause ist G-Dur nur leichthin zur Tonart E-Dur vermittelt. G-Dur erklang vor dem Verstummen des Orchesters im Sextakkord. Die Sechzehntelgruppe des neuen, dem Beginn der Tondichtung nachgebildeten Einsatzes steht in B-Dur; in der darauffolgenden Halben erscheint auch diese Harmonie im Sextakkord. Und wieder eine terzverwandte Harmonie ist Fis-Dur, dessen Sextakkord mit Sept nach den der Einleitung entsprechenden Achteltriolen ertönt. Einige hinhaltende Akkorde als Harmonien im Durchgang vermitteln zum Akkord gleicher Funktion in Grundlage. Dieser wird als Doppeldominante nach H weitergeführt; bei Buchstabe B ist die Kadenz nach E-Dur beendet. Sie hat keine beschliessende Kraft: der rhythmische Schwung staut sich nicht an ihr, sondern treibt weiter in neue Bereiche des Klangs.

Die von Alfred Lorenz in seiner Don Juan-Studie ⁴³ dem G-Dur Akkord vor der Generalpause zugeschriebene Funktion wird vom Ohr nicht begriffen; wir meinen daher, dass Strauss den G-Dur Akkord wohl kaum als Sextakkord schrieb, weil er den Leittonwechselklang der Molldominante (!) meinte, dagegen sicher, weil er den Sextakkord für «labiler» hielt, als den Akkord in Grundlage. Er schmiegt sich, da er geringere Selbständigkeit besitzt, leichter den terzverwandten Harmonien B-Dur und Fis-Dur an, die gleichfalls als Sextakkorde erscheinen.

Die Tragkraft dieser Brücke nach E-Dur aber ist sehr gering; es findet über sie keine wirkliche Rückmodulation in die Tonart statt. Die Schritte aus der Tonart E-Dur hatten ins Unabsehbare geführt: G-Dur – als es zuletzt ertönte – konnte im Verhältnis zu E-Dur nicht mehr überschaut werden. Das soll auch nachträglich nicht möglich sein; der Ausbruch ist in jedem Sinn singulär; die Ausgangstonart wird danach neu wiedereingeführt.

Nimmt man Abstand ein und versucht, diese Themen-Exposition mit den von klassischer und romantischer Musik gewohnten Massen zu messen, so misslingt dies:

Zwar noch der erste Teil des Themas scheint sich der Periodik anzubequemen: das, was als Thema in den Violinen liegt, ungerechnet einen vollen Takt (und Auftakt) der Blechbläser, umfasst gerade acht Takte. Berücksichtigen wir die harmonische Entwicklung, so hätten beide dem Violinthema vorangehenden Takte dazuzurechnen: das Paukensolo setzt die Tonika, alle folgenden Akkorde fungieren als Ersatzklänge für sie oder sind Harmonien im Durchgang bis zum fünfzehnten und sechzehnten Takt der Partitur, wo die Subdominante eingeführt ist. Die nachfolgende Dominante bezeichnet eine Zäsur. Nach den Gesetzen periodischer Symmetrie würde sie das Thema in zwei Hälften unterteilen.

Nun finden wir zunächst vier Takte bei gleichbleibender harmonischer Funktion eingeschoben, und danach aber den neuen Thema-Einsatz auf der unvermittelt statt der Tonika eingeführten Medianten C-Dur. Das Thema selbst ist verknüpft und schon nach zwei Takten abgebrochen und wird von nun an auch nicht wieder aufgenommen. Stattdessen treten die aus den eingeschobenen vier Takten stammenden Motive in den Vordergrund: zunächst vier Takte lang vornehmlich das Triolenmotiv, dazu das ihm entgegengesetzte «Kopfmotiv» des Themas, und in abermals vier Takten in gegensätzlicher Weise zuerst das «Kopfmotiv» des Themas, dann auch Triolen. Beide Teile kontrastieren zudem durch die Behandlung der Harmonie: im ersten wird die gleiche Funktion (Dominante) beibehalten, im zweiten findet die Modulation nach G-Dur statt.

Die folgenden sechs Takte sind angefüllt mit der Darstellung des G-Dur Akkordes, was das harmonische Gleichgewicht und irgendwie noch beobachtete Perioden-Symmetrie endgültig aufhebt; die Form, die zuerst erfüllt scheint, ist absichtsvoll durchbrochen. Drei weitere Takte dienen dazu, die Tonart des Beginns wieder einzuführen.

Die Thema-Aufstellung umfasst 33 Takte (vom siebten Takt ab bis Buchstabe B):

2	+	8	+	4	+	
Tonika		Thema		Dominante		
		2	+	4	+	4
		Mediante		Dominante		Modulation
		Thema		Motive		
6	+	3				
G-Dur		Wieder-				
		einführung				
		der Tonika				

Wir bieten zum Vergleich die Analyse desselben Abschnitts von Alfred Lorenz ⁴⁴, dessen Unterteilung des musikalischen Zusammenhangs in Stollen und Abgesang uns nicht befriedigt und an einzelnen Stellen geradezu willkürlich dünkt:

(8	+	4	+	2	+	4	etc.)
I. Stollen		II. Stollen				Abgesang	
(Gegenbar)		(Bar)					
4 + 2 + 2		2 + 2	+	2 (!)		18	

Was enthält die «Exposition»? Nach der «Einleitung» in die Tonart scheinbar ein Thema im herkömmlichen Sinn. Es wird nicht lange durchgehalten: an seine Stelle tritt als «tiefere» Schicht ⁴⁵ ein zuerst verdeckt gewesener Gegensatz zweier *Mächte*, von Motiven symbolisiert, und ihr «Kampf»; damit aber vermittelt sie eine *Stimmung*. Schon hier gilt beinahe, was Ferruccio Busoni über die Sinfonia domestica gesagt hat: «Bei Strauss gibt es eigentlich zwölf Nebenideen durcheinander: die Hauptidee liegt mehr in der Stimmung als im Motiv» ⁴⁶.

Rauschhafte Trunkenheit teilt sich über die Töne mit, sobald überlieferte Form durchbrochen wird; und – insofern dies eine «Exposition», dies ein Beginn ist – hört man ein unendliches Versprechen auf die Zukunft aus dem Bewusstsein, es mit allem aufnehmen zu können.

Tonart und Taktart wurden im leidenschaftlichen Kampf mit der Flut der Töne durchbrochen, Grenzlinien, die seit der Klassik das musikalische Geschehen eingefasst hatten wie die ausgemessene Szene die Darstellung des Lebens im Theater ⁴⁷. Die Vielfalt der in widerstreitenden Motiven klingenden Orchesterstimmen hatte sich im Moment des Durchbruchs von Tonart und Taktart zu *einem* Laut geeint.

Das musikalische Publikum, dessen unzählige musikalische Erinnerungen innerhalb dieses Rahmens einer Tonart und symmetrischer Metrik liegen, ist von der aus dem Rahmen fallenden Gebärde der Musik ergriffen und *auf einmal* sich selbst entführt und entrückt.

Wir vermuten, dass auch das Gebaren des Dirigenten Strauss aus dem Rahmen fiel. Beschreibungen des Don Juan-Dirigenten Strauss sind uns nicht bekannt geworden; zitiert sei dagegen eine andere: «Il suffisait de le voir à la fin de la symphonie (in A-Dur opus 92) de Beethoven, son grand corps tordue de travers comme frappé à la fois d'hémiplégie et de danse de Saint-Guy, ses poings fermés, crispés, ses jambes en dedans, frappant du pied l'estrade...» ⁴⁸. Diese Beschreibung, die von einem im Grunde nicht übelwollenden Beobachter stammt und das Bild des dirigierenden Richard Strauss im Jahr 1897 während eines Konzerts mit Werken Wagners, Beethovens und der Tondichtung Also

sprach Zarathustra festhält, vergegenwärtigt uns den Komponisten Strauss Jahre, fast ein Jahrzehnt nach jenem begünstigten Moment, der die Tondichtung Don Juan entstehen liess. Sie bezeichnet einen, der ausser sich geraten will, um im Moment besinnungsloser Exstase mit den Tönen *einig* zu werden. Romain Rolland vermutete eine «maladie cachée sous la force et la raideur militaire»⁴⁹; sie rührt vielleicht aus der Erinnerung an den Augenblick, in dem sich Strauss die Musik wirklich geeint hatte.

3. Der Episodensatz in H-Dur («Seitensatz»)

Nach einer Generalpause, acht Takte vor Buchstabe D, beginnt die Musik mit dem Sechzehntelanlauf der «Einleitung» neu. Das Motiv umschreibt abgewandelt einen verminderten Septakkord; sein Schlussston wird mit einem sfz angerissen und schwindet ins pp. Die im piano immateriell klingenden hohen Holzbläser und die Trompete tragen ihn. Unter dem geheimnisvollen tremolo der Streichinstrumente und des Glockenspiels fächert sich der Ton langsam in mehrere Töne auf: aus ihm entsteht ein neuer Akkord.

Diese Stelle in berückender Klangfarbe ist eine Chiffre für das Zünden eines Funkens, den magischen Augenblick der Intuition, den Strauss hier zum erstenmal abbildet und später mit dem Klangzauber der Begegnung zwischen Octavian und Sophie im Rosenkavalier⁵⁰, dem Sinn nach gleich, aber vielfach gesteigert, wiederholen wird. Auf das sich teilende Glitzern und Flimmern reagiert das volle Orchester und malt den Zustand des Entzückens mit einem von Harfen-Arpeggien umrankten grossen Nonenakkord über Fis im ppp. Da erscheint der «Einfall»: ein melodisches Motiv der Solovioline, und «geht» einem «auf» wie im Traum.

Die Violine wird Strauss später in der Berlioz'schen Instrumentationslehre die «wahre Frauenstimme des Orchesters» nennen⁵¹. Im gleitenden Triolenmotiv und dem Klang der hohen Violinlage verdichtet sich die Stimmung: der «Einfall» ist aus ihr geboren; er deutet über sich hinaus, ist Symbol und meint den Zustand der Entzückung; in ihm kondensiert sich die «staunende Ergriffenheit vor der Fülle der sich enthüllenden Schönheit»⁵².

Genau ist dessen langsames Schwinden mit dem Sinken und der Verkürzung des Violinsolos und durch das Hervortreten eines Motivs aus der Exposition des Hauptthemas bezeichnet. Reaktion darauf bildet der Versuch, ihn zu verlängern: der Septakkord Fis-Dur wird über dem liegenden Basston fis um eine Halbstufe und eine Ganzstufe verrückt. Ebenfalls im Rosenkavalier an der gleichen zitierten Stelle finden wir mit der gleichen Technik: durch Abweichung von einem Grundakkord in Nebenakkorde, verwirrenden Klangreiz entfaltet⁵³.

Dem sich anschliessenden H-Dur Satz, zu dem die Takte mit dem Fis-Non- bzw. Septakkord die unverhofft eingetroffene, vorbereitende Dominante beistellen, liegt eine ausgestaltete Fassung des «Einfalls» zugrunde; entwickelt, wird er in ihm zum «Thema».

Die hier zu beobachtende Trennung von «Einfall» und «Thema» finden wir in der späten Aufzeichnung betitelt «Vom melodischen Einfall»⁵⁴ ebenfalls durchgeführt. Strauss hat Erfahrungen aus seiner Werkstatt festgehalten:

«Der melodische Einfall, der mich plötzlich, direkt aus dem Äther kommend, überfällt, der auftaucht, ohne dass eine sinnliche Anregung von aussen vorliegt oder eine seelische Emotion – letztere ist auch am ehesten ein direkter Anlass – erscheint in der Phantasie unmittelbar, unbewusst, ohne Einfluss des Verstandes. Es ist das höchste Geschenk der Gottheit und mit nichts anderem zu vergleichen.»

Er wird zu Papier gebracht und erweitert und «nach kürzerem oder längerem 'Abliegen' allmählich zu der endgültigen Gestalt ausgearbeitet»⁵⁵. Die endgültige Gestalt: das ist das Thema, und im grossen: der von ihm getragene Satz.

Das Thema («tranquillo», elf Takte vor Buchstabe E) beginnt mit einer Viertelnote als Auftakt; schwungvoll wird von der Unterquart fis aus die Oberterz dis auf Eins des beginnenden vollen Taktes erreicht. Diese Note währt eigentlich eine halbe lang, das ihr fehlende Achtel ist durch den Akzent aufgesogen, den die Note durch die Überbindung vom Auftakt her erhalten hat. Den élan, mit dem in den metrischen Taktschlag eingeschwungen wurde, federt nach der Pause der Ton dis auf den zweiten vollen Taktschlag weich ab: sein metrisches Gewicht dämpfen die Begleitstimmen durch den Rhythmus einer unvollständigen Triole, der eine Duole synkopisch angebunden ist. Das dis ist gedehnt und übergebunden in den nächsten Takt; hier schwingt die Melodie, in einer Schleife steigend und fallend, im Triolenrhythmus sich zur Prim h. Ihr sind dabei die Harmonien des Tonika-Dreiklangs H-Dur und des Dominantseptakkords unterlegt. Beide erklingen über dem Basston h; der Dominantseptakkord wirkt daher als Eintrübung des H-Dur Akkordes, den der Bass festhält, und unterstreicht den Charakter des Schwelgens, den man der Melodie leicht abhört, wenn sie den Ton h umkreist, ehe sie in ihn einmündet.

Beide Thema-Takte bilden zusammen eine rhythmische Einheit von Anstoss und darauf reagierendem Ausrollen in die Ruhelage voller Behagen.

Im Satz ist das Thema über dem Bass obligat zweistimmig durchgeführt; beginnend wie im Kanon der Oktave – doch werden nur zwei Takte getreu imitiert –, geben sich die Stimmen bald taktweise nur mehr ähnlich lautende Antworten. Schliesslich vereinigen sie sich auf einem ersten Höhepunkt in gismoll, über der penultima hoch aufsteigend, dann zurücksinkend, zu Terzenparallelen und kadenzieren gemeinsam in die Tonika.

Danach setzt eine – in der Instrumentation veränderte – im übrigen tongetreue Wiederholung des ersten elftaktigen Bogens ein. Doch vom siebzehnten Takt des Satzes an ist länger keine Übereinstimmung mehr zwischen den beiden: der Höhepunkt bleibt unwiederholbar; es schliesst sich ein Abgesang an, der gemeinsam den ersten vollständigen (a) und den zweiten verkürzten (a') Stollen zusammenfasst. Die Übergänge vom ersten Sequenzglied des Abgesanges (b) zum zweiten und von diesem in den nun folgenden zweiten Teil des Satzes stellt jeweils ein neuer Themaesatz her. Ähnlich wie am Themabeginn und -ende beobachtet, hat auch der Satzbeginn mit dem doppelten Themaesatz die grösste Intensität, verliert sich gegen Ende des Satzabschnittes auch die Spannung, wird der Schwung des Einsatzes abgedämpft.

T – D₇ – T₃ – (D) → Tp – DD – D – T a
 (5 Takte)
 / (fehlt) a'

S – [D → Sp] – SS = Trugschlussakkord für Sp 1)
 (D) → SSp – SSS = Trugschlussakkord für SSp 2) b

Die beiden Melodiestimmen, deren eine vom Solo-Horn und der Klarinette, auch von Violoncelli und der Solovioline, deren andere von den Violinen in Oktavparallelen ausgeführt wird, sind von klangfülligen Akkorden getragen; sie ergänzen den Bass zu einem «Generalbass»-Satz. Dieser unterscheidet sich vom vorklassischen durch die unregelmässigen Akkordrepetitionen im wechselnden Rhythmus von Triolen und Duolen (stets complementär zu den Melodiestimmen) und durch die fortdauernden Synkopierungen, die über alle metrischen Taktschweren hinwegtragen, schliesslich durch die Schwelldynamik.

Alle drei Eigenarten zusammen bewirken, dass der Klang sich wie in weichen Wellen ergiesst, nicht zu fassen, aber mit seiner Bewegung das «teilnehmende Gefühl» zu «sympathischer Erwiderng»⁵⁶ im selben Rhythmus erregend. Der Strom der ineinander fliessenden Harmonien, den das im Satz auskomponierte Thema entbindet und der zugleich wieder die Melodie trägt, die in ihn hinab- und wieder aus ihm emportaucht, ist der Strom des Gefühls. Wie der füllig fliessende «Generalbass»-Satz die Melodie, trägt er die Gebärde eines Menschen, durch den hin er fliesst.

Die Begegnung, der Moment der Intuition, der verzaubert, und das liebeselige Duett als der ausgestaltete «Einfall», in das die zwei Stimmen einfallen und sich zu einer vereinigen, die Komposition, durch die der erfüllte Augenblick fortdauert, sind hier zum erstenmal von Strauss zusammenhängend auskomponiert; sie zusammen als ein Hauptproblem werden in seinem Opernwerk

immer wieder zur Gestaltung drängen. Hier hören wir nicht nur das «Problem», sondern auch eine von zahlreichen «Lösungen»; eine andere werden wir im III. Teil dieser Untersuchungen mit der ersten Szene des Rosenkavalier ihr gegenüberstellen ⁵⁷.

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Satzes ereignet sich fast unmerklich ein Stilwandel: es ist die erste – leicht überhörte – Peripetie, die die zweite am Ende des Satzes nach sich ziehen wird.

Zunächst scheint der Einfall erschöpft zu sein, das Thema erklingt nicht. Dennoch wird der Satz – im ersten Teil «tranquillo» zu spielen – «poco a poco più vivente» fortgesetzt. Der erste Teil des Satzes war inhaltsreich durch ausgeprägte Melodie, die bei weitschwingender Bewegung zugleich in sich beruhte. Die im zweiten Teil ebenfalls vorhandene melodische Linie ist jedoch uncharakteristisch, es fehlt ihr die Sicherheit der Führung: sie entsteht als Summe aus den zahlreichen Vorhalten zu den Akkorden über dem Bass. Dieser nun gibt selten die Grundtöne der Harmonien an erster Stelle, sondern deren Terzen, Septen und gar Quinten, Töne im Akkord, die dessen Funktion nicht unmittelbar deutlich werden lassen. So entsteht aus dem ruhig fliessenden Harmonienstrom des ersten Teils ein nach und nach üppig werdender Toneschwall: die Harmoniefolge wird «undurchsichtig»; es verunklaren sie die Nebennoten und Vorhalte der Oberstimmen und die unentschiedenen Bassschritte.

Wie ein äffendes Gegenbild zum ersten ist dieser zweite Teil dem ersten ähnlich gegliedert und als eine andere *Schicht* kontrastiert. Kadenzen lichten am Ende der Bögen jeweils vorübergehend das «Dunkel» der Klänge auf; aber nach ihnen schwellen sie zu umso grösserer Lautstärke an und «trüben» sich erneut ein. So treibt im ganzen eine Tendenz den zweiten Teil des Satzes hervor, die gerade die Umkehrung derjenigen ist, die wir dem ersten abmerkten: in jenem klang Musik ab, in diesem schwillt sie an. Ist es ein Rücklauf?

Die erste Kadenz geschieht in die Paralleltonart der Subdominante; die zweite Kadenz, die um eine grosse Sexte nach oben versetzte Melodie um fünf Takte verkürzend, erfolgt in die Tonika. Die beiden Sequenzglieder des nun folgenden Abgesanges sind um eine Sekunde gegeneinander abgesetzt: das erste steht auf dem H⁷, das zweite auf dem Cis⁷, der Doppeldominante. Die Oberstimme (Violinen und Trompete) und die Unterstimme (Streicherbässe und Hörner) fügen mit je zum anderen complementär einsetzendem chromatischem Motiv der liegenden Grundharmonie dissonierende Töne hinzu. Ihre Chromatik strebt, den liegenden Akkord in einen voll chromatischen Klang aufzulösen. Ein solcher erbrächte gesteigerten Reiz.

In dem Streben nach dem Klangreiz erkennen wir das Streben nach der Entzückung des Augenblicks der Intuition; jene sucht die Musik mit lautem dissonantem Klangschwall zu reproduzieren. Sie in den Satz einzufangen, bereitet

die Musik zugleich eine Kadenz vor, die aber nun ihrerseits klare tonale Akkorde erheischt.

In solchem Widerstreit ⁵⁸ hören wir die Musik in den letzten vier Takten vor der zweiten Peripetie, die den Abgesang zu den zwei Stollen des Abgesanges bilden, mit grossem crescendo zugleich an einem Orgelpunkt (eis) festhalten und in chromatischem Gang in der Oberstimme fortschreiten, die Doppel-dominante bilden und den vollchromatischen Klang anstreben.

Der Zauber des Augenblicks erfüllte sich in einem unverhofften «Da»; davon ist seine Unwiederholbarkeit bedingt. Das weiss, der ihn komponiert hat und vergebens wieder einzuholen strebt. Den Höhepunkt der Steigerung, das dreifache forte des ganzen Orchesters, ironisiert eine «falsche» Auflösung des ihn vorbereitenden Akkordes eis-cis-gis-h, weil seine äusserlich «richtige» Auflösung keinen Sinn erbringt (Quartsextakkord über Fis). Der Tritonus eis-h ist in die Quint e-h überführt, auf den Doppeldominantseptakkord folgt die Mollsubdominante mit einer plötzlichen Spannungsminderung; der Satz schliesst mit dem Zitat des Einfalls, der allen Zaubers entkleidet ist, in Wahrheit als ein künstlich geschaffener Torso.

4. Der Episodensatz in G-Dur

Orgelpunkte in langsamen Sätzen mit arpeggierender Harfe, tremolo-spielenden Streichern in hoher Lage, womöglich gedämpft, bilden einen Klanghintergrund für die Melodie eines Soloinstruments (Violine, Oboe), durch den diese in traumhafte Ferne gerückt scheint. Indes stark bewegte Bässe, stets ein Ausdruck grösster Aktivität, uns in Unruhe versetzen, erfahren wir den Orgelpunkt als Verhalt: sein Nicht-von-der-Stelle-weichen erinnert an ein Gebanntsein, «wie wenn man träumt» ⁵⁹.

Der Klanghintergrund für die Melodie des zweiten Episoden-Satzes in G-Dur (Buchstabe L), gebildet aus einer ostinaten melodischen Figur, die den G-Dur Dreiklang (später andere Harmonien) durch Quint und deren unteren Leitton und Terz mit chromatischem Durchgang von der Quint zur Terz umspielt, «die vierfach geteilten Kontrabässe, die geteilten Celli und Bratschen..., auch die Hörner alle mit Sordinen, das klingt ganz magisch», berichtete Strauss nach der Probe ⁶⁰ seiner Tondichtung seinen Eltern.

Die nach vier Takten einleitendem Streicher-ostinato «sehr getragen» und «ausdrucksvoll» einsetzende einfache, «naive» diatonische Melodie führt eine Oboe ⁶¹ aus. Die Melodie ist eines jener musikalischen Gebilde, die – wie Strauss an denen Mozarts erkannte – «die innerste Seele zu offenbaren» ⁶² vermögen. Dem zarten Umriss eines Bildnisses auf Goldgrund gleichend, erscheint die

Melodie dieses Satzes im magischen Zauberspiegel des Strauss'schen Orchesters wie ihre Idee, als die klanggewordene Schönheit selbst. Hier sei erinnert, dass Strauss beim Anblick von Raffaels Sixtinischer Madonna in der Dresdener Gemäldegalerie sich auf Beethovensche Musik besann; er bewunderte die «Weichheit der Form, die Vollendung der Masse» des Bildes und dachte an «die pp-G-Dur-Stelle der Einleitung zur 'Weihe des Hauses'» und fand dort «diese Milde, Weichheit und Versöhnung» wieder ⁶³. Später mutete ihn die heilige Cäcilie Raffaels (in der Pinakothek zu Bologna) «rührend schön» an: «mir sind die Tränen gekommen bei Betrachtung dieses herrlichen Kunstwerkes» ⁶⁴. Uns scheint, die «nazarenerhafte» Verehrung Strauss' für klassisch-schöne Kunst der Vergangenheit gelte auch einer vergangenen Epoche tonalen Komponierens, einer Zeit, die ihm jene «Naivität» besessen zu haben schien, von der er später zu sagen weiss, dass «sie uns doch einmal auf Nimmerwiedersehen entschwunden ist» ⁶⁵. Im Alter wird ihm Mozart zu einem Leitbild werden, wie es der unter dem Begriff Cäcilianismus gefassten Komponistenschule in Palestrina erschienen war; Augenzeugen berichten, dass Strauss auch beim Anhören eines Mozartschen Kammermusikwerks die Rührung überkam ⁶⁶.

Mit dem G-Dur Satz in der Tondichtung «Don Juan» vernehmen wir das von Wohllaut umschmeichelte Traumbild, dem sich ergibt, wer sich selbst als spätgeboren denkt und empfindet.

Auf die vier einleitenden Takte, enthaltend das ostinato-Motiv der Violoncelli über dem Orgelpunkt g, folgen zwölf Takte der Oboen-Melodie, die mit einem Auftakt aus der Unterquart beginnt; sie steigt in die Quint und – nach einem Ausruhen auf diesem Ton – schrittweise bis zur Oktav g. Der Ton erklingt jedoch nur als appoggiatura zum d wie ein Aufschluchzen; dann sinkt die Melodie mit zögernden Sekundschritten und Vorhalt-bildend zur Sekunde a. Noch immer liegt der Orgelpunkt g, indes die Mittelstimmen den Dominant-septakkord dazu intonieren. Sie wiederholt ihre letzten Schritte, die zu reizvoller Dissonanzenbildung führten, und fällt – sich schwach auflehnend – in die Prim, wobei der Bass zugleich eine kleine Terz hinabsinkt: so entsteht eine trugschlüssige Kadenz in den Wechselklang der Tonikaparallele (e⁶). Aus dem Funktionswechsel empfängt die Melodie neuen Auftrieb: sie steigt über Quart und Oktav – dabei mit Betonung wieder leicht fallend – in die Sext e und sinkt schrittweise, nachdem die Tonikaparallele zur Dominante für die Subdominantparallele wurde, zur Quart c. Die nach und nach hinzugetretenen Violinen verbanden sich zuletzt mit der Oboe zu Terzenparallelen; der Bass brachte den Grundton der Subdominantparallele a. Hier nun geht die Melodie an das unsordinierte Solo-Horn über, in dessen sonorem Klang die verdichtete Stimmung widertönt. Als Reflex auf diese intensive Farbe klingt es wie eine

Kräuselung in den drei Flöten, die einen aufgefächerten a-moll Dreiklang spielen; und während nun das Horn in einer viertaktigen Phrase zuerst a-moll ausbreitet, hallt in den Harfenarpeggien, in denen die Vorhalte d und h zum a-moll Dreiklang reizvolle Trübungen hinzufügen, die Bezauberung nach.

Leises Erschüttertersein gewann im kaum hörbaren Paukenwirbel Stimme. Es vergeht, indem die tiefen Holzbläser und ein weiteres, dem ersten sich zugezellendes Horn die Kadenz über den Dominantseptakkord in die Tonika ausführen, die auch die Solo-Horn-Phrase beendet und so den Melodie-Bogen der Oboe rundet. Nach den ersten zwanzig Takten beginnt ein neuer Melodie-Bogen von sechzehn Takten Umfang (Buchstabe M). Dessen erste sechs Takte sind eine notengetreue Wiederholung; im siebten Takt erklingt nicht der Wechselklang, sondern die Tonikaparallele selbst: e-moll. Der Akkord wird in der nun anders lautenden Fortführung der Melodie zur Subdominante für die Dominantparallele, die als Durvariante nach einer zweimal 4-taktigen Sequenz ertönt. Ihren melodischen Gang fassen wir als eine zwanglose Umkehrung der letzten vier Melodietakte auf, die ihr vorausgingen. Der Eintritt des H-Dur bereitet sich mit einer Aufwallung im Orchester vor: zur Solo-Oboe treten im crescendo neue Instrumente, Streicher und Bläser.

Da der Bass Schritt für Schritt ohne Umweg dem Ton cis, Grundton des Terzquartakkordes aus Fis als der Dominante zu H, zustrebt, bilden die Mittel- und Oberstimme(n) mit ihm zahlreiche «Vorhaltsakkorde», worunter der Klang d-fis-ais-cis in diesem Zusammenhang der merkwürdigste ist. Wir glauben ihn als *Verdichtung zweier* Akkorde richtig zu verstehen, entsprechend der im neunten Takte nach Buchstabe L hörbaren Bildung g-c-d-fis-h bzw. -a, in der Tonika und Dominante ineinander geblendet sind und sich zu *einer* bitter-süßen Harmonie ergänzen; hier klingen nach vermindertem Septakkord als Dominante zu h der Sextakkord eben der Dominantparallele und ihre Dominante gleichzeitig (elf Takte nach Buchstabe M) und kündigen die Verdichtung der Klänge am Schluss des Satzes an.

Die Steigerung bis zur Kadenz nach H-Dur bereitet eine genau im Scheitelpunkt des Satzes gelegene Peripetie vor. Hier tritt eine Spaltung des Satzes in zwei kontrastierende Klang- und Stil*schichten* ein, die von nun an im weiteren Verlauf bestehen bleibt:

Dem ätherisch zarten Kolorit, das den sechs Takten, in denen die Klarinette ein Motiv aus der Oboen-Melodie leicht abgewandelt dreimal wiederholt, durch die Holzbläser und die Harfe verliehen ist, entspricht eine «schwebende» Harmonik, in der kein eigentlicher Bassgang vorhanden ist; – die tiefste Stimme bewegt sich nur in Sekunden und ist dem ungewichtigsten Bassinstrument, dem tenoralen Fagott, zugeteilt; – und in der die Klangfolge sowohl durch Sextenparallelen gegen die Melodiestimme, als auch durch Parallelverrückung eines

viertönigen Akkordes, des verminderten Septakkordes his-fis-a-dis, um eine halbe Stufe zustande kommt. Die Funktionen, schwach ausgeprägt, fast aufgehoben von dem Orgelpunkt h, der gleichwohl nicht durchklingt (vgl. den ersten und den vierten Takt der sechstaktigen Phrase!) sind: T (= H-Dur) – D – (D) – DD ← (D) – D. Auf den letzten Akkord des sechsten Taktes würde in der Tonart der Quartsextakkord über Fis folgen; dieser Akkord vermittelt vom vorhergehenden H-Dur in der Umdeutung seiner Töne zur Dominante as-fes-d jedoch zum mediantischen Es-Dur.

Genau kontrastiert dem Klang und Satzstil jener sechs Takte sind die folgenden acht: hier dominiert die sanfte aber üppige Farbe der vielfach geteilten sordinierten Streicher mit Hörnern und Holzbläsern, die dem Duett der Oboe mit dem Fagott, bzw. der es ablösenden Klarinette, unterbreitet sind. Deren Motive, aus der Oboen-Melodie stammend, ergänzen einander rhythmisch und durch die Gegenbewegung melodisch. Die ihnen unterlegte Harmoniefolge vereinigt entfernte Regionen miteinander: in dem ersten Sequenzglied ist mit dem Septakkord aus Es das «neapolitanische» As-Dur eingeführt, im zweiten über den Dominantseptakkord die Tonikaparallele e-moll, die zur Subdominante mit Sext a und in die Kadenz über den D' in die Tonika überleitet. Chromatische Nebennoten, die sich teilweise gegenseitig zu Sextakkorden – um Halbstufen parallel verschoben – in den Mittelstimmen ergänzen, heben die Entschiedenheit der Kadenz auf, indem sie von ihr ablenkend reizvolle Dissonanzen mit dem Bass bilden.

Ein zweites Mal setzt die Musik zur Kadenz an; dabei wiederholt sie sich: es erklingen die gleichen melodischen Motive wie in den gerade zu Ende gegangenen acht Takten, und sie bildet eine harmonische Variation: denn harmonisiert sind sie gerade im Gegensinn.

Wir stellen im Schema die achttaktige Phrase mit Kadenz in die Tonika:

M (Es) = (D) – °Sg – D – Tp S⁶ – D⁴ – D' – T

ihrer variierten Wiederholung gegenüber:

T – (D) – DD – D – M (Es) = (D) – °Sg = °S⁶ – D⁴ D' – T

Dabei entsprechen sich fast stets sekundverwandte Akkorde. Tonarten, die eine kleine Sekunde voneinander differieren und im Quintenzirkel einander gegenüberliegen, ergänzen sich zur chromatischen Skala. Als complementäre Gegensätze sind sie oftmals späteren Werken Strauss' konstruktiv zugrunde gelegt. Mit ihnen gelang Strauss, ohne dass er «Tonalität» aufgeben müsste oder verlöre, doch die zeitweilige Auskomposition voll chromatischer Felder, jenes «Ganzen», das in tonaler Musik bis dahin fast stets in der Folge vermittelt war und als Widerschein im Innern nachtönte⁶⁷. Complementär in diesem Sinn

sind schon die beiden letzten achttaktigen Phrasen dieses G-Dur Satzes, die wie zwei Hälften hintereinander folgen und die völlige Verdichtung der Klänge in der Coda dieses Satzes vorbereiten ⁶⁸.

In die Kadenz der zweiten achttaktigen Phrase ist als eine Parenthese der klangliche und harmonische Gegensatz: eine Variante der sechstaktigen in zartem Holzbläser-Kolorit mit Harfentönen und schwebender Harmonik über einem Orgelpunkt erklingenden Phrase, die den Anfang der Oboen-Melodie wiederholt, eingearbeitet. Sie bildet noch einen Bogen, schlingt einen Kreis, indem sie vom Ende zum Anfang zurückdeutet, indes die Komposition sich schon in ein Klangspiel auflöst – sie selbst ist daran beteiligt – und die gestaltete Melodie in der tönenden Stimmung vergeht. Die Coda des Satzes beginnt mit einer Reminiszenz: über dem Klanggrund der geteilten Kontrabässe und des ostinato-Motivs der Celli singen die Violinen mit der Flöte eine Melodie, die ein Ausschnitt und eine Umkehrung derjenigen der Oboe ist; sie leitet sehnüchlich aufstrebend in die Schlussklänge.

Wir hören den G-Dur Satz als eine der Strauss'schen Kopien nach einem imaginären Urbild; dieses hat durch Strauss einen «Schein» erhalten; die Aura, in der er es hörte, wurde von ihm zugleich komponiert; so *erscheint* es in einem opalisierenden Glanz. Indem wir diesen Satz hören, sind wir versucht, uns vorzustellen, wie das «naive» Urbild klingen würde: er erweckt unsere Sehnsucht. Sie ist von den «impressionistischen» Klängen ausgelöst, die uns wie «Zusätze» Strauss' zu einem einfach konturierten Bild dünken, «Zusätze» einer neuen Schicht ⁶⁹, wie chromatische Nebennoten, in Terzenparallelen chromatisch geführte Mittelstimmen, durch die die tragende Grundharmonie, die einfache Melodie umrankt ist; «Zusätze», die das Tonbild, indem sie dessen Linien verwischen, auflösen, nur umso «schöner» erscheinen lassen. Sie entziehen das Ganze unserem Begriff und lassen uns dafür die Empfindung, *wie* «Schönheit» ist.

In einen «Schein», eine Klang-Impression löst sich der Satz zuletzt auf:

ppp

°Sg ...?< +Sp7> ...?< * D' T

* Komplexfunktion; es sind tritonusverwandte Akkorde verschmolzen:
 $(\psi^7) \rightarrow VII + T^{\sharp} - ^{\circ}$

Die viertaktige Klangfolge des Schlusses (sieben Takte nach Buchstabe N) verstehen wir als ein Ineinanderfließen der funktionalen Akkorde, was uns eine *Verdichtung*, ein Zusammenhören, ein solches Ineinshören des Satzes sugge-

riert, dass die ausgedehnte tonale Form, die Gestalt verschwindet. Anfang und Ende vernehmen wir noch: As-Dur als Mollsubdominantgegenparallele und D-Dur als Dominante zu G, doch dazwischen geht eins ins andere über, ohne dass man zu sagen wüsste, wo die Funktion sich änderte, auch wenn kein Orgelpunkt darunterläge und diese ohnehin aufhöbe, indem er herbere, den milden Holzbläserklang würzende Dissonanzen entstehen lässt.

Das Ohr genießt in den Zusammenklängen über dem Orgelpunkt des Tonika-grundtones verkürzt zu höchstem Reiz die zuvor entfaltete Melodie, die Form, die Gestalt, von der in solcher Verdichtung beinahe nur ein «Hauch» noch übrig bleibt: das «Ganze» als Empfindung.

Vor dem Episoden-Satz in H-Dur war der Moment der Inspiration, der Augenblick, in dem Einfall bzw. Thema aus der Stimmung geboren werden, in der Musik erschienen. Die darauffolgende Komposition über den zum Thema ausgestalteten Einfall besang die Entzückung der ersten Begegnung, suchte sie dann aber vergebens wieder einzuholen.

Der zauberhafte Augenblick, eine flüchtige Berührung mit dem Einfall, der – auskomponiert – die Stimmung durch die Gestalt wieder einholen soll, hat sein complementäres Gegenbild im Augenblick der Erinnerung, wo das verklingende Musikstück in der Stimmung untergeht, als Gestalt sich auflösend und nur als Empfindung noch gegenwärtig, als «Eindruck».

5. Das Horn-Thema

Von der Nachbarschaft des G-Dur Satzes, aus dessen ostinater Begleitfigur es hervorbricht, empfängt das Horn-Thema (neunzehn Takte nach Buchstabe N) im Reflex seinen Glanz: es besingt den Besitz tönenden «Lebens».

Richard Strauss berichtet in seinen Erinnerungen: «Aus meinen Jugend- und Lehrjahren», es seien ihm Themen zum Don Juan während seiner zweiten Reise nach Italien eingefallen: «Auf einer späteren Italienreise (1888) nach Venedig erfand ich in Padua im Klosterhof von S. Antonio die ersten Themen zu 'Don Juan'»⁷⁰. Und wenn auch nicht daraus hervorgeht, welche Themen im besonderen gemeint sind, der Hinweis auf die ambience, altertümliche Kunstschönheiten, ist uns höchst wert; wir nehmen ihn wie eine Zustimmung dazu auf, dass wir Strauss' Don Juan-Musik als eine «Musik über Musik» im wörtlichen und im übertragenen Sinne hören⁷¹.

Das Thema ist ebenso ausdrucksvoll als bedeutsam, lebhaft bewegt und doch in sich beruhend. Es beginnt mit einem Oktavsprung (g) auftaktig, der als halbe Note der folgenden ganzen angebunden ist. Sie spannt sich bis über den nächsten Taktstrich. Hier sinkt die Melodie in Vierteln bis zur Unterterz

(e), die zuletzt noch mit zwei Achtelnoten umschrieben wird. Auf die Eins des neuen Taktes aber – noch klingt die Unterterz – wird solcher Nachdruck gelegt, dass die natürliche Taktschwere eine Übergewalt erhält und der reissende Schwung den klingenden Ton aufzehrt. Nach einer Viertelpause, die der explosionsartige Druck aufreisst, setzt die Melodie mit dem Ton der Unterquart (d) wieder ein; das geschieht nun synkopisch auf leichtestem Taktteil; denn der Rhythmus des Themas, das mit seiner Heftigkeit die Taktgrenzen durchbricht, ist zweitaktig: zu Beginn des dritten, fünften Taktes usw. spüren wir deutlich erst jeweils wieder eine schwere Eins. Das sfz auf die Zwei des zweiten Grosstaktes (des vierten einfachen) stabilisiert, fängt den Schwung ab. Nun wendet sich die Melodie sprungweise in die Unteroktav, ruht auf dem Ton g aus und wiederholt bekräftigend die nämliche Folge e-d-a-g, wobei zu den Hörnern klangverstärkend teils im Akkord, teils der Melodie das tutti hinzutritt. Aber noch ein drittes Mal führt die Melodie durch den Oktavraum. Dabei wird die zweite Hälfte des ersten Grosstaktes wiederholt. Der übergrosse Nachdruck auf die Eins des fünften Grosstaktes fällt nun auf die Untersept (a) und nach der Viertelpause schwingt die Melodie in die Unteroktav ein. Das bremsende, stabilisierende sfz fehlt, das an dem entsprechenden Ort im zweiten Grosstakt vorkam. So wendet sich die Melodie ausschwingend in die umgekehrte Richtung und schnellst über Vierteltriolen in die Oberterz (h), die durch den in der Don Juan-Musik fast allgegenwärtigen punktierten Auftaktrhythmus ⁷² akzentuiert wird. Ehe der letzte Ton erklingend hinzutritt, ist dem Thema funktionsharmonisch Vieldeutigkeit eigen; es umschreibt gleichsam Harmonie als *Ganze*. Während fast fünf Grosstakten hören wir zu wiederholten Malen gerade nur fünf verschiedene Töne; offen bleibt darum, was in diesem Thema als Nebennote aufzufassen sei. Die Töne sind so gewählt, dass das aus ihnen gebildete Thema erst mit dem bis zuletzt ausgesparten Leitton tonal begreifbar wird. Nun ist zwar das Thema «ausharmonisiert», aber auch die dem Thema unterlegten Akkorde – obwohl durch sie der zweite zu tonaler Deutung notwendige Leitton schon beigelegt ist, längst ehe er am Schluss des Themas erscheint – setzen es nicht in Funktion; sie geben zwar eine Richtung an, jedoch die weist in sich selbst zurück: das Thema verweilt im Quartsextakkord ($D^4 - D^7 - D^4$).

Der Quartsextakkord, weder reine Konsonanz noch Dissonanz, der darum auch weder so noch so behandelt zu werden verlangt, ist wie im Höhepunkt der Hauptsatz-«Exposition» ein «entrückter» Klang, ein «Schwellen»-Akkord zwischen zwei Klangbereichen, nämlich dem für Strauss wie Natur klingenden dissonanten und dem stilisierten, künstlichen, dem tonalen ⁷³. In ihm behält sich die Musik vor, versagt sich vor allem dem «logischen» harmonischen Fortgang, um dem Ganzen nicht entfremdet, sondern seiner teilhaftig zu sein.

Im «Brustton» der Hörner vernehmen wir die stolze Überzeugung, sie, die Musik, sei im Besitz – wodurch sie sich überlegen fühlt – im Besitz der Schönheit, die ihr durch die Empfindung, in der die Akkorde ineinander verschwimmen, in der Übereinstimmung zu eigen ward; aus diesem Gefühl («molto espress. e marc.»), einem starken Selbstgefühl, erwächst ihr schliesslich doch unbezähmbar der Antrieb nach Fortschreitung, der im vorenthaltenen, endlich aber mit Gewalt hervorgestossenen Leitton h zur Auswirkung gelangt; so durchbricht sie den mit sich selbst gebildeten Kreis, um ins Weite und durch die Weite hin wieder in ihn zu gelangen.

Richard Strauss hat das Thema des «Triumphes» über schöne Musik, die er zu «besitzen» sich rühmt, weil er fühlt, wie schön sie ist, jenem Instrument anvertraut, mit dessen Klang er als Kind wohl am frühesten bekannt war: dem Horn. Dem Vater huldigend, der das Instrument hervorragend beherrschte, hatte schon der kaum dem Knabenalter entwachsene ein Solokonzert (opus 11) verfasst; der zum Greis gealterte mit der ganzen kompositorischen Erfahrung eines Lebens gesellte dem frühen Werk nach sechzig Jahren ein zweites hinzu. In den sinfonischen Dichtungen spielt das Horn eine Rolle, die der Komponist selbst in seiner Bearbeitung der Berlioz'schen Instrumentationslehre erschöpfend charakterisiert hat, indem er von Wagners Behandlung des Instruments ausgegangen ist ⁷⁴.

Das Horn, während der Klassik noch überwiegend Füllinstrument zur Entfaltung der Harmonie des Satzes – in gewissem Sinn also Nachfolger des nicht mehr in Gebrauch befindlichen Cembalos als Generalbass-Instrument im Orchester –, daneben vereinzelt Soloinstrument, wird durch den neu erfundenen Ventilmechanismus auf einmal fähig, die mannigfaltigsten Aufgaben im nachklassischen Orchester zu übernehmen, die ihm die Phantasie nur ersinnen mag. Strauss erläutert: das Horn sei als beweglicher Melodieträger mit der Verfügung über alle chromatischen Zwischenstufen, als virtuoses Soloinstrument, ebenso gut aber als ein mit besonderer Kraft und Fülle ausgezeichnete Bass, als Fundamentinstrument zu gebrauchen. Durchaus singulär sei es indes durch seine mit dem technischen Fortschritt erlangte Beweglichkeit in einem sehr grossen Tonraum und seine besondere Klangqualität, die es vor allen anderen zum universalen Mittel- und Füllstimmen-Instrument geeignet machen; denn «das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt» ⁷⁵. Es ist fähig, den Klang anderer Instrumente, deren Themen und Motive es mitübernimmt, zu modellieren; es macht ihn erst wirklich «rund», wenn es die Töne der Harmonie durchklingen lässt, analog dem pedalisierten Klavier; es täuscht so gleichsam die dritte Dimension vor: ein «perspektivischer» Klang entsteht, «tief» wirkend durch sonore Rundheit. Solistisch, wenn auch von unverwechselbarem Charakter,

bleibt es vielleicht doch nur eines unter vielen Instrumenten, von denen jedes auf seine Weise einzig und der Beachtung wert ist; aber da es, anders als jene, bis zur Selbstverleugnung anpassungsfähig ist und so gut, so vollständig in den Satz einzudringen vermag, dass es aus der fülligen, weichen und geschmeidigen, der «körperhaften» Verbindung heraus kaum fassbar und doch durch fremde Klanggestalt hindurch immer noch wirksam bleibt, scheint es mit einer kaum zu übertreffenden Kraft vor allen anderen Instrumenten ausgezeichnet zu sein.

Das Horn – «immer von besonders hervorleuchtender Wirkung»⁷⁶ – ist für Strauss ein symbolisches Instrument. Die *Einheit* aller Musik, die sich ihm als tönendes «Leben» mitteilt, findet er im Klang des Horns unmittelbar zur Anschauung gebracht. Wir können dies z. B. vortrefflich den Strauss'schen Bearbeitungen Couperin'scher Klavierstücke abhören (vgl. Tanzsuite ohne op.-Zahl [1923] und Divertimento op. 86), die man in der originalen und in der orchestrierten Fassung miteinander zu vergleichen hat: die aus den reich figurierten Cembalostimmen gewonnenen cantablen Melodien, wie die den Satz «durchwärmenden»⁷⁷ obligaten Mittelstimmen und ihn mit sonorer Fülle versehenden Stütztöne der Hörner sind Ausdruck seines «teilnehmenden»⁷⁸, einfühlenden und aufs Vernommene «sympathisch erwidern»⁷⁹ Hörens.

In der Instrumentationslehre nennt Strauss das Horn «einzig in seiner Vieldeutigkeit»⁸⁰ und meint darüber hinaus, seine Fähigkeit zur Steigerung des Klangs, zur plastischen Überhöhung, wobei der musikalische Satz – zu lebensvoller Fülle verdichtet – Symbolkraft erhält und darum in seiner ganzen Schönheit erst erscheint, lasse geradezu auf seine göttliche, auf seine «*wahre Proteusnatur*»⁸¹ schliessen.

Unschwer sind die Eigentümlichkeiten der Hornbehandlung, deren Wirkungen Strauss zu solch weitgehenden Rückschlüssen auf das Instrument verführten, an der Partitur des Don Juan – und nicht nur an der Partitur dieser Tondichtung Strauss' allein – abzulesen.

6. «Form» in der Stimmung

In einem höchst aufschlussreichen Brief an die Eltern⁸² sind uns Äusserungen Richard Strauss' zur Form seiner Tondichtung Don Juan überliefert. In ihm führte Strauss über eine «total verfehlte» Aufführung dieses Werkes unter der Leitung Hans von Bülow's Klage, durch die ihm die Qual eines Erfolgs aus «Missverständnis» bereitet wurde. Dann aber, indem er auf die Poesie seiner Musik hinweist, die nicht wie «andere wohlklingende, interessant kombinierte und harmonisierte, raffiniert instrumentierte Musik» sei, legte er dar, wie er selbst eine richtige Aufführung zustande brachte, die über die «Modernität»⁸³ seines opus keinen Zweifel liess:

«Ich hatte mich über Programm und Ausdruck der einzelnen Hauptstellen mit den ersten Bläsern und dem Konzertmeister genau verständigt»⁸⁴. Zum spezifischen Ausdruck dieser Musik gehört, dass bedeutende technische Schwierigkeiten bei der Ausführung einzelner Stimmen zu bewältigen sind: «Unser erster Klarinettist hatte auch noch keine Passagen ins hohe Fis hinauf geblasen, ebenso getrauten sich die Kontrabässe nicht ins hohe H hinauf, was aber gerade wundervoll charakteristisch klang»⁸⁵. Das gleiche gilt davon, dass die Hornisten ihren Part «mit Todesverachtung»⁸⁶ auszuführen hatten, so anstrengend und schwer war er. Solche instrumentalen Wagnisse korrespondieren mit denen des Satzstiles⁸⁷.

Ganz entscheidend für den richtigen Ausdruck aber sind die tempi des Werkes und deren «Modifikationen»⁸⁸. Strauss hatte Hans von Bülow auf dessen Wunsch hin die «annähernd genauesten Metronomangaben des 'Don Juan'»⁸⁹ übersandt. Nach ihnen variiert das tempo ganz ausserordentlich: im selben etwa siebzehn Minuten dauernden Satz haben wir $\text{♩} = 84$ und $\text{♩} = 84$ zu zählen; es gibt aber sogar eine Verlangsamung bis auf $\text{♩} = 69$. Die Metronomzahlen ergänzen die sehr zahlreichen Vortragsbezeichnungen wie «allegro molto con brio, flebile, molto vivo, tranquillo, poco a poco vivente, molto appassionato e sempre un poco stringendo, un poco piu lento, poco calando» ... etc.⁹⁰.

Doch halfen offenbar die Metronomangaben nichts für die von Bülow geleitete Aufführung. Für wichtiger hält Strauss, dass einer nicht nur ein «geschickter Musiker»⁹¹ ist, sondern auch eine «Ahnung» hat⁹², so dass die «Modifikationen» nicht «äusserlich aufgepfropft», sondern «aus der Überzeugung kommen», und die tempi trotz allem «einheitlich»⁹³ sind.

Hier scheint ein Problem zu bestehen: es liegt offenbar im Verhältnis des Individuellen, Charakteristischen zum Allgemeinen, Typischen und ist mehr als nur eine tempo-Frage. *Zweideutigkeit* resultiert daraus, dass nicht recht gelingen will, die «lebendigen» Übergänge ausser mit rohen Fixierungen in bestimmten Zeitintervallen für ein End- oder ein Ausgangstempo und mit dem ominösen «rubato» anzudeuten, indes im übrigen starre metrische tempo-Nahme den einmaligen, lebendigen, den charakteristischen Ablauf, der «Modifikationen» bedingt, zudeckt, – resultiert also aus Schwierigkeiten bezüglich der *Vermittlung*.

Musikalische Form ist gestaltete Zeit⁹⁴. Wir kommen daher dem Problem auf den Grund, wenn wir die Gestalt der Tondichtung «Don Juan» untersuchen, ihre *Form*. Musikalische *Schichten*, wie sie in dem Abschnitt, der vom ersten Orchestereinsatz als Inbesitznahme des tonalen Raums E-Dur bis zur neuen Fixierung der inzwischen durchbrochenen Tonart bei Buchstabe B reicht, einander abfangen, ineinanderübergehen oder einander überblendet sind, wechselnde Stilschichten, in deren jeder die Töne auf unterschiedliche Weise

Ordnung haben, werden auch aus übergeordneter Perspektive vernehmlich. Aus jener, in der tonale Grossformen zu erkennen sind, bemerken wir eine *fragmentarische* Sonatenform ⁹⁵.

Die «Exposition» des Hauptsatzes wäre in dem Abschnitt bis Buchstabe B, die des «Seitensatzes» in dem auf den Nonenakkord über Fis folgenden Abschnitt (Buchstabe D bis G) zu hören; sie endet bei Buchstabe K mit der variierten Wiederholung des ersten Abschnitts in E-Dur und enthält wie dieser das Thema und die Mehrzahl der dort exponierten Motive. Der Tonartwechsel markiert den Beginn eines neuen Teils; es ist der in der Sonate der Durchführung der Themen vorbehaltene, die sich hier zu bewähren haben. Die «Durchführung» der Tondichtung Don Juan weicht in entscheidendem Masse von dem aus den hochklassischen Sonatensätzen ableitbaren Begriff der Durchführung ab:

In dem Abschnitt Buchstabe K bis L wird ein Streichermotiv einem «seufzenden» Flötenmotiv entgegengesetzt; dazu gesellen sich später die Hörner und Trompeten mit Motiven aus dem Hauptsatz. Dabei entsteht ein «Dialog» der Instrumente, der allenfalls durchführungsartig genannt werden kann.

Der Kopf des bei Buchstabe K eingeführten Streichermotivs bildet den melodischen ostinato zur Oboen-Melodie im anschliessenden episodischen G-Dur Satz. In dieser Idylle ist alle Durchführungsarbeit vergessen.

Aus der kondensierten Stimmung des Satzes geht das Hornthema (nach Buchstabe N) hervor; Motive aus dem Hauptsatz verbinden sich mit dem neuen Thema und bilden einen Ansatz zu kontrapunktischer Erprobung. Bald darauf wird die «Durchführung» jedoch vertagt. Ein neuer episodischer Satz vom Scherzo-Typus: «a tempo, giocoso» (acht Takte nach Buchstabe P) beginnt in trugschlüssig anstelle von h-moll eintretendem D-Dur ⁹⁶; das Hornthema, gleichsam scherzhaft kostümiert mit dem Klang des Glockenspiels, ist einbezogen. Der eingeblendete Scherzo-Satz löst sich, weil substanzarm, bald auf: gegen ihn setzen sich die Motive des Hauptsatzes durch und schicken sich nun wirklich zur Durchführung. Bei Buchstabe R haben sie die Oberhand gewonnen.

Die «Einleitung» der Tondichtung ist in mehrere Motive auseinandergelegt und hier nun neu zusammengesetzt:



Motiv A tritt in den Bässen hervor, während gleichzeitig noch das Motiv des Scherzo-Satzes aus den Streichern und Holzbläsern erklingt. Das Motiv C, von den hohen Holzbläsern an die Streicher übergehend und in der Wende aus der Klangtiefe zurück zur Höhe auf das ganze Orchester übergreifend, löst jene ab; mit ihm ist eine Kadenz in die Parallele cis der Hauptsatz-Tonart E-Dur vorbereitet.

Darauf (Buchstabe S) erfährt das Motiv B, mit dem die Besitzergreifung der Grundtonart in der Einleitung vollzogen wurde, eine neue Erfüllung, indem es die Tonikaparallele befestigt. Der in ihm enthaltene Vorgriff auf die Eins eines neuen Taktes durch die akzentuierte übergebundene Note auf den zweiten Schlag und die nachfolgenden punktierten Rhythmen beschleunigen das tempo, der Puls fliegt («vivo»).

Dem Motiv B ist ein zu den punktierten Rhythmen kontrastierendes, fließendes Motiv angehängt:



Mit dem auf die Violinen übertragenen Anlauf der Harfe aus Motiv B zusammen verselbständigt es sich und wird nun Kontrapunkt zum Hornthema, das die Trompete ins Spiel bringt. Das Hornthema wird ebenfalls in Motive auseinandergelegt:



Unter wechselnder Kombination der Motive schreitet die Harmonie über den Septakkord aus E (neun Takte nach Buchstabe S) nach A fort (Buchstabe T) und kadenziert nach d-moll.

Das ist die Stufe, auf der auch schon das non-plus-ultra der Durchführung erreicht ist: alle Motive des Hauptsatzes mit Ausnahme des Hauptthemas selbst sind vereinigt; dessen Stelle vertritt das Hornthema. Einbezogen ist auch das Motiv des Scherzo-Satzes:



Mit den Wiederholungen der virtuosen kontrapunktischen Motiv-Verknüpfungen auf anderen Stufen kann sich die Musik nicht genug tun; die verminderten Septakkorde häufen sich, und die durch sie vermittelten Stufen werden schliesslich, da auf ihnen nichts neues zu bringen ist, übersprungen. Die Trompeten führen den Durchstoss des Zusammenhangs, und dabei stürzt die Musik in sich zusammen. Das Dröhnen der Posaune, Tuba und Pauke klingt wie ein Aufschlag auf den Boden der Tatsachen; dieser ist – tiefsinnig genug – der Dominantgrundton h. Über dem liegenden Basston kehren in geisterhafter Flucht längst vergessene Themen wieder, gerahmt von verminderten Septimakkorden und den schwächlich klingenden unvollkommenen Auflösungen ihrer Tritoni in Quartan.

Der Bläser- und Streicherklang dieser Akkorde ist durch Sordinen verfremdet: die Stelle bezeichnet einen bösen Traum. So wird einmal den «Don Juan» Ochs von Lerchenau das schlechte Gewissen heimsuchen ⁹⁷.

Strauss nannte die «Katerstelle» ⁹⁸ jene bei Buchstabe V, wo in ruhigerem Zeitmass die Harfe ihr flüsterndes tremolo («bisbigliando») mit dem der Bratschen und Violinen (am Steg) verbindet und zu diesen geisterhaften Klängen noch der denaturierte der gestopften Hörner hinzutritt.

Das Thema des «Seitensatzes» in H-Dur und des G-Dur Satzes klagten beide ihr Recht ein, «durchgeführt» zu werden, in der Konstruktion zu überdauern; sie klagten auf Treulosigkeit.

Der Antinomie von Dauer und Wechsel stellten die Komponisten seit Haydn und Mozart sich in der Sonate. Die Themenabundanz noch in den vorklassischen Werken der Gattung, die auch beim jungen Mozart bunten Wechsel zeitigte, wurde eingedämmt, die Regel, sich mit der Exposition und Durchführung zweier complementärer Themen zu begnügen, eingeführt. Durch die «thematische Arbeit» entstand als höchste Leistung der Wiener Klassik das Mannigfaltige aus dem Einen und umgekehrt der Zusammenhang des Vielfältigen ⁹⁹.

Strauss' musikalisches Schaffen, insofern in ihm geprägte Formen aufgelöst wurden, stellt nicht weniger eine Auseinandersetzung mit der Zeit dar als jedes eigenständige. In Richard Strauss' Musik bemerken wir drei Arten der Zeit: die übermenschliche oder auch unmenschliche Zeit als das dem Menschen zugeteilte Intervall, das das Metronom, die Uhr, mit gleichmässigen Schlägen ausmisst; die vom Menschen gestaltete Zeit, in der die qualitativ indifferenten

Schläge des Metronoms verschiedenes Gewicht haben, weil sie «erlebt», gehört und beantwortet, d. h. von innen heraus vollzogen werden und nun mit «Inhalt» erfüllt sind. Im klassischen Grosstakt mit seiner gefestigten «Akzenthierarchie» erkennen wir die vom Menschen gestiftete Ordnung der Zeit, die der «Rhythmus» als «lebendiger Fluss»¹⁰⁰ umspielt. Die «Periodik», seit Haydns Streichquartetten op. 33 und Mozarts Singspiel «Die Entführung aus dem Serail» als stets im Einklang mit den Uhrsschlägen bleibendes «funktionales Betonungssystem»¹⁰¹ unabdingbarer Bestandteil klassischer Kompositionstechnik, durchgliedert die Sonatenform in Erweiterung der achttaktigen Grundeinheit entsprechend den Proportionen 1 : 2 : 4 : 8 : 16 etc. zu überhörbarer Ordnung; die sie erfüllende Komposition erscheint als lebendige, als «handelnde» Gestalt¹⁰².

Als die dritte Art Zeit finden wir in Strauss' Musik das tempo, den individuellen Pulsschlag, der einmal schneller, das andere Mal langsamer geht und der manchmal schier aussetzt: dann «steht das Herz still» vor Schrecken oder vor unfassbarem Entzücken. Das tempo ist der zuweilen über die Ufer tretende reissende rhythmische Fluss – von Strauss als Lebensstrom¹⁰³ begriffen –, der die Zeit, d. i. den Metronomschlag, vergessen machen kann, indem er uns mit sich zieht, indem er uns «trägt».

Doch das tempo weicht nicht immer vom gleichmässigen Uhrenschlag ab, oft weiss es sich mit ihm einverstanden; manchmal aber entkommt es ihm; und dann wieder, wenn der rhythmische Fluss langsamer und schwächer wird, schliesslich sich verläuft, tritt umso eindringlicher die Vergänglichkeit, das Laufen der Uhr ins Bewusstsein. Die abstrakte Zeit erfährt die Musik Strauss', wenn in ihr musikalische Entwicklungen zu Ende gegangen sind und neue kaum noch sich ankündigen. Es ist, wie wenn sich die Musik im Spiegel¹⁰⁴ erblickte: sie wird zur Rechenschaft über sich selbst angehalten. Sie misst dann wohl ihre Gestalt an dem aus der Klassik überlieferten Vorbild wohlproportionierter musikalischer Form. Diese, den periodisch gegliederten Sonatensatz und den viersätzigen Sinfonie-Zyklus, kennt Strauss in seinen sinfonischen Dichtungen nicht als schematische Baupläne; ihre Anlage, die ihm keineswegs ein Abstraktum, aber eine *Idee* ist, die aus lebendiger Anschauung konkreter Sonaten gewonnen wurde, versteht er als musterhafte menschliche Zeitordnung, als Folge erlebter, erfüllter Tageszeiten¹⁰⁵ (Morgen, Mittag, Abend, Nacht) und als Folge der Lebensalter (Jugend, Lebensmitte – Erfüllung findend in Selbstbehauptung und liebender Hingabe – und Alter)¹⁰⁶.

Alle sinfonischen Dichtungen Strauss' enthalten Lebensläufe vom Umfang eines Tages oder eines Lebens. In den originellen Konzeptionen seiner Tondichtungen finden wir *singuläre* Schicksale auskomponiert; es sind stets einzelne Abschnitte in hervorragendem Masse, andere in geringem realisiert, zuweilen

fast gar nicht ausgeprägt. Schon H. v. Waltershausen bemerkte, dass Strauss «die Form nie missachtet, wohl aber stets neu erfüllt und durch die Bedeutsamkeit, die ihren einzelnen Gliedern gegeben wird, mannigfaltigen Erweiterungen unterzieht»¹⁰⁷.

Dies der klassischen Sonate Wesentliche: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die sowohl aus der Thematik wie aus den rhythmischen Proportionen und den tonartlichen Verhältnissen ihrer Elemente erwächst und bei der Hingabe an das Einzelne das Ganze zugleich zu übersehen gestattet, ist in der sinfonischen Dichtung Don Juan in der Folge momenthafter «Da» verloren gegangen. Die Begegnung mit dem «Einfall»¹⁰⁸ führte den *Zufall* ein; schon da ist der Sonatenbau, den einmal thematische Arbeit von innen heraus dynamisch erstehen liess, zerfallen¹⁰⁹. Die Beziehung des ersten zu dem aus dem «Einfall» entwickelten zweiten Abschnitt – ausgedrückt im Tonartenverhältnis E-Dur zu H-Dur – ist keine konstruktive; das Tonartenverhältnis beider könnte ebensogut ein anderes sein, z. B. das des Tritonus; die Quintverwandtschaft bleibt hier durchaus konventionell, unerfüllt. Wir fragen uns: fehlt das Thema des H-Dur Satzes, der für den «Seitensatz» steht, in der «Durchführung», und wird später in der «Reprise» keine Spur von ihm zu finden sein, weil es «zugefallen» ist und darum keine Verpflichtung ihm gegenüber erkannt wird?

Die Durchführung des im Hauptsatz exponierten Motivmaterials ist zweimal zugunsten eingeschobener episodischer Sätze vertagt; dadurch kommt eine rondoartige Struktur¹¹⁰ zustande: wie Zwischensätze tönen diejenigen in H und G und noch in D, umringt von stark variierten Wiederholungen des Hauptsatzes, in denen im Ganzen der gleiche Motivvorrat benutzt ist, wohl aber das Hauptthema gegen das Hornthema ausgewechselt wurde¹¹¹.

Das Mitführen von Tonbildern in einem durch zahlreiche gegeneinander arbeitende Motive in Bewegung gehaltenen rhythmischen Fluss ist der Mehrzahl der sinfonischen Tondichtungen von Strauss mit dem Don Juan gemeinsam wie der rhythmische Fluss selbst, der stets wieder zustande kommt durch den nicht enden wollenden Widerstreit einer in wechselnden Motivgestalten verborgenen, nach Herrschaft, d. i. Form, trachtenden Gewalt und des sich ihr entziehenden gestaltlosen Klangs, zweier Mächte, deren wir am Widerspiel von tonalen und rhythmischen Formkräften und schwellender, überbordender Klangfülle in der «Exposition» des Hauptsatzes inne wurden und in der Reprise wiederbegegnen werden.

Aus der Distanz des Gealterten gegenüber den Kompositionen, in denen er den rhythmischen Fluss als den Lebensstrom entfesselt hatte, fasste Richard Strauss den Plan, eine sinfonische Dichtung über einen Fluss, die Donau¹¹², zu komponieren: deren Lauf sollte ihn noch einmal an die ihm wertvollen Orte seines Lebens zurücktragen; tönende Städtebilder und Landschaften, unter ihnen die

bedeutungsvollsten: Ingolstadt, der Geburtsort seiner Frau, und Wien, Heimat Hofmannsthals, seines Dichter-Librettisten, und Stätte seines Wirkens als Opernleiter. An seinem 85. Geburtstag konnte Strauss jedoch nur noch ein Skizzenblatt mit «ein paar Tropfen aus der versiegten Donauquelle»¹¹³ verschicken, das Werk gelang nicht mehr.

Die mit einem gleichbleibenden, dennoch stets variierten Hauptsatz verknüpfte Tonbilderfolge¹¹⁴ kann als Rondo bezeichnet werden. Ein solches komponierte Strauss mit seiner Tondichtung: Till Eulenspiegels lustige Streiche und wurde dabei einer Möglichkeit seines Wesens inne, die man als den Abenteuerer bezeichnen kann, der sich dem Lebensstrom hingibt, sich mit ihm identifiziert, um fortgerissen zu werden¹¹⁵.

Das Abenteuerliche, einem stringenten Zusammenhang Abholde kommt in der Tondichtung Don Juan darin zum Ausdruck, dass die Sonatenform in ihr nur als fragmentarische auszumachen ist und in anderes übergeht: die Sonatenanlage, sich in ein Rondo auflösend, ist zugleich wieder konfundiert mit der eines viersätzigen Zyklus von der Art der Sinfonie (Allegro, Andante, Scherzo und Allegro). Die zyklische Mehrsätzigkeit der späteren Tondichtungen von Strauss wurde mehrfach bemerkt¹¹⁶, nicht aber, dass sie bereits in den frühen Tondichtungen angelegt ist¹¹⁷ und in den späteren durch einen Prozess der Formklärung analog dem in der harmonischen Struktur bemerkbaren hervortritt¹¹⁸.

Aus dieser Perspektive erscheinen die beiden ersten Abschnitte (Anfang bis Buchstabe B und Buchstabe D bis G) zusammen als der «erste Satz»; jener Abschnitt aber, der beide miteinander koppelt – er reicht von Buchstabe B bis sechs Takte vor D – ist in seiner Funktion nun doppelt verständlich: einmal als ein «Präludium» in schwankender Tonart, bevor der «Einfall» begegnet, zum anderen als Exposition für die folgenden «Sätze», die hier zwar nicht wörtlich, jedoch sinngemäss anklingen. Schon ertönt das Thema des H-Dur Satzes einmal im Vorübergehen, jedoch entstellt durch die überbetonte Eins, so als sei sein Sinn noch nicht gefunden. Gerahmt ist es von einem Streichermotiv, das allein durch seinen «flebile»-Charakter auf die dialogartige Einleitung zum G-Dur Satz vorausweist. Die von A. Lorenz beobachtete Symmetrie dieser kurzen Episode¹¹⁹ ist ganz unvollkommen: die motivische Bogenform hebt der Tonartenwechsel auf. Das gleiche Motiv ertönt in C-Dur, nach dem Thema des späteren H-Dur Satzes aber in cis-moll; der orgiastische Schwung, mit dem dieses eingeführt ist, produziert einen «Sog», in dem sich die gerundete harmonische Form auflöst.

Das Kopfmotiv der Einleitung führt in die Tonart Gis-Dur ein; und hier weist das nun folgende scherzando-Motiv der hohen Streicher und Flöten wiederum mehr durch seinen Charakter als durch seinen «Wortlaut» auf die spätere Scherzo-Episode hin: die mit Vorschlägen versehenen Achtel kehren

in ihr wieder. Das Abschweifen aus dem Zusammenhang der Sonate hin zu reizvollen Tonbildern klingt als Möglichkeit an und damit bereits auch die einblendeter zyklischer Mehrsätzigkeit.

In und mit den fragmentarisch auftretenden Formen sucht sich eine neue kaum beschreibbare Form zu verwirklichen. Alfred Lorenz in seinem bereits mehrfach zitierten Aufsatz «Neue Formerkenntnisse, angewandt auf Richard Straussens Don Juan»¹²⁰ glaubt sie durch Numerierung der Takte und ihre Ordnung in Stollen und Abgesänge zu Baren erschöpfend dargestellt zu haben¹²¹. Uns scheint, mit solcher Formbeschreibung wird nur ein einzelner – freilich wichtiger – Aspekt¹²², nicht aber das Spezifische: die Auflösung von tradierten Formen, aufgewiesen. A. Lorenz polemisierte gegen die Verfechter der Sonaten-, der Rondo-Form bezüglich des Don Juan; wir pflichten seinen Ausführungen insofern bei, als wir der Meinung sind, dass keine davon im Don Juan wirklich als intakte auskomponiert ist¹²³.

Das Neue des Don Juan ist das *Zusammengesetzte* seiner aus den Fragmenten entstehenden vielschichtigen «modernen» Form¹²⁴, als welche sie Strauss selbst bezeichnete, «Form» in der *Stimmung*, in die die überlieferten Formteile wie in einen Strom eingetaucht sind.

Der Wechsel von Tonbildern, als die wir die Formfragmente erfahren, geschieht in voranschnellendem, verhaltenem und wieder fortreissendem Rhythmus, der – indem er sich auf uns überträgt – uns einbezieht, uns *stimmt*. Das Gestimmtwerden erleben wir in ähnlicher Weise durch den Bilderwechsel im Film: die Ähnlichkeit in der Kompositionstechnik der Strauss'schen Tondichtung und der des Films wurde zuerst von Claude Debussy bemerkt und ausgesprochen: «Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie ...»¹²⁵.

Unmittelbar hängt die tempo-Frage mit der zusammengesetzten Form zusammen: die in ihr enthaltenen Formen, musikalischen Stile, sind als Reize, «Schönheiten» genossen, geliebt und zugleich als hinderlich am vollen Genuss aufgelöst, zerstört; das Voranschnellen des tempos, das ebensooft dem Metrum zuvorzukommen trachtet, wie es vor ihm flieht, hat seine genaue Entsprechung in der *Vermeidung von Schlüssen, Kadenzen*: Strauss verlässt jede Form, *ehe sie erstarrt*. Fliessend wie die verschiedenen Arten «Zeit» gehen die *Schichten* ineinander über, auseinander hervor. Die Metronom-Zahlen von Strauss sind Andeutungen, wie «frei» die Form ist. Einen aufschlussreichen Kontrapunkt setzt zu solchem Gebrauch des Metronoms der von Beethoven zu Anfang des Jahrhunderts, von dem die ironische Bemerkung Kunde gibt: «Die Metronomisierung folgt nächstens; ... in unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig ... Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich

nach den Ideen des freien Genius richten muss»¹²⁶. Das Charakteristische der Strauss'schen Tondichtung Don Juan ist die Buntheit ihrer Teile, die miteinander vereint, ineinander geblendet sind; die Regeln dafür, was zu verbinden, was auszuschliessen sei, sind keine allgemeinen, sind stets ad hoc improvisiert und darum als Regeln nicht aussprechbar. «Die Partitur heisst nicht nur, sondern ist Don Juan. Als ich auf der ersten Seite das e-moll-E-Dur so als Querstand vor mir sah, war ich allerdings sehr vor den Kopf geschlagen ... Als ich aber weiter las, begriff ich es, weil es zu ihrem Style gehört, weil es Ihnen wie ganz natürlich von der Feder geflossen ist, und weil ich in diesem Falle, wie in anderen mir auffälligen gefunden habe, dass es nicht wie bei Liszt die Freude am Paprika ist, also eigentlich die Blasiertheit, sondern derartige Kraftäusserungen als Wagnisse genommen werden müssen, die mit dem Ganzen stehen und fallen. Die Form ist frei ...»¹²⁷. Die stilistische *Einheit*, die durch die Beschränkung auf die im System von tonaler Harmonie erfassbaren Klänge und die Kadenz als syntaktisches Modell – die reprisenhafte Dreigliedrigkeit der Sonate selbst wurzelt in der Folge T-S-D-T – und die Periodik in den Werken der Hochklassik zustande kam, die *Stimmigkeit* des Ganzen ist nicht zu erweisen: hier steht das Einfache und das Komplizierte, symmetrische Gruppen und asymmetrische Reihungen, Naives und Raffiniertes äusserlich willkürlich und unvermittelt nebeneinander.

Doch hat Strauss ein Mittel, das Verschiedenartige zu «einen»; es ist die rhythmische und harmonische *Analogue*.

Zweimal kehrt jene in der «Einleitung» zuerst vorgebrachte Folge einer Triole mit einer gehaltenen Note und anschliessender Pause in der Tondichtung Don Juan in Vergrösserung wieder, zweimal auch die Modulation während dieser Dreiergruppe:

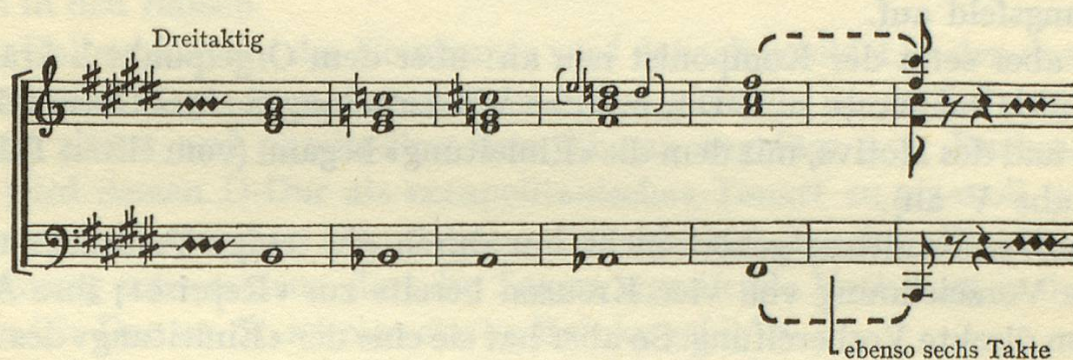


In der Einleitung interpretierten wir sie als sammelnd und einend in Bezug auf das vielfältige, zerstreute Publikum, das entrückt wird.

Sie kehrte zum ersten Mal vergrössert wieder gegen Ende der Hauptsatz-«Exposition», kenntlich an dem Dreiertakt nach Zwei-Halbe-Takten, am ausgehaltenen Ziel-Ton (= Akkord) und an der anschliessenden plötzlichen Generalpause:



Wir verstanden diese Vergrößerung des Modells aus der «Einleitung» als *Entrückung* in den ekstatischen Augenblick, in dem alles zuvor erklungene Verstreute, Widersprüchliche zu *einem* Laut ward, «Einheit» gewann. Die zweite Wiederkehr wird nun noch die «Reprise» bringen (vgl. dazu Kap. 7, p. 55). Hier werden wir in erneuter Vergrößerung finden: Dreitaktigkeit mit gleichzeitiger Modulation und dazu noch das «Expositions»-Zitat, wodurch abermals alles zuvor Erklungene «Einheit» gewinnen soll:



Im *Fühlen* des Rhythmus als einer Folge von Anspannung, Ver-Sammlung, kurzem Verhalt und *Sprung* und der Ankunft auf anderer Ebene, dem Aufsetzen auf der über alle übrigen Taktwerte prävalenten Eins, genossen wir das nach *Ferne* hinüberlangende, ausschweifende, gemischte, aber doch von leidenschaftlicher Gewalt im Rhythmus geeinte «Ganze», – «eint» sich der 17minütige Satz zur «Form» in der Stimmung.

Strauss fand im Scherz eine Formel: «Symphonischer Optimismus in fin de siècle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet»¹²⁸. Erlaubt ist, was reizt; durch den Reiz sucht der Komponist Strauss die Selbstbegegnung: was sich lebendig auf den reizenden Klang der Musik hin in ihm regt, ist *Leben*, dessen er teilhaftig ist, Leben, das seine Musik hat¹²⁹.

7. Die «Reprise»

Eine doppelte Hypothek liegt durch das Vorausgegangene auf der «Reprise» der Tondichtung Don Juan: sie ist die des – wenn auch sehr unregelmässigen – Sonatensatzes, und ist zugleich der Allegro-Schluss des eingblendeten Sätze-Zyklus der Sinfonie.

Diese «Reprise» tritt nicht als Bestätigung der «Exposition» nach der Bewährung der in ihr aufgestellten Themen in der Durchführung ein. Wir hörten, wie die «Durchführung» – lange hinausgeschoben – endlich durch kunstvolle kontrapunktische Verflechtung nur der Hauptsatz-Motive und des das Hauptthema ersetzenden Hornthemas zu ihrem schnell erreichten Höhepunkt gebracht ist, wie der virtuose Satz – auf die Spitze getrieben – im selben Moment sich überschlug und dabei die Kehrseite erschien: die vergessenen Themen des «Seitensatzes» und der eingeblendeten Episode in G-Dur drangen wider Willen der Musik ins Bewusstsein, den Leichtsinns beklagend, der die aus der Sonatenform als vorbildlicher Ordnung menschlichen Lebens in Tönen kommende Forderung nach Einheit und Treue zum einmal Erwählten nicht erfüllte. Zugleich löste sich in stufenweise absinkenden Wiederholungen eines verminderten Septakkordes und seiner unvollkommenen Auflösung das tonale Spannungsfeld auf.

Nun aber setzt der Komponist neu an: über dem Orgelpunkt h kräftigt er wieder die Dominante zu E-Dur mit den Wiederholungen eines Durchführungsmotivs und des Motivs, mit dem die «Einleitung» begann (vom elften Takt nach Buchstabe V an).

Diese Veranstaltung gehört nicht nur durch die tempo-Vorschrift und die erneute Vorzeichnung von vier Kreuzen bereits zur «Reprise»; ihre Aufgabe ist deren direkte Vorbereitung. So aber hat sie eine der «Einleitung» des Hauptsatzes vergleichbare Funktion. Wie diese dem Hauptthema, so geht hier der Orgelpunkt bis Buchstabe W der verkürzt zitierten «Einleitung» voran. Ist aber deren beider Gestalt überaus verschieden, so ist auch beider Sinn geradezu ein entgegengesetzter. Die «Einleitung» verstanden wir als ein Vordringen aus dem in der Harmoniefolge angespielten Weiten ins Besondere, das zunächst durch die Tonart E-Dur vorgestellt war. Strauss benutzte dabei eine konkludierende Formel, mit der er uns versprach, hier werde alles zuvor noch Vernommene, das nachtönt, bekrönt.

Die in Frage stehenden siebzehn Einleitungstakte der «Reprise» zum Zitat der «Exposition» sind gerade umgekehrt ein Festhalten am Einzelnen in der Absicht, es wieder zu ermächtigen. Die viele Takte lange Beteuerung des gleichen geschieht um des Zweckes willen, der «Reprise» Notwendigkeit zu verschaffen. Bei solcher Direktheit fehlt nicht viel, um gründlich verstimmt zu sein.

Über den kritischen Punkt des in Tönen entworfenen Lebenslaufes hilft jene Tonfolge, die selbst im verkürzten Zitat noch fasziniert (vgl. Buchstabe W). Das Ertönen des E-Dur und des Hauptthemas ist nun ein und dasselbe: der heraufbeschworene verheissungsvolle Beginn, mit dessen élan eine neue Zuversicht, es sei noch alles zu gewinnen, das brio, zurückkehrt.

Das Hauptthema ist in seinen ersten drei Takten fast notengetreu wiederholt; statt auf der fünften Stufe setzt es auf der ersten in E-Dur ein. Unterbrochen wird es von den Motiven, in denen sich ein elementares Kräftespiel schon in der «Exposition» geäußert hatte: dem Hauptthema-Kopf der Trompeten, den Achteltriolen der Flöten und hohen Streicher und dem schwellenden Blechbläser-Akkord.

Dieser ist Dominantseptakkord, der (nach zwei eingeschobenen Takten) die Wiederholung der drei Hauptthema-Takte ermöglicht. Sie stehen nun auf der sechsten Stufe, im parallelen cis-moll.

Abermals unterbricht der Streit der Motive der Streicher und Bläser das Thema. Letztere führen mit dem verminderten Septakkord eis-gis-d-h eine schroffe Ausweichung herbei: nach zwei Takten erklingt die Fortsetzung des jetzt stark variierten Hauptthemas in D, dann in h, vereint mit aufstrebenden Triolen in den Bässen.

Kein Halbschluss auf der Dominante wird danach gebildet, in den das Thema doch bei seiner Exposition eingemündet hatte; vielmehr ist ein Teil der «Durchführung» zitiert und unmittelbar dem Thema angefügt (vgl. Buchstabe X). Dabei wird dessen D-Dur als «neapolitanische» Tonart zu cis-moll gedeutet. Dem subdominantischen Hauptthema-Teil schließt das der «Einleitung» der Tondichtung entnommene, dort die Tonart ergreifende Motiv nun in dominantischem Gis-Dur an. So ist eine starke Brücke gebildet.

Während des präsumptuösen Terzsprungs in diesem Motiv, dessen hinreissenden Schwung das Harfenglissando ¹³⁰ ausspielt, und während der nachfolgenden punktierten Rhythmen verändert sich die Harmonie nicht – drei Takte lang –, dagegen im folgenden Takt unter dem ebenfalls der Durchführung entnommenen Motiv mit jedem Viertel. Hier wird der Septakkord Gis-Dur mit Gegenbewegung der Aussenstimmen in den Sextakkord von cis-moll aufgelöst, doch zielen die Stimmen darüber hinaus, bilden den Sekundakkord der Doppeldominante und erreichen im Bass die Mollterz h, in der motivischen Oberstimme den Ton gis; die Mittelstimmen ergänzen sie trugschlüssig mit der Sexte e und der verminderten Quint d.

Auf dem so entstandenen Septakkord E-Dur in Quintlage wird sequenzartig das drei Takte einnehmende Motiv mit dem vorgreifenden Terzsprung und Harfenglissando wiederholt. Der plötzliche Harmoniewechsel schließt sich an.

Und noch zweimal sequenziert die Musik: in den drei Takten vor dem jeweils plötzlichen Wechseln der Harmonie sind nun enggeführte Verkürzungen anstelle des Terzsprungs mit glissando eingesetzt; dieses ist als Triolenlauf in die Streicher übernommen, darangefügt der punktierte Auftaktrhythmus und eine Umkehrung der Viertelfolge. Die Holzbläser beantworten dies genau.

Als Hörer verlieren wir Übersicht über die Tonart und sind genötigt, uns

dem Ziehen der Stimmen zu überlassen, die uns hinführen können, wohin sie wollen. Wir erinnern uns dabei an den zwar in der Motivgestalt verschiedenen, aber der Wirkung nach sehr ähnlichen Abschnitt aus der «Exposition» des Hauptthemas, wo wir den quellenden Töneschwall, und, als Gegensatz dazu, den markanten Rhythmus mit einer bezwingenden Akkordfolge erkannten; wir vernahmen deren «Streit», den wir schliesslich in einer nicht mehr überschaubaren Modulation, die auf einen visionären Höhepunkt entrückte, untergehen hörten. Dabei wurde die Musik für einen Moment einstimmig. Diese ekstatische Steigerung, während welcher sich das Vielfältige einte¹³¹, sucht die Musik hier zu reproduzieren; sie zielt auf den Augenblick dichter Stimmung, den Augenblick der Erfüllung – wie er beim Verklingen der G-Dur Episode wie von selbst sich ereignet hatte und dort mit dem triumphierenden Hornthema besungen ward. Dieses aber gebiert sie nun gleichsam noch einmal aus sich.

Die chromatisch verrückenden Stimmen der schon erwähnten Stelle der «Exposition» (zwölf Takte vor B u. f.), die sich spaltenden, sich auffächernden Stimmen, die uns beim «Zünden» des «Einfalls» vor der Episode in H-Dur (vier Takte vor Buchstabe D) begegnet waren, gehen dem Ereignis unmittelbar voraus (vgl. fünf Takte vor Buchstabe V). So – nach dem «animato» der Steigerung, in dem sie völlig ausser sich gerät – scheint die Musik noch einmal ganz zu sich zu kommen: in dem Masse, wie es gelingt, das Hornthema wie neu, im Augenblick entstehend einzuführen, gelingt auch, es sinnvoll zu wiederholen. Wieder erklingt das Solo der Hörner und Violoncelli als «Musik der Musik», wobei wir Musik das eine Mal in dem übertragenen Sinn: als Ausfluss innerer Bewegung, strömenden Gefühls verstanden wissen wollen.

Ist es eine künstlich hervorgerufene Erregtheit der Sinne? Kaum jemand, der sich nicht mit Vorsatz gegen die Musik verhärtet, wird an dieser Stelle inne, wie sehr sie scheinhaft ist: der Schauspieler, von der eigenen Kunst der «Reprise» fasziniert, hat hier vollends sich selbst zu glauben begonnen und besitzt darum noch vermehrte Kraft: Schein – so vollkommen hervorgebracht – wird transparent¹³².

Das volle Orchester stimmt mit ein (vgl. Buchstabe Z) und wiederholt das Hornthema. Wie beim ersten Erklingen (achtzehn Takte nach Buchstabe N) liegt ihm auch jetzt der Dominantgrundton unter; als Harmonien hören wir den Quartsextakkord und den wieder in ihn einmündenden Septakkord. Das Hornthema kreist um sich selbst; dann wird es vom Orchester «fortgesponnen», somit der Höhepunkt des Werkes verlängert. Zwei aus dem Hornthema durch Abspaltung gewonnene Motive, deren Bewegungsrichtungen einander entgegengesetzt sind, werden um Vorhaltsnoten zu den ihnen unterlegten Akkorden erweitert und im Satz verknüpft.

Aus den Verstrickungen des Motivgeflechtes kann man einen vierstimmigen Satz von der Geradlinigkeit fast eines Chorals herauspräparieren, indem man sich am Gang des Basses orientiert und die Liegetöne teils der Blechbläser, teils der Holzbläser sowie die Arpeggien der Harfe entsprechend den Bassnoten zusammenzieht. Sie ergänzen den in Sekundschritten fortlaufenden Bass zu folgendem Satz:

Vier Takte nach Buchstabe Z

	2 Takte	1 Takt	3 Takte
E = Tonika – D ⁴ – D ₇ – T ₃ – D ₈ ⁷ – T ⁷ – S – Sp ⁷ – (D) → Dp – D ₇ –			

(Dreitaktig)

– T ₃ – D ₈ – D ₃ ⁹ → Sp – D ₇ ⁹	1 Takt	Buchstabe Aa
	(animato)	
D ₈ ⁹ → DD ⁴ – D ⁷ – Tonika = C		

Dieser Harmoniegang ist im real klingenden Satz der Tondichtung Don Juan verschleiert, verdunkelt. Die Technik der *Verdunkelung* des Harmonieganges beobachteten wir schon im Episoden-Satz in H-Dur: ebenso wie dort entsteht durch ein Geflecht von Motiven, die melodisch einander entgegenlaufend und rhythmisch «complementär» gebraucht sind, eine Vielzahl von Zwischen-dominanten, Medianten, Variant-Klängen oder Dissonanzen, lauter Klangbildungen, die den zielstrebigem Gang der Harmonie retardieren, indem sie dauernd zu Seitenwegen einladen.

Dabei erkennen wir die Musik wie mit sich selbst im Zwiespalt befindlich: sie hat im Rausch, in der Stimmung schon das *Ganze als Einheit fühlbar* werden lassen, bevor es sich noch hat runden können. Sie trachtet, diese Empfindung zu erhalten durch eine bewegte, die Phantasie aufreizende Draperie um das Harmonie-Gefüge.

Das nach dem Genuss der Klänge, im Tiefsten nach der ganzen chromatischen Tonfülle – selbst zwar nur verkürzendes Symbol für den Reichtum der ganzen Natur – Begier tragende Ohr aber ist der Beschränkung abhold, die gefordert wird, wenn ein musikalischer Satz zustande kommen soll, der das «Ganze» in einer endlichen, tonal «logischen» Folge einzelner Klänge vermittelt und als ganzes gleichwohl bedeuten kann, wenn Erinnerung es neu aus sich hervorbringt ¹³³. Und so ist auch hier die Fülle, die sich vor dem Ohr mit immer neuen Reizen ergießt, durch das um das Harmoniegerüst gewundene Motivgeflecht nur vorgespiegelt; im phantastischen Gewoge der Klänge scheint die Basslinie wohl einmal übertönt; sie und das auf ihr errichtete Harmoniegefüge im Blechbläusersatz treten jedoch in der Modulation beherrschend hervor.

Denn in der Kadenz muss nun abgeschlossen werden, was in der Stimmung schon als eine «Form» in Besitz schien. So beginnt nach dem mit Schritten in belebtem tempo erreichten C-Dur, in dem die Musik fünf Takte lang verweilt, auch eine Klimax («Dreitaktig – poco a poco piu animato») mit drei Takte umfassenden Sequenzgliedern, die darauf hinzielt. Das erste Glied der Folge hat den Aufbau:

$$\begin{array}{c} C = \text{Tonika} - D^7 \\ \parallel \\ S - \cancel{D}^{\flat}_5 - D^7 - \text{Tonika} = D\text{-Dur}; \end{array}$$

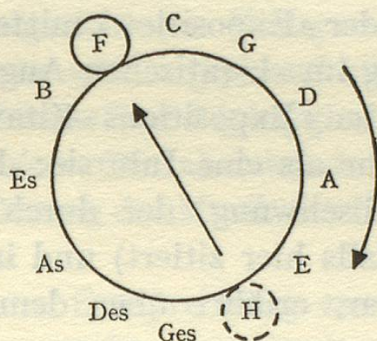
das zweite ist ihm getreu nachgebildet. Das dritte aber, nachgebend dem Zwang zu analoger Bassfortschreitung in kleinen Sekunden, weicht von der harmonischen Struktur der vorausgegangenen ab (vgl. drei Takte vor Buchstabe Bb). Diese Abweichung fühlen wir als gewaltsame Verrückung. Wie ist dies zu begreifen? Wir denken uns ein drittes Sequenzglied – das Ohr ist dazu durch die zwei vorhergegangenen genugsam angeleitet – in genauer Entsprechung zu den vorigen. Anstelle des C-Dur in unserem Schema tritt E-Dur, des D-Dur: Fis-Dur. Die Basstöne dazu wären e, dis, d, und cis. Es zeigt sich, dass die von Strauss komponierten zu jenen den Abstand eines Tritonus innehaben: b, a, as, g.

Die Töne des zweiten Taktes des ursprünglichen Sequenzgliedes sind zudem in der Länge verdoppelt, und harmonisiert sind sie gleichfalls nicht genau entsprechend den vorhergehenden Sequenzgliedern. Spielen wir zu dem von Strauss komponierten Bass die dem Schema entsprechenden Akkorde, so erscheint über dem as ein D-Dur Septakkord. Um F-Dur zu erreichen, wie Strauss es will, brauchte es noch zwei Septakkorde in G- und C-Dur (– und denken wir diese Harmoniefolge einen Tritonus zurücktransponiert, so hätte das dritte Sequenzglied nach H-Dur geführt –). Strauss gelangt durch eine Kontraktion und eine Ellipse zwei Takte früher an das Ziel: er hängt das dritte Sequenzglied trugschlüssig an das zweite (C-Dur statt E-Dur), bringt über a einen Septakkord, der in den übermässigen Quintsextakkord, errichtet auf as, leiten würde, unterdrückt aber diesen und setzt an seine Stelle den übernächsten aus G-Dur als verminderten Septakkord as-d-f-h (vgl. die Posaunen), überspringt dann ebenfalls noch die Dominante und erreicht überstürzt sofort den F-Dur-Akkord.

Wir fertigen einen schematischen Plan für die neun Takte an, die Dominante und Tonika, C-Dur und F-Dur, miteinander verbinden:



Vom zweiten Sequenzglied an bemerken wir nun ausser der chromatischen Leiter im Bass eine in entgegengesetzte Richtung führende in der Oberstimme; die Mittelstimmen laufen mit der Oberstimme und mit der Basstimme parallel. Der konsequente Zug der Aussenstimmen sprengt den Quintenzirkel auf: in der Tritonusparallele zum gedachten dritten Sequenzglied hören wir schwach noch dessen Gang, der die genaue Fortsetzung der ersten beiden Sequenzglieder bildet; zugleich führt uns der neu eingeschlagene Weg in entgegengesetzter Richtung:



Von hier aus – ebenso wie durch die Episode in G-Dur ¹³⁴ – erschliesst sich das Verständnis für das Complementäre der Tonarten bei Strauss, für den Zusammenhang von Sätzen und Satzteilen in tritonuserwandten und in Tonarten im kleinen Sekundabstand in Bezug auf das in ihnen entfaltete, von ihnen bedeutete «Ganze» ¹³⁵. Den plötzlichen Sprung zum F-Dur hören wir nach der vorausgegangenen Entwicklung als den Sprung ins Ziel, in die «*Mitte der Dinge*». Dieser Sprung scheint zugleich derjenige zurück in die «Exposition» zu sein. Die zuletzt aufgewiesene Akkordfolge hat eine genaue Entsprechung in der modulierenden der Takte 5 bis 7 nach Buchstabe A. Sie ist jedoch gegenüber dieser stark augmentiert, weil sie zugleich beladen ist mit dem Motivgeflecht, das die Grundharmonien umrankt und zu wogender Klangfülle verunklärt, das retardiert, um den «Besitz» des Vorangegangenen im Genuss der Klänge zu erhalten. Und auch darin erkennen wir nun wieder die Spaltung in zwei einander bekämpfende Mächte: hören die Versuchung zum Ausschweifen ins Element «Klang» und die Einwirkung der auf Beherrschung dringenden Gegenkraft, die «Klang» funktional zu erfassen, zu bestimmen sucht ¹³⁶.

Beim Vergleich der Parallelstelle in der «Exposition» mit der vorliegenden bemerken wir einen aufschlussreichen Unterschied: es klingt zuerst zwei Takte lang der F-Dur Akkord in der Grundlage, dann sind als beinahe wörtliche Wiederholung des entsprechenden «Expositions»-Teils sechs Takte mit der Bekräftigung des F-Dur in einer Kadenz angefügt. Dort aber wurde G-Dur nach der modulierenden Akkordkette zuerst im Quartsextakkord erreicht; der Ausbruch aus der Tonart E-Dur, die auch später durch keine reguläre Rückmodulation wiedergewonnen, sondern neu eingesetzt wurde, hat zu einem visionären Höhepunkt gleichsam jenseits der Töne, wenn auch mitten in deren lautem Erguss, einem Höhepunkt des Lebensgefühls geführt, wobei die Töne selbst ganz unwichtig werden: «auf fünfzig Noten mehr oder weniger kommt es ja nicht an»¹³⁷.

Hier, in der «Reprise», ist F-Dur als Zieltonart angestrebt, und es ist wichtig, dass es gerade der F-Dur Akkord ist. Als Sextakkord wird er «neapolitanische» Subdominante in einer Kadenz, die eben das mit Tönen einschliessen und in Besitz nehmen will, was in der «Exposition» mitten in den Tönen über diese erhoben hatte, die Erfüllung im ekstatischen Augenblick. Diesen aber – das ist der Stellenwert des erneuten «Expositions»-Zitats – sucht es zu beschwören. Es ist jedoch nicht viel mehr als eine Intarsie: der Aufschwung wird nicht erfüllt; der rhythmische Abschwung, der durch die Kadenz nach E-Dur hindurchgeht (sie ist gleichfalls hier zitiert) und in der «Exposition» in neue Klangfelder eingeströmt war, erfährt über dem Dominantgrundton seine Stauung.

Dabei kommt abermals eine harmonische Folge ähnlich den oben beschriebenen zustande: Unter- und Oberstimmen schreiten in Halbtonschritten auseinander zugleich in Tonhöhe und -tiefe, sind aber wieder unähnlich der «Exposition» rhythmisch gegeneinander verschoben, so dass Vorhalte die zusammen mit den parallelgehenden Mittelstimmen sich bildenden Akkorde trüben und wie in der früheren entsprechenden Stelle der «Reprise» den fortreissenden Gang hemmen (vom fünften Takt nach Cc ab). Schliesslich aber wird die Bewegung ganz illusionär durch die Unterlage des Dominantgrundtons.

Sucht auch die Harmoniefolge über dem Orgelpunkt durch Klangreiz die Leidenschaften noch zu schüren, die der freie Streit der formenden Kraft des «Rhythmus» mit dem gestaltlosen Element «Klang»¹³⁸ feurig aufgeregt hatte, – in der sich abschliessenden Form erstirbt das Leben, das durch den «geöffneten» Beginn in sie eingeströmt war, sich ihrer bemächtigt, sie aufgetrieben und zerstört hatte, um ganz zu sich selbst zu kommen. War dabei doch wieder eine Art «Form» entstanden, sie verpflichtete nicht: es wurden andere Formen aus ihr entwickelt, in sie einbezogen. Sie «belebten»; in ihnen begann sich die Musik zu bespiegeln: das Hornthema triumphierte in der «Durchführung» über den

Genuss von Schönheit¹³⁹. In der eigentlichen Durchführung waren sie vergessen, bis sie diese zu Fall und sich in Erinnerung brachten. Darauf setzte die reproduzierende «Reprise» ein. Die Bildung einer vollgültigen Kadenz ist ihr als Hypothek des Vorausgegangenen überkommen. Eine Wiederholung des in der «Exposition» Gelungenen ist freilich nicht möglich; alle Zitate aus ihr haben beschwörenden Charakter.

Der als unverhoffte Episode gebrachte «Seitensatz» fehlt als solcher folgerichtig in der «Reprise»; dennoch gibt es eine Art Wiederholung: die Satztechnik stimmt zuletzt zwischen beiden überein, ähnlich sind die Mittel zur Herbeiführung und die Peripetien selbst (vgl. 1. Teil, Kap. 3).

Die Schlusskadenz muss, in dem sie die Form abschliesst, das an deren Bewältigung sich entzündende, in ihr Lebendige, das «*Leben*», zum Ersterben bringen: sie ist gleichsam sein Grab.

Nach der durch eine Fermate gelängten lunga-Pause erklingt die Musik im stärksten Kontrast zu der mit einer gewaltigen Klang- und tempo-Steigerung über dem Orgelpunkt h aufgerichteten Klangwand aus dem Dominantseptakkord zu E-Dur nur sehr leise wieder (pp) und bildet mit dem a-moll Akkord, zu dem die Trompeten die kleine Sext f (phrygische Sekunde in e-moll) hinzufügen, eine neue *plagale Kadenz*. Die absinkende Tonfolge, ein Violintremolo, malt das Zerrinnen, die Auflösung der Musik des Don Juan, die vergeht wie die leidenschaftliche Stimmung.

Wir vernehmen die genaue Entsprechung zum Beginn der Tondichtung: ihre ersten beiden Einleitungstakte vermittelten von bereits verklungener Musik durch eine weitausholende kadenzierende Harmoniefolge aus e-moll zum E-Dur im tempo «Allegro molto con brio». Es verdichtete sich zugleich die Stimmung: das brio und das Niveau E-Dur des Tongedichts standen von da an füreinander, waren dasselbe. «Offen» wie der Beginn ist nun auch das Ende wieder: wie die Stimmung – lange künstlich erhalten – zuletzt am Übermass des Klanges, der zugleich der äusserste Reiz ist, dennoch vergeht, verliert sich aus der Musik die «Tonalität» E-Dur. So hörend erkennen wir das Tongedicht Don Juan als einen künstlich geschaffenen Torso; die plagale Kadenz nach e-moll ereignet sich fast schon ausserhalb dieser Musik mechanisch mit der dem Material einwohnenden Schwerkraft.

Als letztes hören wir jenes Motiv eines verminderten Septakkordes und seiner unvollkommenen Auflösung, wobei ein Tritonus in eine Quart überführt ist, die das Unvermögen, die Schwäche – Strauss nennt es den «Ekel»¹⁴⁰ – zu tonaler Fortschreitung einbekennen. Als ein Leitmotiv durchzog es die Tondichtung. Exponiert war es in dem zwischen der Hauptsatz-«Exposition» und der «Seitensatz»-Episode in H-Dur vermittelnden Abschnitt während des «Scherzo»-Vorklanks.

Dann kehrte es an den Zäsuren des Werkes wieder; einige mit fließendem Übergang sind noch nachzutragen: fünf Takte vor Buchstabe P f. beim Aufbruch aus dem Bannkreis der G-Dur Episode, vier Takte vor Buchstabe R, während die «Scherzo»-Episode sich auflöst; der entscheidenden haben wir an ihrer Stelle gedacht ¹⁴¹.

Hier erhellt sich schlaglichtartig die Situation der Musik als «*Ausdruck*». Wir benützen damit eine Definition von Musik, die Richard Strauss selber in den Jahren, in denen seine ersten sinfonischen Dichtungen entstanden, sehr häufig im Munde führte: «Ausdruck ist unsere Kunst – und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat – natürlich einen, der sich eben nur in Tönen ... darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten lässt – ist für mich eben – alles andere – als Musik» ¹⁴². «Ausdruck» wurde sogar sein Spitzname ¹⁴³. Die Definition entlehnte Strauss dem musikphilosophischen Werk Friedrich von Hauseggers «Die Musik als Ausdruck», das 1885 erschienen ist (und 1887 bereits in zweiter Auflage herauskam) und das Strauss eingehend studiert hat und selbst zur Lektüre weiterempfahl ¹⁴⁴. Der Verfasser verfolgte mit seinen Ausführungen das Ziel, den «Lebensquell zu entdecken, der dem formalen Gesetz die innere Überzeugungskraft verleiht» ¹⁴⁵.

Er dachte ihn in der Empfindung des Tons, im Gefühl, das sich seinerseits durch die Töne als «Lautgebärde» in Analogie zur Körpergebärde wieder verbindet, gefunden zu haben.

Wir verzichten auf die Auseinandersetzung mit den Gedanken Hauseggers, berücksichtigen auch nicht etwaige Übereinstimmungen zwischen ihnen und dem Sinn der Kompositionen von Strauss (da uns hier nur diese angehen), nehmen vielmehr zur Kenntnis, dass Strauss durch diese Schrift eine Bestärkung darin erfuhr zu komponieren, wie er es ohnedies nicht anders getan hätte, nämlich einem «*Naturtrieb*» folgend: «Künstlerisches Schaffen ist Betätigung eines Naturtriebes, der mit Liebe zur Menschheit recht wenig zu schaffen hat ...» ¹⁴⁶.

Das Wesen dieses «Naturtriebes» erhellt sich uns in seinem Schicksal, das Musik ist, im Rhythmus ¹⁴⁷.

So kann uns die Beschreibung des Ausdrucks, insofern er etwas von Strauss Intendiertes ist, nicht letztes Ziel sein: er ist noch immer nur das «Was» der Komposition, das Vorgenommene, noch nicht das Werk ¹⁴⁸. «Hat der Ausdruck von der vorgegebenen Musiksprache einmal sich emanzipiert, ist er einmal Selbstzweck geworden, so entfremdet er sich der Dynamik des musikalischen Ganzen, in der er ein Moment – das mimetische, weniger die bestimmte Spiegelung eines bestimmten Inhalts als den nachahmenden Impuls als solchen – abgibt und ist als Festgehaltenes, Gemeintes selber dem verfallen, wogegen Ausdruckskunst sich sträubt, der Verdinglichung » ¹⁴⁹.

Uns beschäftigte vielmehr und wird im folgenden stets interessieren, *wie* Strauss seine Absichten realisierte, und darum auch, was «*anders*» ist in der Musik. Unsere erlangte Einsicht in die musikalische Struktur der Tondichtung lässt eine Bestätigung der Meinung Th. W. Adornos *nicht* zu, der ganz allgemein von Richard Strauss sagt: er «schaltet so unbekümmert und wirkungssicher mit den Materialien, gerade weil ihn wenig kümmert, wohin die Musik von sich aus, ihrer immanenten Logik nach will»¹⁵⁰. Anders ist das Werk, als es der wollte, der bei seinen «Mitteilungen»¹⁵¹ an das Publikum «Einfachheit»¹⁵² anstrebte und sich beklagen konnte, er habe einen «komplizierten Kopf»¹⁵³, und dabei beglückt inne wurde: «Solange ich daran arbeitete, habe ich immer das Gefühl gehabt, als wäre das Ganze zu simpel und einfach; hinterdrein erscheint es mir beinahe zu kompliziert – es ist nur ein Glück, dass es doch nur so werden kann, wie *es* werden *will*»¹⁵⁴. Der Rang der Tondichtung Don Juan bestimmt sich aus ihrer *Wahrheit*, die sich in den genau erarbeiteten *Peripetien* der Musik enthüllt.

II. TEIL

DAS FORTWIRKEN DER IDEE KLASSISCHER «TONALITÄT» IN DEN STRUKTUREN DER TONDICHTUNGEN VON RICHARD STRAUSS, DARGESTELLT AN DER ENTWICKLUNG ZUR KONFIGURATION VON «TEIL-TONALITÄTEN» IN DER SYMPHONIA DOMESTICA OP. 53

1. Die Krise

Richard Strauss, der mit Bekenntnissen über sich selbst – abgesehen von solchen, die er als Komponist in Tönen gab – äusserst zurückhaltend war, hat darüber geklagt, dass ihn vorzeitige kompositorische Tätigkeit in der Jugend, der niemand gewehrt hat, «viel unmittelbare Frische und auch Kraft»¹ gekostet habe.

Dieses späte Geständnis früher Verfehlung, unbedenklicher Schreib- und Musizierseligkeit des Jünglings, die das Ausreifen der Persönlichkeit zur vollkommenen Ausdrucksfähigkeit gestört hat, so dass in die Diktion des Komponisten die ungefähre Wendung und aus zweiter Hand Stammendes einfliessen konnte – «der 'musikalische Einfall', die 'thematische Erfindung'», bemerkte von Waltershausen, «weisen (bei Strauss) nicht die volle Einheitlichkeit der Herkunft auf»² –, wiegt darum doppelt schwer, weil sich ihm nichts Ähnliches zur Seite stellen lässt.

Das Bedauern gilt zweifellos jenen Arbeiten, die im Elternhaus entstanden waren, wo der junge Richard Strauss «unter der strengen Obhut» seines Vaters «bis zum sechzehnten Jahre nur mit klassischer Musik»³ aufwuchs.

Klavierstücke, Lieder, Sonaten und Konzerte, die er im folgenden halben Jahrzehnt komponierte, hatten den Namen des Komponisten Richard Strauss bereits bekanntgemacht und seinen Träger als der «klassischen Richtung»⁴

zugehörig erscheinen lassen, als dem gerade erst einundzwanzigjährigen durch die Bekanntschaft mit den kunsttheoretischen Schriften Wagners und Liszts⁵ in der Auslegung seines Freundes Alexander Ritter⁶ die schon nicht mehr echte Unbefangenheit in solchem Kompositionsstil gänzlich verloren ging, und er belehrt wurde, dass Werke jener Art als stilistische Übungen verächtlich anzuhören seien: «Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen»⁷. Mit seinen von ihm selbst lange – und guten Glaubens – getäuschten Ohren suchte Richard Strauss nun, als Komponist hellhörig geworden, den verräterischen Tönen gewachsen zu sein, und witterte fortan die Möglichkeit von Täuschungen über das «Leben» in Tönen, den «Ausdruck» des Innern, durch akademische Nachahmung seiner Formen, wo immer sie ihm begegneten⁸. Er erkannte die Sonatenform bei Brahms und Bruckner als «konventionelle Formel», «innerhalb derselben man willkürliches Musikmachen oft peinlich empfindet»⁹.

Misstrauisch fühlte er sich stets zur Selbstbeobachtung aufgerufen und musste erkennen, dass er von nun an einen Doppelgänger gleichen Namens hatte, der mit Kompositionen bekannt und beliebt war, die ihm selbst nichts mehr galten. In seinen eigenen frühen klassizistischen Werken konnte er sich nicht anders als puppenhaft verkümmert, wie mit hölzernen Gliedern agierend, gewahren, und es scheint, er reagierte darauf mit Scham¹⁰.

Schon besass er auch nicht mehr die Kraft, jede Begegnung zwischen ihnen beiden auszuschliessen; so führte er beispielsweise, weil man es von ihm wünschte, die Violoncello-Sonate opus 6 auf, obwohl er an das Stück «nicht mehr glaubt» und sich «furchtbar komisch vorkommen» muss, indem er es «mit allem Ernst den Leuten vorspielt»¹¹.

Im selben Mass wie die eigene bisher komponierte Musik wurde Richard Strauss auch diejenige eines noch kurz vorher als Vorbild verehrten Komponisten, Johannes Brahms¹², dem er ein Jahr zuvor noch mit grösster Achtung begegnet war, verdächtig¹³.

In diesen Zusammenhang gehört auch jene sonst nicht leicht verständliche Bemerkung über die nachklassischen, die «ganzen modernen Musiziersinfonien Schumanns, Brahms, Tschaikowskys, Goldmarks, Bruckners», die Strauss seitdem von Schuberts C-Dur Sinfonie (Nr. 9), dieser «göttlich unbefangenen, in ungehindertstem Erfinderleichtsinn geborenen Suite»¹⁴, abstammend betrachtete.

Strauss, der den «Tristan» Richard Wagners schon seit fünf Jahren im verbotenerweise hinter dem Rücken des Vaters «gleichsam wie im Fieber»¹⁵ studierten Klavierauszug gekannt hatte, stellte sich der «Krise der romantischen Harmonik»¹⁶ in diesem Werk dennoch erst, als er dem Elternhaus völlig entwuchs und sich und die Welt im Medium der Musik in Beziehung zu setzen begann.

Sie wurde seine persönliche als Krise des Vertrauens zu den tradierten musikalischen Formen, die er bisher gutwillig nachzuempfinden bemüht gewesen war, im besonderen zu klassischer «Tonalität» in romantisch-epigonaler Überlieferung.

Den tonalen Satz des Komponisten Richard Strauss auf der Stufe der Tondichtung Don Juan haben wir als ein Spannungsfeld zwischen gegeneinander wirkenden *Mächten* beschrieben, das vom kahlen Dreiklang und von ihm abgeleiteten Formen bis zum chromatisch fluktuierenden Töneschwall, vom starren Begriff bis zum gestaltlos flüssigen Chaos reicht und im zwitterhaften Quartsextakkord zeitweilig eine labile Mitte hat. Ein solchermassen entgrenztes E-Dur, das sich der präzisen Definition entzieht, galt uns als «*erweiterte Tonalität*»¹⁷; von ihr handelte indirekt auch die Untersuchung der Struktur im Grossen. Wir konstatierten am Don Juan eine fragmentarische Sonatenform, überblendet mit dem Sätze-Zyklus der Sinfonie, in der eine Rondo-Struktur latent angelegt war¹⁸. Die fließenden Übergänge und die Mehrdeutigkeit der Teile, das Unsystematisch-Gemischte und im Zusammenhang Ungefestigte erkannten wir in Korrespondenz mit der von Chromatik durchsetzten getrübbten «Tonalität», die das Werk nicht zusammenhält, sondern – da nicht mehr vorgegeben – in ihm erst etabliert werden musste. Auf solche Zusammenhänge verweist Th. W. Adorno: «Wie in einen Wirbel zieht die Tonalität in ihr Schicksal Kategorien hinein, die man einmal für unabhängig von besonderen Kompositionsmaterialien hielt, deren Wesen aber doch mit der Tonalität sich verschränkt. Die Proportion der Formteile in der Sonate war wesentlich eine im Verhältnis der Tonarten zueinander, eine modulatorische, eine der harmonischen Perspektive. Sobald die Sonatenform ihre Substanz im harmonischen Inhalt einbüsst, hängt sie gewissermassen in der Luft, Konstruktion in dem fragwürdigen Sinn, dass sie aus den Materialvorgängen selbst nicht mehr zwingend folgt ...»¹⁹. Es erschien uns als Zeichen obersten Form-Niveaus, dass im Don Juan die Grossform und die Harmonik nicht disparat zueinander sich verhalten. Die Einheit der Form als *stimmige* wie die Konsistenz von «Tonalität» war nicht nachzuweisen, sondern «Form» in der heraufbeschworenen *Stimmung* allein fühlbar²⁰.

Strauss' Tondichtung Don Juan, entstanden 1888, ist das zentrale unter seinen frühen Werken dieser Gattung. Sie wird flankiert von zwei weiteren, die beide des schmelzenden Feuers dieser entbehren; sie spiegeln *Erstarrungszustände* durch die in ihnen zu gewahrenden «*aufgebrochenen Tonalitäten*».

Für den mit der 1887-90 in zwei Fassungen entstandenen Tondichtung nach Shakespeares Drama *Macbeth*, opus 23²¹ auskomponierten Versuch, die überlieferte Form mit leidenschaftlicher Gewalt zu zerstören und in einen Klang-

bereich, der unter das Tabu fiel, einzubrechen, stehe das dem Höhepunkt dieser Tondichtung entnommene Beispiel, wo das Prinzip der Akkordverbindung gemäss der Quintverwandtschaft der Klänge durch das Prinzip in sich konsequenter Stimmführung verdrängt zu werden beginnt:



In der hier angewandten Art hat es mit der durch die Regeln des tonalen Satzes bedingten Stimmführung entsprechend dem Leittonstreben der Töne nichts zu tun und vermag darum die in ihm herrschende Gravitation auf das Tonalitätszentrum ausser Kraft zu setzen. Die gegeneinander geführten Hauptstimmen erschliessen Dissonanzen durch die so *kurz als möglich* gehaltenen Schritte, wie sie dem Klavierspieler durch die benachbarten Tasten nahe liegen. Damit hat ein primär technisches Verfahren der Klangerschliessung, das seine zweckmässig erreichten Resultate dem Ohr präsentiert, das einfühlsame Auskomponieren des Kadenzmodells, wie es seit der Klassik Praxis war ²², abgelöst.

Mit ihm gelang bei der Komposition des Don Juan mehrfach in bezwingend «richtiger», d. h. sinnvoller Weise, die Sprengung tonaler Bindung und die Verdichtung der Stimmung (bis zur Kondensation von neuer Form) ²³.

Wie sehr Richard Strauss die überkommenen musikalischen Formen aber als erdrückend und – stellvertretend für sie – die Kadenz als einen starren Widerstand empfinden konnte, bezeugt der Satz der 1889 entstandenen Tondichtung *Tod und Verklärung*, opus 24 ²⁴. In ihm ist jener Zustand auskomponiert, in dem der Sinn tonaler Formen zwar noch gewusst wird, dieses Bewusstsein aber keine lebendige Erfahrung mehr einzuholen vermag, weil die Kraft der Einfühlung vor ihrem Kern, der Kadenz, versagt und die einstmals lebendige Musik vom Erstarren bedroht ist, «Leben» in Tönen erstirbt ²⁵.

Die durch Einblendung von Episoden (Träumen von Vergangenheit, die die Sehnsucht nach glücklicher Zukunft widerspiegeln) zum Rondo erweiterte Einleitung («Largo») bereitet auf den Hauptsatz («Allegro molto agitato») vor; dieser nimmt sein Pathos aus dem Widerstand gegen die Kadenz. So aber verstehen wir die Tondichtung op. 24 als eine genaue Fortsetzung der früheren

op. 20, Don Juan; sie ist ihr ergänzendes *Gegenbild* ebenso durch Stimmung wie Konstruktion.

Mit Bedacht ist in aller Verborgenheit am Ende der «Largo»-Einleitung die Kadenz mit den Tönen g-f-des eingeleitet (p. 16); der Leitton h tritt nachträglich hinzu und macht die noch «freie» Dissonanz, die nicht dem Begriff des tonalen Systems gehorchte, diesem gefügig: D⁷. Sogleich fällt der Bass mit jäh ausbrechender Gewalt in den Tonika-Grundton; dabei zerreißt durch die Wucht des Aufpralls die gerade gefrierende Schicht des c-moll; der c-moll Sextakkord in den Oberstimmen verrückt parallel in den des-moll Sextakkord. So aber ist die Entscheidung in der Kadenz durch eine *Aufspaltung* der «einfachen Tonalität» in zwei miteinander rivalisierende tonale Ebenen im Abstand der kleinen Sekunde annulliert:



Die Teilung wird noch nicht konsequent ausgetragen: es wäre nun an der Bassstimme, die Spaltung der Harmonie durch einen harmonisch kontrastierenden Kontrapunkt gegen die Oberstimmen aufrecht zu erhalten. Wohl bewahrt der Bass das Gedächtnis der Tonika in chromatischen Nebennoten zum cis-moll Dreiklang seines Motivs, stellt sich im siebten Takt des Allegro auch dem Konflikt; doch ist dessen Behandlung eine durchaus konventionelle:



Die im Augenblick hörbar gewordene Konfiguration *zweier* Tonarten, deren Skalen sich gegenseitig zum chromatischen Total komplettieren, entstanden als Konsequenz aus der verlorenen Übereinstimmung mit der «einfachen Tonalität», ist dabei als frei eingetretene Dissonanz aufgefasst und als Spannung, die schliesslich schmerzte, aufgelöst. Sie wurde als Stimmungswert, als Reiz

empfunden, was besonders deutlich ist am chromatischen Bassmotiv: die Konturen des c-moll und cis-moll sind hier verwischt und gehen ununterscheidbar ineinander über.

Die in einem Moment wahrgenommene *Teilung* – der genaue Gegensatz zu der *Verschmelzung* fremder tonaler Ebenen in *einem* Akkord, worauf Strauss im Don Juan so kunstvoll hinzuleiten wusste ²⁶ – kündigt doch auch schon neues Wachstum an.

2. Die «Griechenland-Ägyptenreise» und die Ironie in der Tondichtung Till Eulenspiegels lustige Streiche

a) Exkurs

Wir finden in der biographischen Überlieferung über Richard Strauss' Tätigkeit als Kapellmeister in diesen Jahren entsprechende Züge: eine «äusserste Anspannung aller Kräfte» ²⁷, dann, was befremdet hat, ein eigensinniges ²⁸ Streben aufs Ganze, eine Übereilung ²⁹, hinter der sich Unsicherheit verbergen mochte und die Strauss als undiplomatisch ³⁰ erscheinen liess, und besonders auffällig auch den häufigen Gebrauch des Wortes «*zwingen*» in den Briefen aus diesem Zeitraum ³¹.

Der erschöpfende Streit, in dem Strauss – seine Tondichtungen aus einem leidenschaftlichen Streben nach Unmittelbarkeit in einer überkommenen, sie versagenden musikalischen Sprache komponierend – mit sich selbst, ebenso aber als Operndirigent in München und Weimar mit den ihm Untergebenen sowohl wie mit den ihm Vorgesetzten um vollkommener, nichts Beiläufiges duldender Aufführungen willen lag ³², musste notwendig auch zu einer Krise seines Lebens führen. Nicht Wunder nimmt es, Strauss – der hingegeben war der «ungeheuren Sehnsucht nach dem Ideal ..., die meine Ansprüche bis ans 'einfach mir nur annähernd Erreichbare' gesteigert hatte» ³³ – nach knapp einem Jahrzehnt angestrengter kompositorischer und Dirigenten-Arbeit am Ende seiner körperlichen Kräfte zu sehen, die von zwei schweren, beinahe einander ablösenden Erkrankungen erschüttert wurden ³⁴.

Zu seiner Gesundung war Richard Strauss genötigt, sich von allen Aufgaben zurückzuziehen. Ein vermögender Onkel versetzte ihn in die Lage, eine vielmonatige Reise nach Griechenland, Ägypten und Italien zu unternehmen ³⁵, während welcher er, den heilenden Naturkräften sich überlassend, in der Begegnung mit jahrtausendalten Kulturen sein inneres und äusseres Gleichgewicht zurückgewann.

Zeugnisse für diese Wiederherstellung sind Reisebriefe an verschiedene Adressaten ³⁶, vor allem aber das «Tagebuch der Griechenland- und Ägypten-

reise» von 1892 ³⁷. Ihm entnehmen wir, dass Strauss in Griechenland zur Besinnung darüber kam, dass es einmal «vollkommene Harmonie von Natur und Kunst» gegeben habe. Er stellte in Gedanken die christlich-germanische Entwicklung, die «in der grössten Verinnerlichung ... schliesslich die Musik des 19. Jahrhunderts hervorbrachte», der griechischen, in der «die *äussere angeschaute* Form in höchster Vollendung» den Gipfel der Kunstleistung bildet, gegenüber; sah hier den «einsamen Genius», der «sich über sein Volk weit hinweg» hebt, in Gegensatz zu dem «ganzen für die reine Anschauung so empfänglichen Volk» dort und endete seinen Gedankengang mit dem Kontrast von «Bayreuth», einem «einsamen Koloss, den *einer* aufgetürmt hat, er schaut auf Fabriken, Zuchthäuser, Irrenhäuser hernieder», und «Olympia», an dem er die «Harmonie» der Tempel und Bildwerke, die er einem «freien Schönheits-sinn» entsprungen dachte, mit der Natur, den «sanften Hügeln», dem «süssen Himmel» bewunderte.

Und indem Strauss die griechische Kunstentwicklung am Beispiel der Plastik und die der deutschen an dem der Musik parallel zu sehen begann, gelangte er dazu, sich selbst in einer Entwicklung stehend, als *historisch* zu betrachten. Sein Gesichtswinkel erfuhr eine bedeutende Vergrösserung: er hatte gelernt, «den Blick aus der einseitigen Richtung des deutschen Musikers auf alle Dinge dieser Welt zu richten» ³⁸, und war dabei von neuem der Möglichkeiten des Lebens versichert worden. Während er «wieder die Heiterkeit, Frische, Empfänglichkeit» zurückgewann, wie er sie «in den ganzen letzten Jahren der Nervosität und Krankhaftigkeit nicht gekannt» ³⁹, kam er zugleich in den Genuss innerer Freiheit, deren er bedurfte als Spielraum für die Phantasie, ohne die keine Erfindung gelingen kann.

b) Till Eulenspiegels lustige Streiche

Die Veränderungen, die Strauss noch auf der Reise an sich selbst konstatiert hat und die ihn zu der Überzeugung brachten: «Es geht ein neues Leben an» ⁴⁰, bemerken auch wir: sie haben die nach der Griechenland-Ägypten-Reise entstandenen Werke so geprägt, dass sie sich entscheidend von den früheren absetzen.

Das könnte gegenüber dem in «Rondeauform» komponierten opus 28 ⁴¹ Till Eulenspiegels lustige Streiche, das 1894/95 entstand, zuviel behauptet scheinen: der Aufbau gleicht noch sehr den früheren einsätzigen Tondichtungen; dazu bringt es deren Gehalt nun mit bisher nicht erreichter Deutlichkeit vor Ohren.

Wie schon in der Tondichtung Don Juan die periodische Symmetrie und die Tonart innerhalb der ersten 32 Takte und die Sonaten-Form im ganzen, so fällt in der Tondichtung Till Eulenspiegel der herkömmliche Bau des Ron-

dos (speziell Haydnscher Provenienz) dem Willen, sich durchzusetzen, einem Vorgehen voller Gewaltsamkeit zum Opfer: die entscheidende Zäsur, die den jeweils neuen Zwischensatz vom (möglicherweise variierten) Hauptsatz trennte, ist überspielt. Die von gewaltübendem Anstürme durchbrochene Rondo-Anlage des Till Eulenspiegel wurde durch das ihr überlagerte Sonatenschema aufgefangen, und die in Durchführung und Reprise wiederum bis an die Grenze und darüber hinaus beanspruchte Sonatenform, «dass die Musik nicht in reine Willkür sich verliere»⁴², in der abermals überblendeten zyklischen Satzfolge der Sinfonie abgesichert. Die nicht zuwege kommende «unglückliche Liebesszene» des Till steht anstelle des von Strauss gern mit erotischem Gefühl gestalteten langsamen Satzes, und das Fugato über die den «Philistern» unterbreiteten «Thesen» trägt ganz unverkennbar Scherzo-Charakter. Die übermässig erweiterte Reprise verrät Neigung, sich mit dem eingelagerten grossen Marsch zu einem selbständigen Schlusssatz auszuwachsen, der die Proportionen des Ganzen absichtsvoll sprengt. Der Rondo-Aufbau des Orchesterwerks Till Eulenspiegels lustige Streiche bleibt allein wahrnehmbar an dem rhythmischen Wechsel von Anspannung und Erschlaffung⁴³, der in nahezu gleichen Abständen sich wiederholt, Stationen der Flucht hin zum Ziele markierend: «Die einzelnen Formenglieder verlaufen als Ausdruckswellen, läuft die eine Welle zu Ende, so setzt die andere an»⁴⁴; ihr mit Sprengung beengender Grenzen steil sich aufgipfelnder Intensitätsbogen umfasst Zwischen- und Hauptsatz in einem.

Die Themen der Tondichtung in «Rondeauform» enthalten die Dialektik der Strauss'schen Musik in vollkommener Weise. «Um überhaupt ein Verständnis zu ermöglichen», lieferte der Komponist zur Premiere eine Analyse⁴⁵; in ihr führte Strauss – auf öffentliche Hinweise programmatischer Art ausdrücklich verzichtend – als zweites von dreien ein Motiv an, das vom Horn solo vorgetragen wird:

Es tritt zuerst so auf:



Die sieben Achtel umfassende Tonfolge fügt sich unsymmetrisch in den geltenden 6/8 Takt ein; die Hauptschwere verrückt daher, unter wiederholten Ansprüngen des ersten Auftaktes, sie liegt in jeder Sequenz auf einem anderen Ton. Der Vorhalt gis nimmt den Hauptakzent beim ersten Anlauf um zwei Takteinheiten vorweg, beim zweiten holt er ihn um einen Schlag ein (reisst

ihn gleichsam zu sich heran), und verbraucht um so weniger Energie, als ihm das Ziel von selber näher gerückt ist; er gibt diese an den folgenden Anlauf weiter. Der dritte Ansprung schliesslich geschieht auf zweitbestem Taktteil und besitzt solche Schwungkraft, dass über den endlich herbeigezogenen Hauptakzent (auf den Leitton *gis*) hinaus der Auflösungston *a* (die Funktion, Auflösung zu sein, einbüssend) selber zur Vorausnahme wird, deren rhythmischer élan die Gestalt des Motivs nunmehr sprengt und, auf die in Halbtonschritten angestrebte Eins des neuen Taktes hinzielend, das Ziel jäh überfliegt. In der Wende zur Quint aber fahren die Töne unter der Intensität der ausschwingenden Bewegung blindlings und haltlos in die Tiefe. Mit unvergleichlichem Vermögen anzudeuten sind zuletzt nur Eins und Vier des Taktes als Unteroktav, -oktav plus Quart und -doppeloktav klingend gegeben, zwischen denen die Achtel lautlos hinabzustürzen scheinen.

Im dreimaligen Anlauf mit Aufschwung liegt eine melodische Gestalt verborgen (mit dem die Reprise füllenden und sprengenden Marsch tritt sie unverhüllt als «Besitz» an den Tag: vgl. p. 86), an der die obere Quint über dem Tonika-Grundton das heftig umworbene Ziel eines waghalsig herausfordernden Spiels in Tönen mit dem Gesetz des Metrums ist. Der Ablauf mit Steigerung und Überspannung der rhythmischen Schwungkraft, deren Weg zuletzt ohne Halt ins Tonlose abirrt und so sich «Tod» herbeizieht, bezeichnet den Titelhelden des Musikstücks unmissverständlich und weist zugleich schon auf gedrängtestem Raum das Gesetz des Rhythmus aus, dem auch das sinfonische Werk in seiner Gesamtheit verpflichtet ist.

Ein anderes der vom Komponisten benannten Motive, die mit dem oben angeführten zusammen «das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen u. Stimmungen, wie Situationen durchziehen» ⁴⁶, wird gleichsam nur im melodischen Grundriss ohne bestimmte Taktart und rhythmische Gliederung vorgegeben. Reine Melodie als Gegensatz zu dem rhythmischen élan des Vorigen und als Zitat eines historischen Stils, der durch die Leittöne in Quint und Terz innerhalb eines zerlegten F-Dur Dreiklangles in Terzlage anklingt und beschworen wird, stellt sich dar:



Am Distanz schaffenden Märchenrahmen (Takt 1, p. 3) «Es war einmal ein Schalksnarr ...»⁴⁷, dessen klassizistischen Ton genügsamer Heiterkeit zuletzt der «Epilog» (p. 97) des Stückes wieder aufnehmen wird – der Stilanklang an den Divertimento-Satz der Haydn-Zeit ist unüberhörbar: «Strauss' Eulenspiegel klang wie ein modernerer Papa Haydn, der in seiner naivsten Laune ist ...»⁴⁸ –, und an der harmonischen Eigenwilligkeit, mit der eine durch Alteration eines Tones ironisch verfremdete Kadenz unter Verwendung der gleichen Tonfolge die ouvertürenartige Exposition abschliesst, wird die Spannung zwischen Verklärung und Parodie an identischer melodischer Substanz in ganzer Stärke offenbar. Der dem Ohr als Dominantakkord zu F-Dur unvertraute Klang unter dem Ton gis (im «lustigen» Motiv der Klarinette Takt 8, p. 8) erfährt bei zwei Takte langer Dauer des Ertönsens, begünstigt noch vom homogenen Klangcharakter des ihn darstellenden Oboenchores, sehr leicht eine durch Gedächtnis und Assoziationsvermögen des Hörers bedingte Umdeutung in Klänge, unter denen der dominantische ais-cis-e-gis der geläufigste ist und nach H tendiert. Der Vorschlag einer solchen Lösung, die den alterierten als einen mit ihm klangidentischen Akkord der VII. Stufe (zu H) hört, befindet sich jedoch in Widerstreit mit der harmonischen Konsequenz und ungelösten Spannung einer vorausgegangenen Steigerung, die mit dem erzielten fortissimo des Dominantseptakkordes zu F-Dur abbrach. Prompt wird darauf der in seinem Tonalitätsempfinden momentan irritierte ratlose Hörer durch die elegante Auflösung dieses als Dominante nach F-Dur ganz unerhörten Klanges und seiner vier Leittöne überrascht, von denen, je paarweise nach oben und unten zielend, ein Terzklang mit verdoppelter Terz erreicht wird. Das auf diese Weise unerwartet spannungs-entladene Klangfeld durchzuckt schockartig (fortissimo) die nachfolgende Bekräftigung des F-Dur auf die drei des 6/8 Taktes, die das dem concertino entgegenstehende grosse Orchester erstattet.

Das seiltänzerische Wagnis, die Ironisierung von Gesetzen, die seit Generationen Achtung genossen, weil sie, von den Werken der Klassiker abgeleitet, wie diese ausser dem Bereich des Zweifels standen, und in deren Befolgung man sich mit allem Ernst eingeübt hatte, das geflissentliche Spiel mit dem Abnormen und eine jähe, herausfordernde Rhythmik, gipfelnd im Schock, vereinigen sich in der Musik des mittleren Strauss zu «eulenspiegelhafter» Willkür und ergeben einen Stil, vergleichbar einer am Abgrund entlang tanzenden Figur: Musik von faszinierender Schönheit, einzigartige Mischung aus Anspannung und Nachlässigkeit, Lust und Verachtung, Ernst und Scherz, Ironie und Gewalt.

Die Form dieses sinfonischen Werkes aber gewinnt ihr «Leben» aus den gegeneinander spielenden «Kräften» beider Motive. Die Kadenz, von Anfang

an gerade durch ihre verfängliche Doppeldeutigkeit nur mit vermindert wirksamer Schlusskraft funktionierend, kann im weiteren Verlauf des Stückes, nachdem ihr Reiz ausgekostet ist und ihre Schlusskraft sich über dem Spiel mit harmonischer «Farbe» endlich gänzlich verlor, nicht mehr der im Gegenthema wirksamen reissenden Schwungkraft des Rhythmus kontern; er muss von scheinbar von aussen hinzutretenden durchdringenden Posaunenakkorden schliesslich gewaltsam zerbrochen werden; – verstanden als ein Gericht, das die entfesselte unmenschlich gewordene Musik, den aus der Tonart des Werkes ausbrechenden blind mechanischen Marsch (p. 90) mit gleichförmig metrischem Eins-Zwei, als verbrecherisch verurteilt. Das Erklängen der phrygischen Sekunde – Richard Strauss bezeichnete in der oben erwähnten einführenden Analyse als drittes ein aus dem Ton f und einem zweiten mit grossem Septimsprung abwärts erreichten Ton bestehendes Motiv und unterlegte die Worte: «der Tod» – verhängt den «tragischen» Ausgang über die Musik, die nicht den Anfang erfüllte, sondern ins Ungemessene sich verlor.

Die unvollständige, die plagale Kadenz in die Grundtonart bedeutet auch hier – wie am Ende des Don Juan – Versagung und Versagen.

Die wesentlich übersichtlicher gegliederte, dem dreimaligen Ansatz des zweiten Themas entsprechend mit zwei Zäsuren versehene, virtuos bemeisterte Gestalt ⁴⁹ dieser Tondichtung stellt bloss: die nun nicht mehr wie im Don Juan in einer torsohaften Sonatenform verborgene, sondern hervorgekehrte rondoartige Form verrät den jungen Abenteurer, der mit der Musik auf Jagd nach «Leben» in Tönen war.

Das ausweglose, «tödliche» Geschehen ist durch einen Rahmen, der mit der den Divertimento-Stil der Haydn-Zeit berufenden Einleitung und dem Epilog gegeben wurde, in Distanz gerückt. Dies bedeutet sicher die Gewinnung der neuen Dimension, durch die Richard Strauss sich selbst und sein Werk als historisch zu betrachten, aus der Entfernung zu sehen in die Lage versetzt worden war.

Aber genau genommen sind Gegenwärtiges und Vergangenes dabei auf eine verwirrende Weise vertauscht; und wir verstehen dies so: Strauss rückte mit diesem Werk von seinem früheren Schaffen überlegen ab, doch suchte er sich nicht auf dieser Lebensstufe sogleich wieder festzulegen, sondern liess offen, was nun die eigentliche Musik sei.

3. Die ambivalente Form der in zwei complementären Tonarten komponierten Tondichtung Also sprach Zarathustra

Das nächste sinfonische opus, die Tondichtung (frei nach Nietzsche): Also sprach Zarathustra, Werk Nr. 30 aus dem Jahre 1896, weist in mehrfacher Hinsicht experimentelle Züge auf, welche die Analyse freizulegen hat ⁵⁰.

An ihren Anfang setzte Strauss mit dem grössten Pathos, das er je für eine solche aufgeboten hat, eine einfache Kadenz, in der – als einzige Ungewöhnlichkeit – ein Austausch von C-Dur mit c-moll stattfindet, und bekannte sich damit programmatisch zu seiner musikalischen Herkunft.

Aus dem verklingenden c des C-Dur Akkordes der Einleitungskadenz geht das erste Hauptmotiv ⁵¹ hervor und wird zweimal, in c-moll und f-moll, vorgestellt; das zweite Hauptmotiv dagegen ertönt in h-moll. Beide sind einander complementär: c-moll- und h-moll-Skala ergänzen einander zur zwölftönigen, vollchromatischen. Das erste Hauptmotiv hat beharrenden Charakter, es verweilt um einen Ton; das tremolo-Spiel der Kontrabässe gibt ihm zudem eine klangliche Qualität, die das auf den gleichen Instrumenten gezupfte zweite Hauptmotiv durch den Gegensatz ergänzt. Dieses zweite Motiv zeichnet ein charakteristischer Rhythmus aus: das Aufschnellen zu dem Spitzenton h, wo der Klang abreisst, während die Bewegung ausschwingt, und erst nach einer Viertelpause mit den tieferen Tönen ais, gis wiederkehrt:



Beide Motive erscheinen im folgenden durch verschiedene Stile, d. s. Satztechniken, hindurch stets neu und anders ⁵². In der Form ihres ersten Erklings bilden sie Abstraktionen: sie symbolisieren Ideen. Als Abbreviaturen von begrifflicher Schärfe bezeichnen sie zugleich eine erreichte Stufe in dem Prozess der Objektivierung des im Don Juan komponierend erfahrenen *Mächtspiels* ⁵³.

Sobald die Exposition geendet hat, schliesst sich eine Bilderfolge an, die durch den wechselnden Stil (d. s. Technik, Tonart, Rhythmus, Farbe) zu einer Reihe von Selbstbegegnungen des Komponisten Strauss in Kostümen à la Mendelssohn, Schumann, Wagner, Joh. Strauss wurde. Dabei erklingt stets nicht Musik schlechthin, sondern «andächtige, leidenschaftliche, feurige» oder «schwungvolle» ⁵⁴. In keiner ist der Komponist ganz er selbst; er verlässt darum jede wie eine abgeworfene «Schale» mit der Empfindung des Ungenügens und aus Sehnsucht nach Erfüllung. Die Zustände und Stimmungen sind durch

Nebenmotive zu den beiden Hauptmotiven, die zu Sätzen verarbeitet werden, bezeichnet.

Durch solche Sätze gliedert sich die Tondichtung Also sprach Zarathustra in *drei Abschnitte*.

Der erste Abschnitt beginnt nach der Hauptmotiv-Exposition mit dem bedeutungsvollen Zitat: «credo in unum deum» (p. 10 f.) und enthält einen Satz in As-Dur über das erste Hauptmotiv, dann einen zweiten in c-moll (p. 28 f.) über zwei scheinbar ad hoc neu eingeführte Motive (eines, das den Dreiklang umspielt, und eines mit Ausschnitten aus der chromatischen Skala), von denen indes das erste eine Variante des ersten Hauptmotivs darstellt.

Beide Sätze sind über einen durchführungsartigen Zwischensatz (p. 18 f.) miteinander verbunden, in dem zu den beiden Hauptmotiven neben Zitaten (des Magnificats und des Credos) vor allem das chromatische Terzenparallelen-Motiv in H-Dur, das in der Einleitung mit der Kadenz eingeführte Quint-quartschritt-Motiv in C-Dur/-moll und das stets in tiefer Lage erklingende Bass-Motiv hinzutreten. Hier gibt es kein fixes Tonalitätszentrum mehr; einst fest, ist es jetzt ins «Schwanken» geraten⁵⁵. Auf dem Höhepunkt dieses Abschnitts – mit der Funktion, die Kadenz aufzuheben – tritt das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang ein (p. 44/45) und wird von nun an bestimmend für die Bildung der Form:



Dieses Motiv beginnt mit dem die Tonart c-moll (oder C-Dur) mit zwei Leit-
tönen festlegenden Tritonus f-h, verschleiert das Auflösungsintervall durch die
der grossen Terz einbeschriebenen chromatischen Zwischenstufen, verwischt
die bestimmte Tonart durch Chromatik, überspringt dann mit der übermässigen
Quint gleichsam ihren Rahmen, der aber gerade dadurch wieder hervortritt,
und endet auch mit dem gebrochenen übermässigen Dreiklang: es kadenziiert
zum Schein.

Wir nennen darum die Harmonik des Motivs *ambivalent*: es bildet eine verschleierte Kadenz für den, der auf dem ersten Intervall und auf dem Schlußton beharrt, eine freie musikalische Form für den, der sich in ihrer Mitte aus dem bemessenen tonalen Klangraum getragen fühlt.

Den ersten Abschnitt beschliesst ein Satz in h-moll, ausgeführt mit den beiden Motiven des vorausgegangenen c-moll Satzes und dem zweiten Hauptmotiv (p. 47 f.).

Den zweiten Abschnitt bildet eine Fuge über ein chromatisches alle zwölf Töne enthaltendes Thema (p. 61 f.). Die hier zum erstenmal auskomponierte

volle Chromatik erreichte Strauss durch Benutzung zweier complementärer Tonarten im Abstand der kleinen Sekunde: im Fugenthema sind die beiden durch Abstraktion von den zwei Hauptmotiven praktikabel gemachten Tonarten c-moll und h-moll verschränkt, Töne abwechselnd auf einen Akkord aus einer von ihnen ⁵⁶ bezogen:



Die Einsätze der Stimmen – es finden in der ersten Durchführung vier reale und ein scheinbar fünfter statt – weichen nun auch konsequenterweise von der Regel für die «einfach tonale» Fuge ab; sie folgen dem Quintenzirkel: 1 auf c, 2 auf g, 3 auf d, 4 auf a, (5 auf e).

Durch den Reduktionsprozess von «Tonalität», die bis vor wenigen Jahren dem Komponisten selbst noch ein tabu war, das er allem Impuls entgegen zu respektieren gesucht hatte, auf das *nackte Material*, blossе Akkorde der Tonart, ist es Richard Strauss möglich geworden, deren zwei miteinander zu verschränken und so eine *Dichte* der Komposition zu erzielen, die einen Höhepunkt der Satzkunst nicht nur im Schaffen dieses Komponisten darstellt ⁵⁷.

Das freie Zwischenspiel nach der Durchführung (p. 66/67) bringt wieder nach dem Kopf des zweiten Hauptmotivs das chromatische Terzenparallelen-Motiv in H-Dur ins Spiel. Darauf ist ein neues, das Motiv mit dem quasi punktierten Auftaktrhythmus, exponiert; schliesslich tritt in Verbindung mit dem Quintquartschritt-Motiv dasjenige mit dem übermässigen Dreiklang hervor. Erweitert bildet es den Kontrapunkt zum Fugenthema in der zweiten Durchführung, die auf e beginnt (p. 79).

Sie mündet in einen Orgelpunkt, der fortgesetzt zwischen c und h wechselt ⁵⁸. Die Fuge, und mit ihr der zweite Abschnitt der Tondichtung, endet in dem ambivalenten Motiv mit dem übermässigen Dreiklang (p. 93 f.).

Der dritte Abschnitt ist der umfangreichste: er hat etwa die Grösse der beiden vorangegangenen zusammengenommen. Das deutet auf die Proportionen der Tondichtung Don Juan; dort ist die «Reprise» um vieles umfangreicher als die «Exposition» und überhaupt der längste zusammenhängende Satzteil dieses Werkes. Wir schliessen daraus, dass die Idee von deren Form in der Tondichtung Also sprach Zarathustra noch einmal wirksam ist, so dass, ähnlich wie dort die «Reprise», auch der dritte Abschnitt hier das Vorausgegangene aufzusaugen,

«Form» in der kondensierten Stimmung entstehen zu lassen hat. Die Ausführung aber muss sich hier ungleich schwieriger gestalten: der Zerfallsprozess tonaler Form, sei es, dass wir darunter den überlieferten Tonalitätsbegriff oder den der Sonatenform verstehen wollen, ist, wie wir an den zwei ersten Abschnitten feststellen konnten, seit dem Don Juan erheblich weiter fortgeschritten.

Gibt es keine eindeutige «Tonalität» des Werkes, so auch keine eindeutige (harmonische) Form mehr. Deren Strukturgesetz in der Tondichtung Also sprach Zarathustra ist die *Schaukel*, nicht länger, wie im Don Juan, der in der Emphase gewagte *Sprung* über die Grenze, der an den Tönen scheiterte ⁵⁹.

Die beiden ersten Abschnitte schwanken zwischen den beiden «Tonalitäten» c-moll (C-Dur) und h-moll (H-Dur).

Jede für sich war durch eines der beiden Hauptmotive bezeichnet. Das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang durch seine Ambivalenz vermittelt zwischen ihnen; es «schaukelt», von der bestimmten Tonart sich abstossend. Das besondere Interesse-Erregende des Werkes bildet der Moment des Übergangs, wenn die Bewegung in *einer* Richtung zum Stillstand kommt und die *Gegenrichtung* noch nicht eingeschlagen ist, der Moment *ohne* Wirkung der *Schwerkraft* ⁶⁰.

Aus der Absicht, die Schaukel in Schwung zu versetzen, verstehen wir das Gegeneinander-Ausspielen der Sätze in beiden Tonarten, die der Komponist mit einer kein Genüge findenden Intensität zu «Tonalitäten» auskomponiert, um sich von ihnen abzustossen.

Das Schwingen zwischen den complementären Gegensätzen ist nun nicht allein in der Harmonik wahrzunehmen. Es prägt sich als extremer Wechsel zwischen den Klangfarben und als extremer Wechsel zwischen den Techniken oder Stilen, und im dritten Abschnitt, auch als Wechsel zwischen den rhythmischen Bewegungsrichtungen aus. Solch einen Gegensatz, zwischen dem die Musik der Tondichtung «schaukelt», bildet auch das erste Abschnittspaar mit dem dritten Abschnitt, wie die Analyse ergibt.

Am Anfang des dritten Abschnitts (p. 94/95) steht eine Kontradiktion des Tones c vom Fugende durch die Tonart h-moll, mit dem Kopf des zweiten Hauptmotivs und dem Anfang des Motivs mit dem übermässigen Dreiklang auskomponiert, wobei dieses chromatisch verrückt.

Dieselben Motivbestandteile dienen dann zur Vorbereitung einer Klimax; sie werden dabei Klangfolie für das Bassmotiv. Auf dem Höhepunkt kommen das zweite Hauptmotiv im Klanggewand von Solostreichern, anschliessend das Motiv mit dem Auftaktrhythmus ins Spiel.

Diese Überleitungspartie mit zuerst «schwankenden» tonartlichen Verhältnissen löst ein geschlossener Satz in C-Dur ab, der Walzer mit neuem Motiv

(p. 126 f.). Seinen Auftakt gibt das Quintquartschritt-Motiv; in seine «Fortspinnung» ist das verwalzte erste Hauptmotiv aufgenommen.

Der Halbschluss dieses Satzes auf der Dominante (p. 136) hat einen Einschub: hier erscheint das Motiv mit dem Auftaktrhythmus wieder.

Nach dem neuen Walzerthema-Einsatz (p. 142/43 f.) schickt sich die Musik zur Verarbeitung der Motive an. Eine Klimax wird aufgebaut, in die das verwalzte zweite Hauptmotiv einstimmt. Ihren Höhepunkt bilden Hemiolen, auf die unmittelbar wieder das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang folgt. Ein kammermusikalisches Nachspiel in G-Dur endet diesen Episodensatz (p. 164).

Von nun an liess Richard Strauss sich nachweisbar bei der Komposition von der «Reprisen»-Idee der Tondichtung Don Juan leiten, indem er Motive aus den früheren Abschnitten wieder aufnahm; so in dem Zwischenspiel in As-Dur (p. 165), das die Motive des zweiten Satzes aus dem ersten Abschnitt (Dreiklangs-Motiv und chromatisches Motiv) nacheinander und als Kontrapunkt verarbeitet. Auch er mündet in das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang.

Darauf hat der Komponist das zweite verwalzte Hauptmotiv wieder herbeigeht, um noch einmal eine Klimax aufzubauen (p. 170 f.), auf deren Höhepunkt das Walzermotiv in rhythmischer Übereinstimmung des ganzen Orchesters in der vom Auftakt vorbereiteten Eins und der darauffolgenden Generalpause ertönt. Die Parallele zur rhythmischen Figur des Sprunges im Don Juan ist auffällig; der Anschwung jedoch war auf der schwankenden Basis der Tonart weniger kräftig als dort, die Bewegung führt darum nicht über die Töne hinweg, wie es einen Moment scheint, sondern nach ihrer Kehre zurück in sie. Zwischen diesem ersten Höhepunkt und dem zweiten geschieht wieder «Durchführung» im Sinne einer Versammlung des Ganzen durchs Zitat (p. 188/189 f.).

Der Typus aber des zweiten Höhepunkts (p. 198/99) ist mit solcher Nacktheit des Klanges neu im Werk von Strauss. Zu ihm hin findet keine Entwicklung statt: plötzlich setzt das tutti mit dem ff-Akkord ein, in den das verwalzte zweite Hauptmotiv mit einstimmt. Die Musik weist – nach einer Rückung um eine Stufe – deutlich Züge von Paroxysmus auf: der Walzer, mit dem verbreiterten Auftakt des Quintquartschritt-Motivs einsetzend, das die Einleitungskadenz beschwört, kontrapunktiert sich selbst in zwei Motiven, wobei die schweren Schläge der Eins in diesen Motiven zuerst im Abstand von zwei Takten wie Peitschenhiebe auf den stehenden Akkord treffen, dann – da jedes Motiv zum Bruchstück verkümmerte – im Abstand von einem Takt aufeinander folgen. In solchem Exzess aber wird die Unmöglichkeit, die Formidee des Don Juan auszumünzen, offenbar.

Unmittelbar darauf vollzieht sich über dem Orgelpunkt e der allmähliche Zusammenbruch nach dem Schema:

Sp (oder Sg →) – D⁷ – [T], wobei anstelle der Tonika trugschlussartig stets ein um eine kleine Sekund tiefer stehender Akkord klingt. Er funktioniert nun seinerseits innerhalb des zweiten Sequenzgliedes als Sp.

So stehen sich stets wieder Gegensätze gegenüber:

Es – D – [g, G]

Ges – F – [b, B]

A – Gis – [cis, Cis]

C – H – [e, E]

Die Schaukelbewegung zwischen den complementären, den Abstand einer kleinen Sekunde zu einander einhaltenden Tonarten ist zudem in der Instrumentation, durch Gegenüberstellung homogener kontrastierender Gruppen, die miteinander abwechseln, ausgedrückt.

Und wie eine Schaukel schwingt das Werk auch aus. Das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang ist über dem Orgelpunkt e allmählich in das chromatische Terzenparallelen-Motiv überführt. Den Übergang ergibt die Akkordverbindung C = Sg – T = H; der Epilog (p. 214 f.) also steht in H-Dur.

Die sehnsüchtige Süsse dieses Ausklangs wurde später vom ersten Aktschluss der Oper Der Rosenkavalier noch einmal erreicht. Musikalisch verbindlicher entsprechend den Prämissen scheint uns das Ende der Tondichtung geraten: hier verlauten beide Tonarten, C-Dur und H-Dur. Die Kadenz nach H erklingt in den höchsten Lagen der Instrumente; sie ist im Bass grundiert von den Tönen c – g – c, wobei der dominantische Posaunenakkord: D_{b}^7 (Fis-Dur) nur zum Schein noch die Brücke abgibt.

Da gerade c den letzten Ton bildet, setzt dessen Tonart sich dem H-Dur gleichgewichtig gegenüber. Mit diesem Gegensatz schaukelt die Musik aus: sie endet in einer perspektivischen Verlängerung in die Unendlichkeit; sie schliesst nicht. Der Formgedanke, ein sinfonisches Werk aus complementären Tonarten zu gestalten⁶¹, wirkte nicht nur im Strauss'schen Schaffen – wie im folgenden demonstriert werden soll – höchst fruchtbar weiter; an ihm entzündete sich auch die Phantasie anderer Komponisten: Alban Berg hat ihn wohl erst aus späteren Werken empfangen, Béla Bartók aber nach eigenem Geständnis aus der Musik der Tondichtung Also sprach Zarathustra: «Aus dieser Stagnation riss mich wie ein Blitzschlag die erste Aufführung von Also sprach Zarathustra ...; das ... Werk erfüllte mich mit dem grössten Enthusiasmus: endlich erblickte ich eine Richtung, einen neuen Weg»⁶².

Das Ergebnis der Analyse ist zusammengefasst dieses:

Der Bereich *einer* bestimmten Tonart ist endgültig verlassen; der rhythmische élan, der aus dem Willen zur Bemächtigung genährt war, aber versagt vor dem aufgerufenen vielen, einer Ansammlung von für sich unzulänglichem einzelner,

hythmischer Schwung reicht nicht mehr zu, um die Tonbilder und -skizzen in der Einheit der Stimmung aufgehen zu lassen⁶³. «Form» in dem Sinn, wie er in der Studie über den Don Juan entwickelt wurde⁶⁴, gelingt nicht mehr.

Stattdessen tritt eine neue Form-Idee zum erstenmal in Erscheinung; es ist die, deren Genese sich uns in der Tondichtung Tod und Verklärung angekündigt hatte. Aus dem Gegensatz der Sextakkorde c-moll und des-moll als dem zweier rivalisierender tonaler Ebenen ist hier eine *doppelte* Komposition mit zwei «Tonalitäten»: c-moll/-Dur und h-moll/-Dur geworden. «'Zarathustra' ist ... als Wechselspiel zwischen den zwei entferntesten Tonarten ... angelegt»⁶⁵. und stellt zugleich den umfangreichsten Satz dar, den Richard Strauss bis dahin geschrieben hatte. Er erhält Zusammenhang durch das Leitmotiv, die Vorform der «Reihe»⁶⁶. Als Ganzes, in dem sich keine eindeutige «Tonalität» mehr realisiert, bildet die Tondichtung eine *Folge*; sie schliesst auch nicht, sondern endet mit einer perspektivischen Verlängerung ins nicht Abzusehende.

4. «Innen» und «Aussen» in der Musik der Tondichtung Don Quixote

Im Jahre 1897 wurde das nächste sinfonische Werk von Richard Strauss beendet: Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für grosses Orchester op. 35⁶⁷. Im Anschluss an den Untertitel, der neben den Variationen noch Introdutione e Finale⁶⁸ unterscheidet, hat N. Del Mar auf die «essentially symphonic nature of its more important sections» aufmerksam gemacht⁶⁹. Zu ihnen zählen wir ausser der Introdution noch die dritte und die siebente verbunden mit der achten Variation, von denen die erste ein Adagio enthält («viel langsamer», vgl. p. 74/75) und die beiden anderen wie Scherzo und Trio zueinander stehen; sie alle zusammen mit dem Finale bilden einen durch die kürzeren Variationen wie mit quasi rezitativischen Überleitungen verbundenen viersätzigen Zyklus, der den sinfonischen Charakter des Werkes ausprägt⁷⁰.

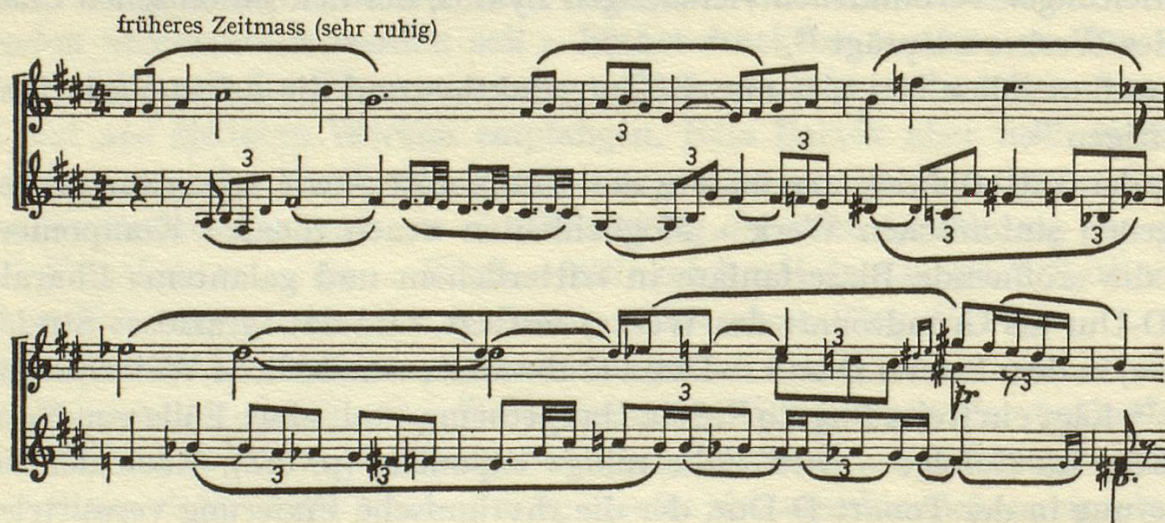
Von ihm sollen uns hier nur die Introdution und die dritte Variation beschäftigen⁷¹.

In der Introdution ergründete der Komponist – wie schon im vorhergegangenen sinfonischen Werk – Möglichkeiten neuen tonalen Komponierens. Auf die eröffnende Bläserfanfare in «ritterlichem und galantem» Charakter, die D-Dur als Grundtonart des Werkes festlegt, und das «graziöse» Streicherthema, in dem bereits D und A-Dur auf abnorme, wunderliche Weise verquickt sind⁷², folgt ein freies Fugato⁷³. Sein Hauptthema – mit einer Fülle von Kontrapunkten im Gefolge – wird «sehr ruhig» exponiert (p. 7/8). Nach deutlicher Fixierung in der Tonart D-Dur, der die rhythmische Fixierung vermittels des

jeden vollen Schlag betonenden französischen Rhythmus entspricht, nimmt es vom dritten Takt an einen unruhigen Fortgang durch chromatische Zwischenstufen. Ihm lässt sich eine harmonische Sequenz – sei es die von uns gehörte – supplieren:



Der Schluss des Themas (wir meinen die letzten anderthalb Takte) ist durch zwei abwärtsführende chromatische Skalen harmonisch undeutlich gebildet; der Verschleierung entspricht auch eine rhythmische Undeutlichkeit. Mit ihr wird eine *Vermischung* von Tonarten angedeutet, in die sich das Thema scheinbar verliert, um an seinem Ende durch eine Kadenz dennoch wieder eine distinkte Tonart zu erreichen, der nun freilich der Charakter unverbindlicher Möglichkeit anhaftet. Denn nach voll entfalteter Chromatik könnte sie leicht auch eine andere sein, in gleicher Weise gültig. Zur Erläuterung ziehen wir den zweistimmigen Kontrapunkt im Werk selbst (auf p. 10) heran, der hier für leichteres Vergleichen nach D-Dur transponiert ist; durch ihn mag unsere Beobachtung ergänzt und in ihrer Richtigkeit bestätigt werden:



Es ist sicher die Chromatik dieses Themas und des aus ihm entwickelten Orchestersatzes, die Max Reger zu der bewundernden Äusserung veranlasste: «Letztthin habe ich eifrigst Strauss' Don Quixote op. 35 studiert; es ist fabelhaft, was der Mann so schreibt ...»⁷⁴.

«The complexity of the counterpoint (in the pages of the score which follow) was without precedent even for Strauss ...»⁷⁵. Hier am ehesten mag gelten, was Kl. Trapp von den Strauss'schen Fugen in den Tondichtungen behauptet⁷⁶, nämlich: in ihnen stelle sich das Chaos dar entsprechend der musikalischen Poetik von Hector Berlioz, der Strauss während seiner tondichterischen Schaffensperiode als Komponist der «neudeutschen» Richtung anhangt. Anders als Berlioz, der nicht zur vollen Meisterschaft des Satzes gelangt ist⁷⁷, war Strauss der Technik mächtig⁷⁸, so dass er den Kontrapunkt dazu verwenden konnte, die chaotische Fülle der Harmonien zu durchfurchen, schliesslich zu strukturieren⁷⁹. Genau damit hängt zusammen, was Trapp allgemein an Strauss'schen Fugenthemen beobachtete⁸⁰, dass sie zu Anfang stets diatonisch sind, sich dann aber oft chromatisch verlaufen; das hat für den kontrapunktischen Satz zur Folge, dass jeder neue Themeneinsatz in ihm *klärend* auftritt. In den besten Stücken dieser Art halten sich bei Strauss die Lust auf verwirrende Klangfülle und das Streben nach geistiger Klarheit durch die thematische Konstruktion gegenseitig in spannungsvollem Gleichgewicht. Nichts auch kann in diesem Zusammenhang aufschlussreicher sein als Strauss' Verhältnis zu Bach; der vierundzwanzigjährige noch erklärte von der h-moll Messe, sie sei ihm «sehr langweilig», und er finde in ihr «ausser wundervoller Kontrapunktik von dem Empfindungsleben einer Passion nicht eine Spur»⁸¹. Eine völlig veränderte Einstellung verraten dann die 1899 niedergeschriebenen Sätze über das gleiche Werk, aus denen vorzüglich auch erhellt, *wie* Strauss es hörte: «Wenn man die Sprache der Musik verstünde und die Freiheit erkannte, wie sich hier in geordneter Anarchie jede Stimme äusserte, man dieses Werk eines freien Geistes in Preussen verbieten müsste.» und: «Gott, wie zahm ist unsereiner gegen die unerhörten polyphonen Kakophonien (d. h. Schönheiten) dieses urmodernsten Wunderwerkes»; – ein Wort, das freilich für den über Strauss' Schaffen besorgten konservativen Vater bestimmt war⁸². Das am meisten anarchische Stück kontrapunktischer Musik bei Strauss bildet das vorliegende.

Der Satz basiert auch in seinem Höhepunkt auf dem Thema (Takt 3 f., p. 28/29), mit dem in dieser Umgebung fast alle seine sehr zahlreichen Kontrapunkte kombiniert sind. Hier schieben sich unter dem Thema chromatisch verrückende Sextakkorde herauf, die mit ihm zusammen eine teils offene, teils latente Quartsextakkordfolge bilden. An Stelle eines tonalen Basses finden wir die konsequent geführte Stimme vor, wie wir sie auch aus früheren Tondichtungen Strauss' schon kennen⁸³:

Hörner

Tuben (u. Kb.) *cresc.*

Tromp. *ff* *cresc.*

(Das Beispiel gibt ein auf die harmonischen Gerüsttöne reduziertes Notenbild.)

Weil die «Logik» tonaler Fortschreitung fehlt, sagen wir, unser Mitgefühl sei auf «unverständliche» Weise durch die Musik erregt: sie höre sich «dunkel» an, sei gleichwohl voll «innerlicher» Abenteuer. Denn wir nehmen nicht mehr Anfang und Ende wahr, wie sie durch die Tonika in einem tonalen Satz stets erschienen waren, sondern die stets wachsende *Dichte* der Musik, zu der alle Einzelgestalten, Themen und Motive sich verbinden, und werden gespannt unter der «unbegreiflichen» Vielfalt der Eindrücke. Jene Spannung aber, die sie zuvor erregte, bildet die Musik zugleich wieder ab, indem in ihr die Akkorde parallel verrücken. Das Wachstum der Spannung allein ist noch das Mass dieser Musik, in der schliesslich *absolute* Innerlichkeit wiedertönt. «Das chromatische Prinzip der Akkordverbindung» zeigt hier den Vorgang «vollständiger Durchdringung aller tonalklanglichen Grundlagen mit unterklanglichen Bewegungskräften», die sich zuerst durch Alteration bemerkbar machten, «auf seinem Höhepunkt, indem es unter dem empordrängenden Druck der energetischen Tiefenströmungen ein Nachgeben der tonal organisierten Klangoberfläche und das Ineinanderfluten ihrer einzelnen Elemente, der Akkorde, darstellt. Es ist die Auflösung der tonartlichen Verhältnisse durch die Energie der Tontreibungen»⁸⁴. Von der im Beispiel mit + bezeichneten, in harmonische Vieldeutigkeit übergehenden Stelle des Themas an ist der Satz wesentlich basslos. An den melodischen Mittelstimmen nur kann sich der Hörer noch durch das Dickicht der wie kaum zuvor das «Ganze» versammelnden chromatischen Polyphonie entlangtasten.

Die Sextenparallelen der Violoncelli und Hörner bilden mit der thematischen Stimme der Trompete und Posaune eine Brücke in Form von Sextakkorden:

$$\underset{3}{d} - \underset{3}{es} - \underset{3}{d}$$

Ihr geht «logischer» Sinn ab; – schon E. Kurth hatte an den «Anfängen und Ansätzen»⁸⁵ solchen Komponierens im Tristan erkannt, dass es «grundsätzlich

falsch» wäre, «zwischen all den einzelnen auf diese Art durchstreiften Klangformen tonale Verhältnisse in theoretischen Formeln zu rekonstruieren, ... auch da, wo die Klänge zufällig tonal einander nicht sehr fremd wären, denn wenn dies auch selbst bei tonal entfernten mit einigem Geschick immer möglich sein wird, so ist ... die Grundlage und der Entstehungsvorgang nicht die akkordlich-tonale Verbindung, sondern ein Prinzip, welches diese aus den Angeln gehoben und überwunden hat, sei es auch ... nur auf kürzere Strecken zwischen tonalen Gerüstakkorden»⁸⁶. Und indem kein Fortschritt mehr von Akkord zu Akkord entsprechend dem Kadenzmodell geschieht, ist auch Musik, wie zuvor schon lange keine mehr, dem nahe gekommen, dass *alles zugleich* sei.

Die Kadenz – wie schon am Ende des chromatisch aufgefächerten Themas – ist als Abschluss des Satzes in ihrer konventionellen Ausprägung untauglich geworden; Strauss, der seine Form noch einmal als harmonische zu begreifen versuchte, deutete sie als Vereinigung entgegengesetzter widersprüchlicher Tendenzen, die er in *einen* Akkord zu fassen trachtete. Die beiden Klänge am Ende der Introduktion, die jeweils wie zwei verkreuzte Dominanten klingen, so als seien die faserigen Stimmen des Ganzen zu zwei Bündeln in einen Knoten gebunden, können beide gleich gut in zwei tritonusverwandte Harmonien aufgelöst werden:

Komplexfunktion: D

T - As
as
D
T - D
d

Richard Strauss, indem er dennoch in *eine* Tonart kadenzierte, hat dem Satz der «Introduktion» einen «äusserlichen» Kontrast gegeben; er wechselte dabei die Perspektive. Die abundante «innerliche» Musik der «Introduktion» erscheint eingesenkt in die beschränkte einzelne, die «äusserliche» Gestalt, der es «träumte»⁸⁷. Das konzertante Violoncello löst dabei das volle Orchester ab und führt nun die Kadenz zu Ende, wie es dem Orchester nicht möglich war. Es ist die Figur des Schauspielers, der vor die Menschen tretend sein Leben spielt, der der Solocellist hier ähnelt: er will, was ihn «innen» bewegt, *mitteilen*, um so unter ihnen zu bestehen, als der, der er nach dem Titel des Werkes ist.

In der Musik, die an den melodischen Stil anklingt, den die Gesellschaftsmusik des späten 18. Jahrhunderts ausprägte, werden nun wunderlich abrupte Modulationen ausgeführt, vor allem jedesmal, wenn das Violoncello, von Bläsern und Streichern gestützt, mit der Solovioline duettiert (p. 38).

Roland Tenschert hat sie der Untersuchung gewürdigt und die an die Salome-Harmonik gemahnenden Kadenzen als die «falschen Schlüsse»⁸⁸ des Don Quixote interpretiert; wir hören sie als den Versuch, etwas von dem «innerlichen» Reichtum des Klanges im Fugato der «Introduktion» durch die nach «aussen» gerichtete, ursprünglich dem geselligen Verkehr dienstbare Musik«sprache» vernehmlich werden zu lassen und reiche, in Tönen gewonnene, aber «unverständlich» scheinende Gefühlserfahrungen in *quasi* «logischen» Sätzen, die dem Kadenzmodell nachgebildet sind, mitzuteilen.

Die nun folgende Variationen-Reihe bildet eine letzte Abklärung der stimmungsvollen Tonbilderfolge der ersten Tondichtungen einschliesslich der bisher letzten: Also sprach Zarathustra, die sich nun als eine Reihe von Täuschungen über das Verhältnis von Ich und Welt darstellt: «'Don Quixote' (ist) der Kampf eines Themas gegen ein Nichts»⁸⁹.

Die dritte der Variationen aus opus 35 hat in dieser Untersuchung unsere Aufmerksamkeit, weil Richard Strauss in ihr zwei Musikstile als konträre Möglichkeiten, Welt im musikalischen Satz zu spiegeln, einander entgegengestellt hat. Diesem Kontrast liegt der zu Anfang der Variationenfolge exponierte zweier Hauptthemengruppen zugrunde, der über das Thematische hinaus durch die Wahl der verschiedenen Tonarten und Instrumente ausgeprägt ist: Solovioline und Solovioloncello in einem Satz in d-moll stehen Tenortuba, Bassklarinette und Bratsche in einem Satz in F-Dur gegenüber.

Die Variation enthält gemäss dieser Konfiguration zwei in sich zusammenhängende, aber in Bezug auf ein «*Ganzes*», das sich dadurch in zwei Aspekten darbietet, getrennte und gleichwohl einander complementär zugeordnete Teilsätze in F- und Fis-Dur.

Der eine ist in «einfacher Tonalität» mit übersichtlicher, beinahe primitiver Periodik komponiert. Begleitfiguren der Klarinette nach Art der sogenannten Albertibässe, betonte Vorhalte und die tänzerische Rhythmik weisen auf ein historisches Modell für diese Musik. Wir erkennen es in dem Divertimento-Stil der Frühklassik wieder, der hier durch das Potpourri parodiert ist.

Der andere Satz ist mit reichlichem «Pedal» komponiert: im Hörnersatz liegt die Harmonie, Streicher und Holzbläser spielen ein dichtes legato-tremolo, die Harfe arpeggiert ihre Akkorde. Die Melodie der Streicher und solistisch mitwirkenden Bläser hat lange legato-Bögen. Es herrscht jener ziehende, ganz untänzerische Rhythmus, durch den der üppig klangvolle Satz, der mit der

Magie Strauss'scher Orchesterfarbenpracht betören kann, wie ein phantastischer Traum erscheint. «Strauss' technique of harmonic side-slipping is epitomized in this passage. The music melts out of the tonic key of F sharp into such remote keys as G natural and B flat, and back again ...»⁹⁰. Auch hier erklingt indes uneigentliche Musik; das tritt besonders in der «appassionato» gestammelten Kadenz durch ironische Übertreibung des Ausdrucks, innerlicher Bewegung, die nicht die ihr adäquate Form zu finden scheint, zutage.

Beide Sätze stehen sich wie die zur Zeit Strauss' immer wieder gegeneinander ausgespielten Begriffe von Musik «als tönend bewegter Form»⁹¹ und «als Ausdruck»⁹² gegenüber. Ihre Tonarten F-Dur und Fis-Dur erscheinen wie Teile der *Totalität* von Harmonie: ihre Skalen, miteinander kombiniert, ergeben die chromatische als Chiffre solcher Gesamtheit, die Strauss seit der Komposition der Tondichtung *Don Juan* in Teile zerfallen war.

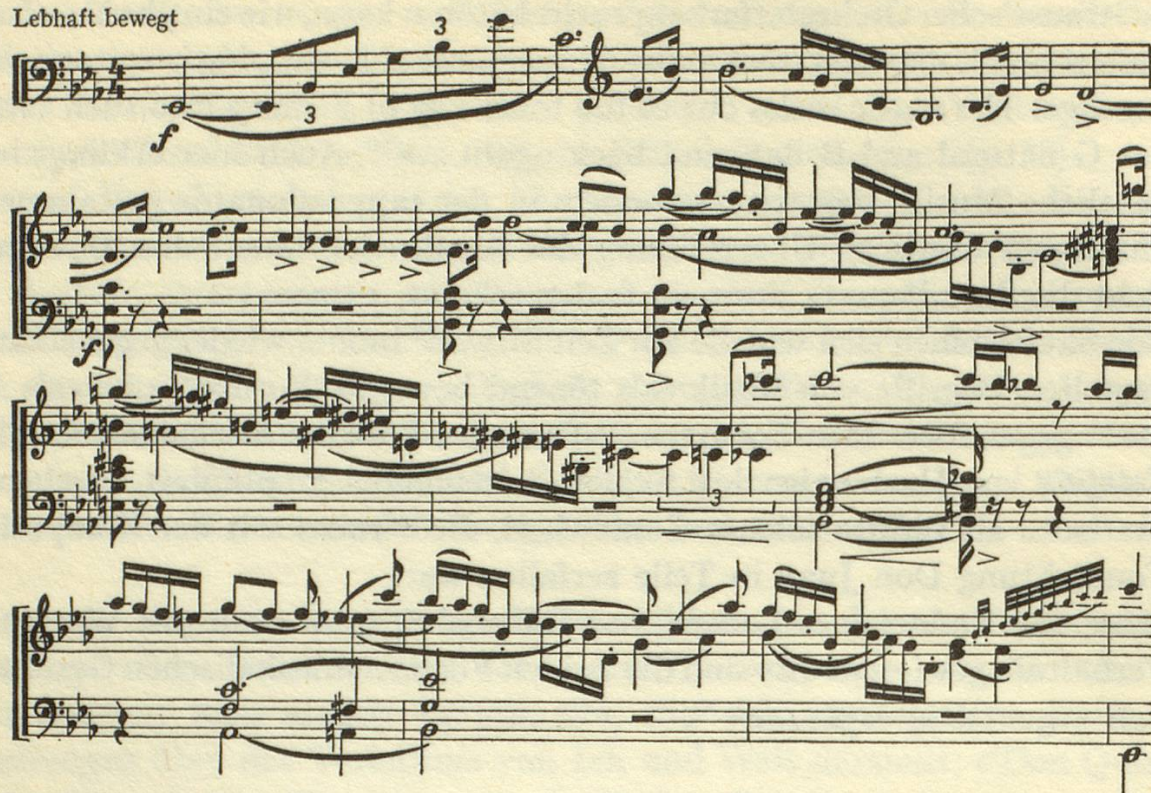
Später, am Ende seines Lebens, hat Richard Strauss auch mit Worten auf das Verhältnis gewiesen: «Es sind die beiden Formen musikalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen»⁹³.

5. Die Konfiguration der Stile in der Tondichtung *Ein Heldenleben* und ihre «dramatische Handlung»

In Richard Strauss' sinfonischem Hauptwerk, als opus 40 entstanden 1897/98, ist auf neue Weise konstruktive Kraft bewährt: zum erstenmal im sinfonischen Schaffen des Komponisten bemerken wir mehrere kontrastierende Charaktere⁹⁴ in Form einzelner Sätze oder Abschnitte, die in einer zentral ins Werk gesetzten *Durchführung* gegeneinander ausgespielt werden, so dass schliesslich doch eine «gearbeitete» Form sich durch die stimmungshaft nicht mehr glückende hindurch abzeichnet und Bestand verleiht.

Die Tondichtung für grosses Orchester: *EinHeldenleben*⁹⁵ ertönt in der «heroischen» Tonart Es-Dur, zu der diese durch Beethovens dritte Sinfonie «Eroica» geworden war⁹⁶. Auf den Niederschlag bei Beginn des 4/4 Taktes und mit unvermitteltem forte erklingt, von Hörnern und tiefen Streichern im Einklang ausgeführt, eine charaktervolle Melodie:

Lebhaft bewegt



Jäh und hoch hinaus zielt der Gang der Töne während zweier Takte; ihm entspricht in zwei weiteren nach nochmaligem Aufstieg ein ebenso unmotiviert und blindlings wieder herabstürzender melodischer Lauf.

Dabei ist in dem über zwei Viertel hin dauernden Einsatzton Es gleichsam ein mit voller Lautstärke zugleich entfesselter latenter Strom der Empfindung aufgestaut worden, dessen Druck sich schliesslich explosionsartig entlädt und die Töne eines weit auseinander gelegten Es-Dur Dreiklanges im Triolenrhythmus bis zum g' aufwärts treibt. In den Sprüngen der Quint, Quart, der Terzen und grossen Sext verzehrt sich die Kraft; und vom Spitzenton fällt die melodische Kurve eine Quart und verharret auf dem Ton c' für die Dauer dreier Viertel. Die in die Tonhöhe zielende Bewegungsrichtung wird mit straffem Auftakt in punktiertem Rhythmus wieder eingeschlagen: ein Sprung führt von Tonika-Grundton es' eine Quint aufwärts, und nach abermaligem Verharren auf dem erklommenen Gipfel stürzt nunmehr die soeben noch steil aufgerichtete melodische Linie mit wieder plötzlich hervorbrechendem Eigensinn über eine Oktav hinaus in Sechzehnteln zur Terz g, wobei drei Quartan, die erste noch mit Durchgangstönen ausgefüllt, hintereinander ertönen.

In vier Takten ist der Klangraum zweier Oktaven und einer Quint aufwärts, von Oktav und Quint abwärts durchmessen und die Tonfolge es – c – b – g in übergrosse Intervalle auseinandergelegt. Die latente Harmonik zeigt die Bevorzugung der Terzverwandtschaften an: T – Tp – T – Dp. Der Schwer-

kraft im Gleichmass des Metrums scheint die abrupte Rhythmik Hohn zu sprechen, die Quartenmelodik befremdet den an terzenweisen Aufbau der Klänge Gewöhnten; mit einem Schwindel verfolgt der Hörer die bizarre Kurve der Melodie. Die musikalischen Elemente sind aufgegangen in der ihnen oktroyierten «Bedeutung»; sie wurden dem Ausdruck eines herrischen Willens dienstbar gemacht, der sich über das Gewohnte absichtsvoll hinwegsetzt. Die Gebärde «eigensinniger Gewaltsamkeit»⁹⁷ in Tönen repräsentiert; sie hat über der von ihr eröffneten Tondichtung die Stelle gleichsam eines Mottos inne.

Im letzten Viertel des vierten Taktes wird die punktierte Auftaktfigur wiederholt und mit energischem Sprung der Tonika-Grundton erreicht (es'). Mit Akzent beladen ist der folgende Ton um eine Sekunde hinabgeführt und auf Eins des neuen Taktes durch den unterlegten Subdominant-Akkord zum Vorhalt gemacht. Die Absicht, am Widerstand die Kraft zu stählen, wird deutlich: die Dissonanz verleiht mit der Tendenz zur Auflösung neue Energie; die Auflösung erfolgt mit neuem Sprung hinauf in die Septime c''. Die halbe Note schliesst sich als Synkope an und erhält den Fluss. Erneut mit Akzenten beschwert, strebt die Melodie wieder abwärts und neuer Dissonanzbildung entgegen. Mit Eigensinn ist der Tonraum durchmessen: alle Sekundschriffe sind zu grossen erweitert; moll setzt sich gegen Dur durch; fes, phrygische Sekunde in moll, zielt als Leitton von oben auf es'; die Ganztonskala erklingt mit einer chromatischen Zwischenstufe. Zusammen mit dem auf Eins des neuen Taktes eintretenden Dominantakkord entsteht abermals eine dissonierende Sekunde, und die Auflösung erfolgt ebenfalls wieder sprungweise eine grosse Septime aufwärts, von wo die melodische Kurve zur Quint über der Tonika sinkt. Wiederum sind vier Takte durchmessen. Die gleiche auf das Erklimmen eines Gipfels gerichtete Energie, die sich im Motto bekundet hatte, schuf sich in den Harmonien der Kadenz S – D – T nun einen Widerstand. Sie bog mit Nachdruck die Melodie auf Konflikte mit den Kadenzklängen hin und entzündete sich an dem Auflösungsbestreben der Sekunde neu zum Sprung in die Höhe. Sie hat nun ein Ziel.

Sequenzartig wurde die Ausdehnung des bisher bewältigten Tonraumes vom Ausgangston Es bis auf fast drei Oktaven ausgeweitet. Allein das angestrebte es der dritten Oktav versagt sich noch dem angespannten Willen. In der harmonischen Stütze, deren Sinn hier ein völlig anderer als der ist, durch die Kadenz ein harmonisches Ganzes zu entfalten, sondern der, durch «logischen» Fortschritt ein Ziel zu erreichen, spürt man dennoch auch das Bemühen, die in abenteuerlichem Kreuz und Quer verlaufende Melodie auf das Muster der periodisch aufgebauten klassischen Melodie hin zu stilisieren, deren Halbperiode jetzt im Verharren auf dem Terzklang der Tonika nach acht Takten gerundet sein sollte. Aber das Verweilen bei sich selbst genügenden schönen

Melodien liegt dem mit Energie zum Ziele dringenden Komponisten fern. Für die noch ausstehende Oktav werden im Augenblick die Kräfte überschaut und nach den Regeln strategischer Kunst verteilt: das Gleichmass des Nachdrucks, den ausdauernden, unnachgiebig zur Steigerung führenden Zwang auf den Lauf der Töne löst rhythmischer Wechsel zwischen konzentrierter Spannung beim Aufschwung in die Höhe und Entspannung in schlenkerndem Auspendeln in die Tiefe ab. Durch zwiegeteiltes Nebeneinanderführen der melodischen Linien ist im Wettstreit gegenseitigen Steigerns versucht, dem Gipfel beizukommen.

In vier Takten wiederum richten sich die um eine Oktav auseinandergelegten Sequenzen auf, deren erstes Glied aus einem Auftaktsprung über eine Oktav hinaus und – im Duo – dreimal hinabstürzender Sechzehntelfigur besteht. Mehrstimmigkeit ermöglicht auch die Steigerung durch einen Tonartwechsel: die folgende Sequenz mit nun wieder rhythmisch straffem Auftaktmotiv verlässt modulierend die Tonart Es-Dur und verläuft in E. Der übermässige Quintsextakkord wird zum D^7 der neuen Tonart. Erst der dritte Auftaktsprung erreicht durch gewaltigen Aufschwung vom a' zum es''' den jetzt endlich erzwungenen Zielton, von dessen Höhe herab die Blechbläser «Sieg» verkünden. Nach Umdeutung des im Gefolge der Sexte cis-a zuerst als Dominante nach E gehörten Septakkordes h-dis-[fis]-a zum DD^7 mit tiefalterierter Quint tönt gleichzeitig mit dem Gipfelton es''' auch Es-Dur wieder an, nicht als Tonika, aber als die vielberufene Scheinkonsonanz über dem Dominantgrundton, als Quartsextakkord D^4 , der die Tonika stimmungshaft vorwegnimmt.

Eine «dramatische Handlung» ist mit dem errungenen es''' ans Ende gelangt, der Vorwurf vorausgegangener Takte eingeholt. Die vom erklommenen Gipfel in heftigem Ausschwingen wieder hinabreissende Bewegung läuft dennoch nicht aus, sondern wird akzentuiert aufgestaut und abgefangen. Der Quartsextakkord geht über in den verminderten Septakkord ($D^{\flat 7}$) → Sp; der Fluss bleibt mit Kunstfertigkeit noch über vier Takte – freilich immer schwächer werdend – erhalten: Sp wird zum DD^7 , B-Dur beteuert seine Funktion als Dominante zwei Takte lang, bis Es-Dur nach ausführlicher Kadenz im Anlauf der Violinen erreicht ist und die Symmetrie der Periodik mit ihr äusserlich erfüllt scheint.

Die in der Formel des Eingangs bekundete Willenskraft erschuf sich im Spannungsbogen in der Gestalt einer je und je steiler werdenden Kurve von anwachsender Intensität ihre Form. Das Verfahren ist dialektisch: aus Satz und Gegensatz, hart gegeneinandergestellt, entstand Stufe über Stufe. Der Konsequenz ist erst mit den letzten vier Takten Abbruch getan, wo der erwartete Sprung zurück in die Tonart mit Rücksicht auf die in sechzehn Takten sich erst erfüllende Periode unterblieb. Der bis dahin verfolgte melodische und

harmonische Parallelismus in einem Prozess, dessen Ende das Erreichen des intendierten Spitztones herbeiführte, ist nunmehr aufgelöst; die zuvor unter intensiver Spannung verlaufene Melodie «musiziert» während der letzten Takte nur mehr neben der schrittweise der Tonart Es sich wieder annähernden Harmonie her. Von hier gesehen erscheint die Rundung des Melodiebogens entsprechend periodischer Symmetrie – wie sie die Anzahl der Takte doch meint – zur steil aufzielenden Kurve mit jähem und wieder aufgefangenem Absturz nach zwölf Takten verzeichnet. Sie ähnelt darin derjenigen, die in den ersten zweiunddreissig Takten der Tondichtung Don Juan ausgebildet ist; sie bleibt jedoch ungleich jener, die den «Rahmen» sprengte und ins Ungemessene verhallte, sodass danach die Musik von neuem anzusetzen hatte, dem «Rahmen» eingefügt, ohne ihn jedoch angemessen auszufüllen. Dramatisch-pathetische Spannung und die hier bewusst in Form des harmonischen Satzes als Gehäuse übernommene periodische Symmetrie sind nicht zum Ausgleich gebracht und behaften das «heroische» Thema mit den Odiosa des Uneingelösten, Unerfüllten. Uns dünkt, Strauss sei mit dieser Exposition so ostentativ für den klassischen tonalen Satz eingestanden, gerade weil er nicht mehr mit ihm übereinstimmt.

Wir übergehen das Folgende; aufschlussreich ist uns wiederum die Vorbereitung und Durchführung der Kadenz. Sie geht in dem den ersten Charakter in Es-Dur darstellenden Abschnitt zwischen Ziffer 9 und 10 vor sich: über dem Quartsextakkord erklingt ein Hornmotiv, dessen einstimmiger Ruf mitten aus dem tutti-Klang des Orchesters an die entsprechende Stelle der Tondichtung Don Juan (Buchstabe Y) erinnert; danach schreitet der Bass die Stufen aus, die die Dominante begründen (vor Ziffer 11), worauf der Satz – offensichtlich ohne dabei dem Ganzen genutzutun – nach Es-Dur kadenziert. Einem neuen Thema-Einsatz in der Haupttonart folgt ein ebensolcher in der Paralleltonart, und danach ist abermals eine Kadenz vorbereitet: die beiden dominantisch funktionierenden Stufen (IV und V) werden mit heftiger Gewalt betont. Zu jeder setzt die Musik nach einer unterbrechenden Generalpause neu an, so als bedürfe die Kadenz, um zu gelten, des Eingehämmertwerdens. Schliesslich bleibt der Dominantseptakkord im äussersten forte liegen, reisst aber nach einem neuerlichen crescendo vor dem Eintritt der Tonika ab. Diese Stelle erinnert unüberhörbar an den Schluss des Don Juan: wir erinnern uns, wie das brio der Stimmung und die Tonart voneinander abhingen, die Befestigung des flutenden Klanges in der Kadenz die Stimmung verlöschen liess, womit dann zugleich die Tonart verlorenging, «Musik» erstarb⁹⁸; – anders hier: nach der entsprechenden Generalpause, in der sich so hier wie dort lautlos ein Umschlag vollzieht, tritt eine durch ihren Mangel an Harmonie völlig ernüchterte und ernüchternde Musik in Erscheinung.

Sie unterscheidet sich von der zuvor vernommenen durch die grössere Selbstständigkeit, besser: Unabhängigkeit der Stimmen, für die es keine harmonischen Rücksichten, es sei denn die, eine tonale Deutung ihres Zusammenklangs nicht zuzulassen, gibt.

Der *erste* der insgesamt fünf Kontrapunkte enthält innerhalb einer Folge von sechzehn Tönen (mit Ausnahme von einem) bereits alle in der chromatischen Skala vorkommenden. Durch Gegenbewegung der Reihe der unteren und der oberen Spitzentöne erklingen nacheinander alle in den Rahmen einer Oktav fallenden Intervalle, die Sept, Sext, Quint, Quart, Terz und Sekunde. Der Kontrapunkt läuft in eine Folge von Tritoni aus.

Der *zweite* der Kontrapunkte dieses neuen Charakters umspielt mit chromatischen Nebennoten abwechselnd die Töne a und ces; sie sind Leittöne zu b, das als Ziel-Note ausgelassen, unterdrückt bleibt.

Der *dritte* Kontrapunkt strebt mit einer anlaufenden chromatischen Skala zu einem punktierten Terzsprung.

Ein *vierter* endlich besteht lediglich aus einer um eine Halbstufe verrückenden Quinte,

der *fünfte* aus einer Drei-Ton-Folge (h-d-c), die durch weite Intervalle zwischen den Tönen (Sext und Sept) als «unmelodisch» charakterisiert ist.

Rhythmisch kontrastieren die Stimmen ebenso unversöhnlich scharf wie harmonisch: Achtel und deren Triolen, Sechzehntel und auch deren Triolen, bzw. Sextolen, Zweiunddreissigstel sowie mannigfache Synkopationen aller dieser Werte und solche von Viertelnoten erzeugen eine rhythmische Dezentralisation, wie sie in der Harmonik in entsprechendem Masse herrscht.

Mit diesem Stil nun ist ein Charakter aus der äussersten Peripherie des Strauss'schen musikalischen theatrum mundi aufgerufen. – Die Tendenz zu Höhepunkten in den Tondichtungen von Strauss ist immer auch eine zur *Einstimmigkeit* – sie wurde im Don Juan als ekstatischer Augenblick auskomponiert⁹⁹ –, wo mit der Einmündung des Vielstimmigen, gebildet aus einander widerstreitenden Themen und Motiven, Tonarten und Stilen in Eines, auch der Komponist die unmittelbarste *Fühlung* des «Ganzen» erreichen kann. Während in den bisher betrachteten Werken musikalische Themen- oder Motivkomplexe noch eine tonale Deutung erlaubten und darum zu Steigerungen fähig waren, weil sie in die harmonische Entwicklung eingehen konnten, ist der Charakter, für den das «sehr scharfe und spitzige» Thema, der erste der aufgezählten Kontrapunkte, repräsentativ ist, davon abgetrennt: er figuriert für das vom *Rhythmus* als «lebendigem Fluss»¹⁰⁰, vom Lebensstrom abgetrennte «kritische» Bewusstsein¹⁰¹, das keiner Einfühlung mehr offensteht, das sich ihr sperrt¹⁰².

Auf die *Zusammengehörigkeit* der beiden analysierten krass kontrastierenden

Charaktere, die – scheinbar einander fremd – durch den Umschlag der Stimmung dennoch eng zusammenhängen, hat Strauss selbst hingewiesen: es ist für ihn der auskomponierte «notwendige Gegensatz»¹⁰³, zugleich die Kenntnissnahme des *Nicht-Übereinstimmenden*, «Anderen».

Zu ihm tritt ergänzend und die Exposition vervollständigend ein dritter musikalischer Charakter.

Er ist in einem Satz ausgebildet, der nach einem die Motive einführenden «sehr langen, sehr entwickelten»¹⁰⁴ Dialog zwischen Orchester und Solovioline «als Zwischenspiel, als Gegensatz zu den beiden Ausbrüchen des Anfangs und der Schlacht»¹⁰⁵ in «mässig langsamem» Tempo (bei Ziffer 32) beginnt. Er besteht aus drei Teilen: A-B-A'; im ersten wird eine auf Dreiklangstönen beruhende Melodie mit einer farbig rauschenden Begleitung versehen, an der tremolierend und mit Liegetönen das ganze Orchesterinstrumentarium beteiligt ist; zwei Harfen glissandieren durch die Skala der Tonart des Satzes Ges-Dur.

Diesen in höchster Simplizität tonalen Teil A löst dann ein modulierender ab, in dem die Süßigkeit der in hoher Lage terzenparallel geführten Violinen über nun nicht mehr liegendem sondern schreitendem Bass vorherrscht. Dem Teil B folgt der Teil A', der durch die Rückkehr nach Ges-Dur als Reprise von A erscheint, aber mit neuer Melodie anhebt. Die Melodien von A und B sind als Erinnerungen eingewoben (zwei Takte vor Ziffer 36 und 37); und mit ihnen ist die Klangfülle noch einmal beschworen, ehe sie durch vollbrachte Kadenz erstirbt.

Aus dem Orchesterverband und der Einheit im tonalen Akkord lösen sich Soloinstrumente und Kontrapunkte; «wie ganz von ferne» tönt in das ausklingende Ges-Dur – nachdem der Rausch des ersten unverhofften tutti-Einsatzes nun gänzlich verflogen ist – der unharmonische Motivkomplex, der «kritische» Charakter, in der scharfen Klangfarbe und Tonlage seines ersten Erscheinens hinein¹⁰⁶.

In dieser Konfiguration wird der Reiz des «hässlich» klingenden Charakters im «wohllautenden» Satz deutlich spürbar: alle drei Charaktere bilden zusammen eine Konstellation, in der der «kritische» atonale und der rauschhafte tonale den «heroischen» flankieren.

Wir vergleichen dieses durch die Konfiguration der drei Charaktere gebildete Dreieck mit dem im Don Juan bemerkten Kräftespiel. Hier erschien durch die wogende chromatische Ton- und Klangfülle und ihren Ordnung erzwingenden Widerpart, den metrisch gebundenen Rhythmus und tonalen Akkord, bzw. die funktionierende Akkordfolge, das musikalische Geschehen als Kampf der Mächte, der Leidenschaften¹⁰⁷. Die Entwicklung hin zur Konfiguration der Charaktere in Ein Heldenleben wird in perspektivischem Durchblick sichtbar: aus der nicht fassbaren Harmonik als dem Spannungsfeld, in dem die «Form»

der Tondichtung Don Juan im brio der Stimmung erschien, ist der Kontrast dreier harmonischer Teilfelder geworden. Dabei hat sich, was in der Studie über den Don Juan als wogende chromatische Ton- und Klangfülle beschrieben wurde, offenbar in die extremen Gegensätze des «spitzigen» atonalen, alle Töne der chromatischen Skala einbeziehenden und des rauschhaften gemischtfarbigen tonalen Charakters wie in «kalt» und «glühend» geteilt.

Ihnen steht mit dem «heroischen» Charakter, den die konsequent zielstrebige tonale Struktur und der straffe punktierte Auftaktrhythmus der ersten sechzehn Takte der Tondichtung ausprägen, ein gegensätzliches Complement gegenüber, das mit dem «kritischen» atonalen Charakter durch die kontrapunktische, mit dem «wohl lautenden» tonalen über die harmonische Satzweise zusammenhängt. Die im Don Juan durch die Töne, Motive und Rhythmen hindurch fühlbar gewesenen Mächte sind jetzt individualisiert, zu Charakteren, also greifbar geworden ¹⁰⁸. Das im Kampf der Mächte hörbar und fühlbar gewesene «Ganze», Chromatik und lebensvolle Fülle, hat sich geteilt in einzelne Aspekte von ihm: sie erscheinen als scharf konturierte Figuren in durch die angewandten Satztechniken bestimmtem Stil. Damit ist das Endziel des Objektivierungsprozesses, der von der triebhaften Musik des Jünglings seinen Ausgang nahm, ist Deutlichkeit, Artikuliertheit erreicht.

Mit dieser Dreier-Konfiguration extremer Positionen wurde es auf eine dramatische Entscheidung abgestellt: in der Spannung zwischen den gegensätzlichen Charakteren liegt der Antrieb für die Bewegung, die «Handlung», aus der die Form der Tondichtung Ein Heldenleben hervorgeht. Ein Heldenleben ist die erste der Sinfonien von Richard Strauss, zu denen der Komponist selbst vor allem die Einakter Salome op. 54 und Elektra op. 58 als «Symphonien mit begleitender Singstimme» rechnete, die «den Kern des dramatischen Inhalts bewegen» ¹⁰⁹. Den Ort dafür gibt in der Tondichtung Ein Heldenleben die «Durchführung» oder das «Scherzo» ab, je nachdem man in dem Werk einen abgewandelten Sonatensatz oder einen symphonischen Zyklus ¹¹⁰ zu erkennen gewillt ist. «Während alle bisher behandelten Werke tatsächlich einsätzig sind, müssen wir das Heldenleben ... als mehrsätziges Symphonie auffassen», bei der «die Einsätzigkeit nur scheinbar ist» ¹¹¹, meinte v. Waltershausen, und korrigierte sich dann, um dabei unsere Erkenntnis von der zusammengesetzten «modernen» Form schon des Don Juan jetzt einzuholen: «Von dem Augenblick an, wo sich die Themengruppen zu selbständigen Sätzen auswachsen, verschmelzen sich Einsätzigkeit und Mehrsätzigkeit zu einer Einheit, indem aus der Satzanordnung der Symphonie die Sonatenform selbst bereichert wird» ¹¹². Wirklich klärt sich die Harmonik zugleich mit der Form im Grossen, die jetzt ¹¹³ deutlich Zäsuren hat, aber noch zweideutig ist. Hier, in der «Durchführung»

oder dem «Scherzo» als dem Zentrum dieser Komposition von Strauss, stossen die Charaktere aufeinander. Die «Durchführung» ergibt keine thematischen Entwicklungen; die Themen und Motive sind seit der Exposition der Charaktere bereits fertig und so weitgehend festgelegt, dass das in der «Durchführung» verwendete vergrösserte Hauptmotiv (der Trompete), das dem «kritischen» Charakter zugehört, sogar auf die einmal gegebene Lage ein für alle Mal fixiert ist und nur ausnahmsweise transponiert ertönt. Solche Fixierung hat allerdings einen Vorteil für das Strauss'sche Komponieren: durch sie bietet das Motiv einen *Reibungswiderstand* für den an ihm sich entzündenden Expansionstrieb¹¹⁴ des «heroischen» Charakters, in dem die konstruktiven Kräfte, die den tonalen Zusammenhang zu konstituieren vermögen, versammelt sind. Diesen entgegengesetzt ist auch die Harmonik des «kritischen» Charakters in der «Durchführung»; sie hat nicht die Starrheit des Motivs, sondern im Gegenteil eine «falsche» übergrosse Beweglichkeit; halbtonschrittweise verschobene Sextakkorde vagieren über Orgelpunkten und wirken «zügellos». Spitze staccato-Arpeggien in den hohen Holzbläsern vervollständigen das Charakterbild zu dem eines ziellosen Gedränges im Rahmen des c-moll der «Durchführung».

Dem Eintritt der beiden entgegengesetzten Hauptmotive, des «heroischen» und des «wohllautenden», gehen stets Kadenzen, die eine Tonart abklären, voran. Das «wohllautende» Motiv liegt immer – wie im Ges-Dur Satz zum erstenmal – über einem ruhenden Bass in den Violinen, es hat eine eindeutige Harmonie, die durch Harfentriolen Glanz erhält, und repräsentiert als Charakter mit sinnlichem Reiz die «Schönheit» der «Tonalität»¹¹⁵.

Das «heroische» Motiv aber, Kopf des «heroischen» Themas, ertönt vornehmlich vom Bass her, repräsentiert dadurch die bewegende Kraft des «Durchführungs»-Satzes und bestimmt zusammen mit zwei weiteren Motiven aus der sechzehntaktigen Exposition die Form des Ganzen: der Ganztonleiter-Ausschnitt leitet Modulationen ein, und das über dem Quartsextakkord in der Exposition (Takt 13) erschienene Sechzehntelmotiv wird durch eine marschartige Verlängerung zum «Sieges»-Zeichen wiederum über dem Quartsextakkord in der «Durchführung».

Satztechnisch ist diese als eine vielfach vergrösserte Wiederholung des ersten, «heroischen» Expositions-Satzes zu verstehen, der seinen Zusammenhang für die beiden anderen Charaktere öffnet, um sie schliesslich zu bewältigen, d. h. hier: seinen Zusammenhang ihnen zum Trotz nicht nur aufrechtzuerhalten, sondern jene mit Schwung in sich einzugliedern, in sein ob solcher Bemühung befeuertes tempo zu zwingen.

Zusätze, die mit den Motiven der an der «Durchführung» beteiligten Charaktere an sich nichts zu tun haben, sind der ostinate Trommelrhythmus und die schon vor dem Beginn der «Durchführung» zu ihr aufrufenden Trompeten-

fanfaren, die nicht nur zwei quint-, vielmehr auch terz-, sekund- und tritonus- verwandte Akkorde durch schnelle Wiederholung ineinanderspielen, und die beide Stimmung erschaffen sollen.

Die Konfrontation der heterogenen Stile, Farben und Tonarten ist das Prinzip der «Durchführung». Dabei kommen teilweise *Schichtungen* zustande: die einzelnen Motive samt ihren jeweiligen Tonarten wechseln nicht nur hintereinander ab, sondern *überlappen* sich. Die Idee der *Gleichzeitigkeit von Stilen als Weltansichten* hat die fühlbare «harte» Gleichzeitigkeit der Körper, die hörbar an- und ineinandertossen, als materielle Entsprechung. Es entstehen nicht nur Partien in durchaus «schwankender» Tonart, sondern bitonale Klangkomplexe von, zu ihrer Zeit, völliger Unerhörtheit ¹¹⁶.

Auf zweideutige Bildungen und labile Partien folgt stets wieder eine Fixierung durch Kräftigung der Kadenzstufen, wobei dann zugleich der «heroische» Charakter die übrigen verdrängt, überspielt.

Wir bringen die «Durchführung» in folgendes Schema:

Erster Ansatz:

- a) Konfrontation der drei Charaktere (bis Ziffer 58)

$$c \quad - \quad B^7$$
- b) viermalige Sequenz (vgl. Ziffer 58, 59, 60, 61)

$$\begin{array}{cc} \text{Trompetenfanfare} & \text{heroisches} \\ \text{kritisches Motiv} & \text{Motiv} \end{array}$$

einemündend in
- c) Kadenz über

$$\text{Ges} \quad - \quad B_{\flat}^7 \quad \text{nach es} \quad \text{(Ziffer 64)}$$

(mit heroischen Motiven)

Zweiter Ansatz:

- a) Konfrontation (Ziffer 64)

$$es \quad - \quad G^7$$
- b) dreimalige Sequenz (vgl. Ziffer 66, 67, 68)

$$As, \quad B, \quad C,$$
- c) Konfrontation
- d) Orgelpunkt f (Ziffer 71 f.)

Vorbereitung der beschliessenden Kadenz (nach Ziffer 73):

$$\underbrace{DD^7 - \frac{c}{F} > DD^7 \rightarrow D^{\sharp} \rightarrow D^7 \rightarrow T = c\text{-moll } D^{\sharp} - S - D - T = Es\text{-Dur}}_{\uparrow}$$

Diese die «Durchführung» beendende Kadenz ist eine neuartige *doppelte* (und als solche nicht unbedingt die erste: schon die Tondichtung Till Eulenspiegel hatte deren zwei, jene plagale des gerahmten Satzes und die authentische des Rahmens). Auf dem Orgelpunkt und der über ihm errichteten Doppeldominante zu Es-Dur erhebt sich hier das Kopfmotiv des «heroischen» Themas in c-moll; die Auflösung dieser Schichtung bewirkt gleichsam eine *Umschaltung* des Satzes. Die Doppeldominante nun zu c-moll leitet in den Quartsextakkord über dem Ton g, das «kritische» Motiv sinkt durch die Tonarten abwärts; die diminuierte Musik kadenziert nach c-moll über den Dominantseptakkord, indes eines der «heroischen» Motive fortissimo wiederholt wird und in die zweite Kadenz überleitet. Mit dem Dominantquartsextakkord zu Es-Dur ist der Anschluss an die plötzlich verlassene Doppeldominante und den Orgelpunkt f durch erneute *Umschaltung* wiedergewonnen. Das marschartig verlängerte Sechzehntelmotiv aus der Exposition des «heroischen» Charakters vereinigt sich mit dem «wohl-lautenden» Motiv der Violine, das als das zweite dem Ges-Dur Satz entstammt, aus dem auch das erste hier noch folgt.

So ist aus der Dreier-Konfiguration durch Ausschluss einer Position eine Zweier-Konstellation geworden; der «heroische» hat sich mit dem «wohl-lautenden» Charakter verbunden, indem nach Es-Dur kadenziert ist und zugleich die «Reprise» einsetzt als Entscheidung *für die «Tonalität»* ¹¹⁷.

Schon im Verlaufe der «Durchführung», nicht erst bei deren Ende, ist deutlich, dass die Dreier-Konfiguration im wesentlichen zum alten Gegensatz des diffusen Klang- und Toneschwalls und der regelrechten Akkordkette reduziert wurde. Die Personifikation der in der Tondichtung Don Juan wirkenden Mächte durch Themen, Farben, Stile und Tonarten als Versuch, die stimmungsvolle, aber «trübe» Musik aufzulösen und zu «klären» in eine Konfiguration gegensätzlicher Charaktere – gelungen zwar in der «Exposition» zur «Durchführung» von Ein Heldenleben –, dauerte nun aber in dieser selbst *nicht* an; es setzte sich das alte Mächtenspiel der Leidenschaften wieder durch. Die Identifikationen waren nicht beständig; sie konnten wieder verloren gehen, die Begrenzungen der Charaktere sich auflösen der Begier nach *Lebendigkeit* ¹¹⁸ des symphonischen Flusses wegen, in den das komponierende Ich einzutauchen verlangte, um sich noch einmal zu vergessen.

Das hat kompositionstechnische Voraussetzungen: Strauss gestaltete den Satz durch nicht konsequent durchgeführte Bitonalität ¹¹⁹ nicht so «hart», als dass die Charaktere, wiederholt miteinander konfrontiert, nicht doch wie die Fäden verschiedener Farbe sich wieder ineinander- und zu *einem* zusammen-drehen konnten. Es kam darum wieder jener fließende Strom ¹²⁰ zustande, in dem das Unterschiedene in eins verronnen ist. Darin, dass Strauss konsequente Bitonalität, die die Trennung der Charaktere perpetuiert hätte, vermied, drückt

sich der Glaube des Komponisten an die *Einheit* der Musik im *lebendigen Gefühl* aus, dessen der Tondichter wiederum nicht sicher genug war, um der Versuchung zu einem *Beweis* zu widerstehen.

Er konfigurierte auch das Verhärtete, Unharmonische und musste es um der Ideologie von der Einheit willen – da es nicht einzuschmelzen ist – untergehen lassen, wieder durch eine diesem unangemessene Kadenz, die er einer weiträumigeren einordnete.

Indem sie gelang, bedeutete sie «Sieg» für ihn. Tut sie das wirklich? In der Tondichtung Don Juan sollte die Kadenz Strauss das «Ganze», wie es als *Stimmung* erschien, einfassen, und sie versagte; in der Tondichtung Also sprach Zarathustra ist sie um des nunmehr durch zwei entgegengesetzte Teile bedeuteten «Ganzen» willen, das ungeschmälert bleiben soll, ausser Kraft gesetzt; im Don Quixote erscheint sie relativiert und in komisch ungenügenden Abwandlungen; in Ein Heldenleben – so will es Strauss – versagt und bestätigt die Kadenz *zugleich*. Der Gegencharakter zum «heroischen» geht unter, dieser hat seine «Reprise». Beide bilden jedoch von Anfang an den «*notwendigen Gegensatz*»¹²¹. Und so beharrt Richard Strauss über den Moment des «Reprise»-Einsatzes hinaus, der durch einen Schein-«Sieg» gewonnen wurde, gar nicht erst auf der Komposition in Es-Dur, sondern nimmt seine Zuflucht zu Zitaten, um das – wie es scheint – erreichte Sein darzustellen. Er fängt an, von ihm bereits geschaffene Werke zu zitieren (sechs Takte vor Ziffer 84), durch deren Erklängen hier ganz unmissverständlich eine *Verwechslung* von Schein und Sein aufgedeckt ist. Nichtsdestoweniger hat sich die aus Erinnerung geborene Musik gerade dieser Partie oft Freunde gewonnen¹²².

Auf den ironischen Charakter der Tondichtung Ein Heldenleben hat Richard Strauss selbst aufmerksam gemacht; er nannte es das «directe Pendant»¹²³ zu seiner Tondichtung Don Quixote. Heinrich Strobel merkte an: «Man muss schon sehr abgestumpfte Ohren haben, wenn man im 'Heldenleben' den feinen, ironischen Unterton überhören kann, der selbst in den pathetisch geblähten Klangbildern mitschwingt»¹²⁴.

6. Das Ensemble von «Teil-Tonalitäten» in der Symphonia domestica

Hatte Richard Strauss als Autor seit seinen ersten Tondichtungen nach der *Kadenz* als dem Schlüssel zur bedeutenden Form gegriffen, so war ihm die «logische» tonale Akkordfolge in der 1902-03 entstandenen Symphonia domestica nicht länger in erster Linie das Mittel, mit dem man etwas «erreichen» könne; in diesem seinem opus 53¹²⁵ diente sie im klassischen, im mozartischen Sinn zuerst als *Darstellungsmittel*, das die *Entfaltung* eines komplexen «Ganzen» und die Darstellung von Charakteren ermöglichte¹²⁶.

In der *Symphonia domestica* haben wir es mit melodisch, rhythmisch und harmonisch profilierten Gestalten zu schaffen, die zwar wieder etwas sein, d. h. mehr bedeuten sollen als allein sich selbst ¹²⁷; dennoch sind sie, mit Einfühlung wohl geformt, in der Lage, jede auch einzeln für sich und in der Gesamtheit zu bestehen. Dass Richard Strauss wie die Tondichtung *Ein Heldenleben* so auch die *Symphonia domestica* nach einem Modell komponierte, braucht uns darum nicht zu beschäftigen ¹²⁸. Es genügt zu wissen, dass der Komponist bestimmte menschliche Charaktere vor sich sah, die es ihn einfühlsam in Tönen nachzubilden gedrängt hat, durchaus im Einklang mit einer Tradition des Komponierens schon zur Zeit der musikalischen Klassik ¹²⁹. Und er wurde zu solcher Verfahrungsweise zudem für den Moment aus sich selbst legitimiert durch eine scheinbare «zweite» Naivität dem Material gegenüber, als welche sich hier sein An-sich-halten erweist. Es geschah um eines *dritten* Themas willen, das Strauss in den sinfonischen Satz einbezog, und das ihm in diesem sehr jung, fast geschichtslos und damit auch unbelastet von Vorbildern, unklischert ¹³⁰, dünden mochte, und um der Verwendung eines zu seiner Zeit in der Praxis so gut wie vergessenen Instruments von zartem Klang, der Oboe d'amore, willen, der er es zudachte ¹³¹.

Dadurch schien der sinfonische Satz um eine mit Zukunft trachtige Möglichkeit musikalischen Seins bereichert; der verhängnisvolle, «voran»-treibende Dualismus, durch den es in Strauss' früheren Werken bei nicht zur Ruhe kommemdem Widerstreit der gegeneinander stehenden Motive oder Themen immer wieder zur Auflösung der Form, zum versagenden Ende gekommen war, ist aufhebbar geworden. Die im Zeichen des neuen dritten Themas «verjüngte» Musik von Richard Strauss verlor zugleich an Schwere; sie ist – dem neuen Wachstum Raum lassend – teilweise kammermusikalisch durchsichtig: «Die ganze erste Hälfte der (*Symphonia*) *Domestica* (ist) ganz in Wasserfarben und Pastell gemalt» ¹³².

Bei der Konfiguration von drei thematischen Komplexen in drei verschiedenen Tonarten ¹³³ wurde auf jene überscharfe Charakteristik verzichtet, wie sie die Konfiguration der Stile in der Tondichtung *Ein Heldenleben* ausgezeichnet hatte. Von der Musik konnte dabei alle Starrheit fernbleiben; wir hören eine flexible, weiträumige Melodik und eine farbige, stufenreiche Harmonik, einen elastischen Rhythmus und komplizierten harmonischen Kontrapunkt. Die thematische Durcharbeitung des Satzes erreichte weit über das in der vorausgegangenen Tondichtung Geleistete hinaus eine Verdichtung der musikalischen Substanz wie in nicht vielen Werken sinfonischer Natur zuvor.

Mit solchen stilistischen Eigentümlichkeiten wurde die Musik der *Symphonia domestica* schon zu einer ersten Ausprägung des Strauss'schen Komödienstils ¹³⁴,

in dem das Ernste leicht und heiter getönt erscheinen kann, und bildet als Ganzes «ein Werk, von dem man», wie Feruccio Busoni betont, «die grösste Achtung erhält»¹³⁵.

Die *Symphonia domestica* beginnt in «bewegtem» Grundtempo ohne Einleitung mit der Exposition eines musikalischen «Themas». Es stellt sich jedoch gerade nicht in *einem* Thema in *einer* Tonart dar, sondern als Folge einer Anzahl von Themen und Motiven (es sind sechs) in ganz verschiedenen Tonarten. Sie ertönen als Stimmungen: «gemächlich, träumerisch, mürrisch, feurig, lustig, frisch»¹³⁶ und sind als solche wieder Eigenschaften eines von ihnen bedeuteten Ganzen, des Charakters; ihn als musikalischen Komplex bezeichnete Strauss insgesamt als das «*erste Thema*» seiner Symphonie. Das erste der in ihm enthaltenen Einzel- oder Teil-Themen, das Hauptthema, wird von Violoncelli, Fagotten und Horn eingeführt; es steht in F-Dur (vier Takte) und trägt am Kopf den Sextsprung C - a. Trotz des «gemächlichen» Beginns ist an ihm der «männliche» Charakter nicht zu verkennen: vom dritten Takt an verrät er sich durch den Schwung, mit dem die Intervalle Sept und Sext überwunden sind und Position in der Tonart gefasst wurde. Er ist allen ersten Themen Strauss' eigentümlich¹³⁷.

Das folgende «träumerische» Motiv steht in g-moll; die Oboe bläst es als eine weitausladende melodische Linie, die in gefühlvoll crescendierende Tonrepetitionen einmündet.

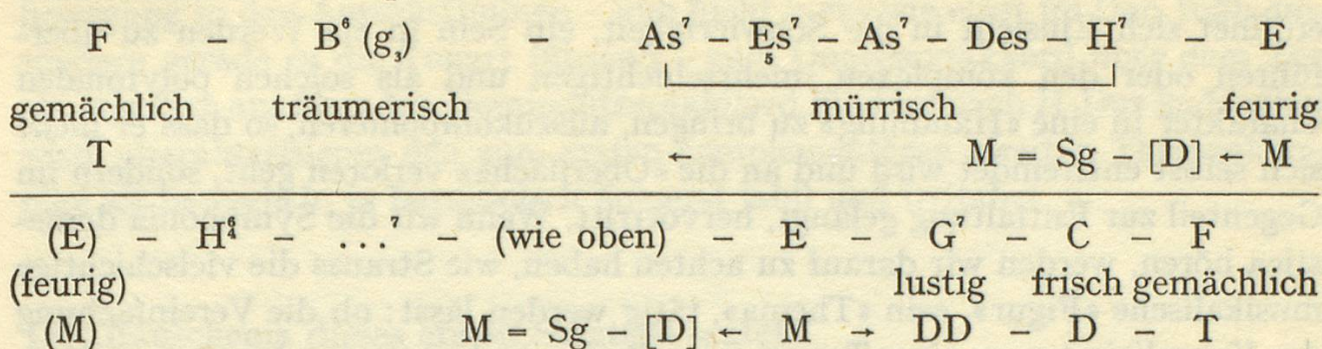
Die dritte Stimmung wird durchs «mürrische» Motiv der Klarinetten-Gruppe berufen. Mehrmals wiederholt, nimmt es selbst keine bestimmte Tonart an, sondern leitet eine Modulation ein, mit deren Ausführung es dann auch schon vergeht.

Die vierte Stimmung tönt in der «brio»-Tonart des Don Juan, E-Dur, wider, aus der sich das völlig diatonische, auf dem Dreiklang basierte «feurige» Thema in vollem Streichersatz entfaltet.

Eine Reprise des «mürrischen» Motivs und seiner zwielichtigen Harmonik rahmt das E-Dur Thema und führt zur abschliessenden Kadenz in E-Dur.

Unmittelbar darauf folgt eine neue Kadenz nach C-Dur mit dem «lustigen» Motiv der Trompete; über eine Mediantenbeziehung entwächst die neue Stimmung («frisch») der früheren. Sie bereitet die Wiederkehr des variierten «gemächlichen» Hauptthemas in F-Dur vor, das wiederum Bläser (Fagotte) und Violoncelli auszuführen haben.

Der schematische Bauplan des «ersten Themas» lautet ¹³⁸:



Das einzelne in ihm hören wir als «Schicht»: die «*Schichten*» insgesamt sind «Oberflächen» eines durch sie vermittelten «Inneren», der Totalität; sie als Kern gelangt über die verschiedenen tonalen Ebenen nacheinander zur Anschauung: man hört sie wie die Aspekte eines von verschiedenen Seiten betrachteten Polyeders gleichsam, wobei die Übergänge (Modulationen) als Drehungen erscheinen. An ihnen wird die Körperlichkeit des «Ganzen» erfahrbar.

Im einzelnen: die quintverwandten Akkorde bilden zusammen eine für Momente erreichbare «Vollkommenheit», glatte «Oberfläche», unter der «Tiefe» verborgen liegt. Mit Medianten sind solche Oberflächen als Schichten gegeneinander abgesetzt; unvermutet gehen sie auseinander hervor. Die Musik fliesst; – als totale wird sie fühlbar beim langsamen Übergang zwischen den Schichten; in der verzögerten Modulation tritt die Oberfläche einen Spalt auseinander; die Harmonik wird zweideutig, und es erscheint, als dringe Musik aus der «Tiefe», in der alles, die ganze ungeteilte vollchromatische Harmonie, beieinander ist, ans Ohr.

Dennoch wird das aus mehreren Schichten bestehende «erste Thema» im grossen Zusammenhang der Sinfonie auch wieder bei nur *einer* Tonart genommen, die stellvertretend für sie eintritt. Wie wir hörten, stand jede Eigenschaft, die ein Motiv bedeutete, in einer anderen Tonart, die nur *eine* Ansicht des von ihnen allen zusammen angedeuteten «Ganzen» bot. Jedes Motiv in seiner Tonart gab eine Stimmung wieder. Aus ihr – mit dem Motiv – kann eine «Handlung» hervorgehen, ein musikalischer Satz entstehen.

Die «Handlung» stellt in tonaler Musik die «logische» Fortschreitung von Akkord zu Akkord gemäss der Quintverwandtschaft der Klänge dar; sie hat in der Tonika der einen Tonart Anfang und Ende, Ausgang und Ziel. Wir werden den in «Handlung» überführten Themen und Motiven des «ersten Themas» in den folgenden Sätzen der Symphonie wiederbegegnen; dort sind sie in ihrer Tonart auskomponiert.

Diese auskomponierten Tonarten aber müssen das «Ganze» dadurch, dass dieses – in dem die Möglichkeiten zur Komposition aus *allen* Tonarten beieinan-

derliegen – fälschlich in einzelnen begriffen wird, auch wieder *verstellen*. Hier eröffnet sich Einsicht in die Schwierigkeit, ein Sein in ein Werden zu überführen oder den komplexen, mehrschichtigen und als solchen polytonalen Charakter in eine «Handlung» zu bringen, auszukomponieren, so dass er nicht sich selbst entfremdet wird und an die «Oberfläche» verloren geht, sondern im Gegenteil zur Entfaltung gelangt, hervortritt. Wenn wir die *Symphonia domestica* hören, werden wir darauf zu achten haben, wie Strauss die vielschichtige musikalische «Figur», sein «Thema», tätig werden lässt: ob die Vereinfachung des Komplizierten zu *einer* Tonart seine Preisgabe bedeutet, oder ob es gelingt, die Komplexität über *Umwege* wieder einzuholen.

Das Mittel, in der *Symphonia domestica* die entstellende, entfremdende Geradlinigkeit tonalen Komponierens zu vermeiden, ist die Kontrastierung eines zweiten Themenkomplexes in einer zur Tonart des ersten complementär gegensätzlichen Tonart, d. i. H-Dur, und eines dritten in ebenfalls besonderer, zwischen der ersten und zweiten vermittelnden Tonart, D-Dur, die beide – indem sie auskomponiert werden – gegen die nur «dafür» stehende Tonart des ersten Themenkomplexes intrigieren und – während sie von dieser Tonart abführen – das wahre Auskomponieren des «ersten Themas» erst wieder ermöglichen. Abgelenkt von der eigenen durch die fremde Tonart findet es nun gerade zu sich selbst und zu seiner unter der tonalen Oberfläche verborgenen Fülle, Chromatik, zurück, die sich in der *Symphonia domestica* als *Polytonalität* des insgesamt vielschichtigen und aus «Teil-Tonalitäten» zusammengesetzten Satzes enthüllt ¹³⁹.

Den Gegensatz zur lakonischen Kürze des ersten Themenkomplexes, in dessen Übergängen die Möglichkeiten zu grösserer Formbildung anfangs verborgen liegen, stellt die Ausführlichkeit des zweiten dar, der ein voll entwickelter Satz, eine fertig auskomponierte Form ist. Das «*zweite Thema*» eröffnet in «sehr lebhaftem» Grundtempo ein Teil-Thema in H-Dur, dessen Kopf durch genaue Umkehrung vom ersten ableitbar ist; wir nennen es wieder Hauptthema. Geschmeidigkeit und Farbigkeit verleiht zuerst die Mediantenbildung bei der Wiederholung des Themenkopfes (H - G). Die «graziöse» Melodie-«Fortspinnung» beschwört dann mit gefällig verzierter Dreiklangsmelodik die Gesellschaftsmusik eines mehr imaginären als realen 18. Jahrhunderts ¹⁴⁰ und benutzt die zweistimmige Imitation. Ausgeterzte chromatische Skalen, als «Flutterzunge» in den Holzbläsern artikuliert, fügen zu der Melodie im Streichersatz einen «modernen» nervösen Reiz ¹⁴¹.

Harmonische Wendungen wie der Eintritt des F-Dur, in dem das «espressivo»-Motiv zum erstenmal erklingt, dann die über die Dominante vermittelte Wiederaufnahme der imitierend geführten «grazioso»-Melodie in D-Dur, die Rückkehr nach F-Dur, wobei das «espressivo»-Motiv vom Bass in die Violinen über-

gewechselt ist, darauf die entrückende Modulation mit chromatischer Gegenbewegung in den Aussenstimmen – nun nicht mehr wie einst im Don Juan *aus*, sondern gerade *in* die Tonart führend – zum Quartsextakkord über dem Ton cis, von dem aus über den Dominantseptakkord Fis-Dur nach H-Dur kadenziert wird, charakterisieren den zum ersten complementären zweiten Themenkomplex als beweglich, ja harmonisch äusserst labil und irritabel.

Das Bauschema dieses ersten Satzteils lautet:

H – G – Fis – H = Ces – F ⁷ – A ⁷ –	D – Cis ⁴ – Fis⁷ = C ⁷
Hauptthema	grazioso
	espressivo
	(Basso)
I	II
T Sg → D – T = Sg – D – [T] ← M = Sg → DD – D = D –	
F – C⁷ – Dis ⁴ – D ⁷ = Cis⁷ – Cis ⁴ – ... ⁷ – Fis ⁷	
Modulation	
T –	– DD – D

Dem ersten Teil des Satzes – kulminierend in «gefühlvollen» Instrumentalsoli bei der Kadenz – kann darum ein zweiter Teil mit «zornigen» tutti folgen, der gleichsam die Kehrseite bietet, wo Geschmeidigkeit in Bizarrerie entgleist. Triebhaft ist die Harmonik: chromatisch parallel verrückende Septakkorde und Quartsextakkorde durchbrechen das kadenzierende Fortschreitungsprinzip. Dieser Satzteil bildet eine Art Durchführung zum vorausgegangenen. Er hat im zweiten Teil seinen Höhepunkt auf dem Quartsextakkord über dem Ton fis, jenem seit dem Don Juan stets wieder als stimmungshafte Vorwegnahme der Tonika (H-Dur) übergewichtig auskomponierten scheinkonsonanten Vorhaltsakkord zur Dominante; Strauss begnügt sich hier mit ihr – wie es ihm immer nahe lag – und überlässt die Kadenz dem Kopfmotiv des F-Dur Hauptthemas aus dem ersten Themenkomplex in dessen Tonart.

Damit ist die Exposition zunächst abgeschlossen; was nun folgt, hat schon als Durchführung zu gelten.

Das *Verhältnis* der beiden thematischen Charaktere, des «ersten Themas» und «zweiten Themas», stellt sich uns nicht als ein völlig neues dar: das Gegenüber von ordnender Kraft und chromatischer Tonflut aus der frühen Tondichtung op. 20 fühlt man ihm zugrunde liegen; die Konfiguration der Charaktere in Ein Heldenleben wird im Vordergrund sichtbar. Anders als der «heroi-

sche» Charakter bildet das «erste Thema» nicht den auf ein Ziel ausgerichteten geschlossenen Zusammenhang, einen Charakter, der Fremdes nur an sich reißen und mitschleifen könnte, sonder ist offen, nicht eben darum aber unbestimmt; es besitzt viele Aspekte, und da ihm «oberflächlich» einfachere tonartliche Verhältnisse eignen als dem zweiten, liegt bei ihm die grössere Initiative zur Kadenz.

Das «zweite Thema», farbig fluktuierend, ohne der melodiosen Kontur zu entbehren, dessen Violinklang an den «wohl lautenden» Charakter gemahnt, hat eine bizarre und eigensinnige Kehrseite, die in Zusammenhang mit dem «kritischen» Charakter aus Ein Heldenleben steht.

Indem wir beide «Themen» beschrieben, wiesen wir damit auf zwei musikalische Techniken oder, was dasselbe meint, Stile und – wenn wir in Betracht ziehen, dass beide Stile, mögen sie in sich auch wieder mehrschichtig sein, doch durch jeweils *eine* Grundtonart, zusätzlich zur Grundklangfarbe, gegeneinander abgesetzt sind, – auch auf zwei «Tonalitäten» im Verstand der auskomponierten «individuellen» tonalen Form, des Satzes hin. Beide «Tonalitäten», in mancher Hinsicht gegensätzlich, sind doch *complementär* füreinander geschaffen, insofern jede zum Ganzen der Sinfonie beiträgt, was der anderen abgeht oder was sie nicht hervorkehrt. Symbolisch dafür ist ausser dem Klangfarben-, dem Tonhöhen-, das Tonartenverhältnis: ihre Einheit liegt in der Harmonie, an der sie beide teilhaben; doch trennt sie, dass sie in zwei verschiedenen Grundtonarten im Tritonus-Abstand stehen, von denen keine als die auskomponierte Stufe der andern aufgefasst werden kann (denn h ist auch in der Skala «erweiterter Tonalität» F-Dur/moll ein leiterfremder Ton, und so auch umgekehrt f in H). Kombiniert man die Skalen beider «Tonalitäten», so ergibt sich wieder eine voll chromatische Skala ¹⁴².

Die Überleitung zur Exposition des «dritten Themas» ist die erste Durchführung der beiden Themenkomplexe. In ihr erklingt chromatisch angeereicherte Musik; doch ertönt solche Vielfalt nur en passant, im Nacheinander. Nicht mehr ist nach ihr gezielt als einem Aufeinmal, und nicht mehr wird darauf beharrt wie in früheren Werken von Strauss. *Gleiten*, kein Stehenbleiben bei einem Einzelnen, bildet das Merkmal. Dieses Einzelne, jedes Motiv, jede Tonart, ist nur Impuls und als solcher Beitrag zu einem allen gemeinsamen Zug, der einsetzt, abgelenkt wird und wieder einbiegt. Fast jeder neue Motiv-Einsatz wird rhythmisch wirksam als Einführung einer neuen deutlichen Eins, die die Taktgliederung in Schwer und Leicht abklärt, harmonisch als Einführung einer deutlichen Tonart durch eine Kadenz. Dazwischen werden Übergänge kaum bemerkbar: die Musik führt darüber hinweg. Um stets an der «Oberfläche» zu spielen, geht sie schnell vom einen zum anderen: sie sinkt nicht ein in die

dissonante «unklare» Harmonie, bleibt nicht stecken mit akzentlosem «unklarem» Rhythmus, verliert sich nicht ans Chaotische.

Die Beweglichkeit entstand, weil in mehreren Tonarten zugleich gedacht, gehört ist, so aber die Aufmerksamkeit von einer einzelnen stets rechtzeitig abgezogen wurde. Der Versuch, einen bündigen Zusammenhang in *einer* Tonart nachzuweisen, kann nur gewaltsam ausgeführt werden; F-Dur als die Tonart des Beginns und des Endes dieses Dialogs ist nur scheinbar seine Grundtonart; sie tritt im Verlauf so selten auf, dass sie nur eine unter mehreren bleibt, nicht als seine «Tonalität» angesprochen werden kann.

Unbeachtet bliebe das Ineinander, das sich dadurch ergibt, dass bestimmten Motiven mit Vorliebe bestimmte, von F-Dur auch weit abweichende Tonarten koordiniert sind, auch bestimmte Stellen in einem Satz vorbehalten bleiben (etwa der Eröffnung, des Höhepunkts, der Modulation, der Kadenzvorbereitung und des Schlusses) und dass zwei tempi entsprechend den zwei Themenkomplexen eingeführt sind: «gemächlich» (Metronom 108) und «festes Zeitmass» (Metronom 126), die den beiden für die Exposition der Themenkomplexe gegebenen nahestehen (Metronom 104 und 112 bzw. 120). Unerkannt bliebe dann auch ein solch geistreicher Scherz wie der, dass die gegensätzlichen «Themen» ihre Tonarten auch einmal gegeneinander austauschen möchten – eines dem andern sich angleichend –, etwas, das beim Hören wohl kaum bis in den Grund begriffen werden kann, sich aber als Lebendigkeit, die den Komponisten über der Ausarbeitung eines solchen Dialoges erfüllt hat und dessen Frische bewirkte, sehr wohl mitteilt.

Man wird von einer *Kaleidoskop*-Technik sprechen, die den Reiz der Kombinationen, der *Begegnung* zwischen den Elementen der beiden «Themen», entfaltet. Beide Themenkomplexe sind «zu gleicher Zeit» nebeneinander «da», sie treten aber abwechselnd nacheinander in klingende Erscheinung. Die «logische», nach dem Kadenzmodell geformte Akkordfolge bildet die Verständigungsebene in dieser musikalischen *Konversation*; die Übergänge von einer zur anderen Tonart, das Wechseln der Stimmung, aus der heraus jeweils «gesprochen» wird, stellen Modulationen her. Es sind zumeist chromatische; die oft parallel geführten Stimmen erschliessen Chromatik und geleiten hindurch zur tonalen «Oberfläche». Untergründig ist das «Ganze», lebendige Fülle, gegenwärtig.

Eine schematische Übersicht über die vorkommenden Tonarten kann folgende vorzeigen:

Ziffer 8		Ziffer 9		Ziffer 10	
Thema I		Thema II	Thema I		Thema II
Liedsatz aus:			feurig	Haupt-	gefühlvoll
Hauptthema	und: Hauptthema			thema	
T = F	a Mod.	As - C ⁷	- C ⁴	A ⁷	Mod.

Ziffer 11		Ziffer 12	
Thema II		Thema I	
espr. Hauptthema	espr.	feurig	Hauptthema
g Cis - Gis ⁷ Mod.	C ⁷	H ⁴ - H ⁷ Mod.	C ⁴ ⁷ - F - H ⁷

Ziffer 13	(Die Adverbien, die die Vortragsweise andeuten, sind die, mit denen die Themen und Motive exponiert wurden; sie sollen hier zu deren Identifikation dienen, wobei ausdrücklich vermerkt sei, dass der Verfasser nicht der Meinung ist, sie hätten in diesem musikalischen Zusammenhang noch die gleiche Gültigkeit wie vordem.)	
Thema II		
Haupt-	gefühl-	
thema	voll	
g ⁷ -	C ⁷ - F	

Die Exposition des «*dritten Themas*» ist wie ein Ans-Licht-Treten eines Neuen, Anderen komponiert, das mit «sehr zartem» Anfang als Motiv erst erscheint, dann aber zum Thema in D-Dur heranwächst und in einer Weise, durch die freilich die Idee ans handfest Lautmalerische verraten ist, gegen die beiden früheren Themenkomplexe sich behauptet.

In der Überleitung zum zweiten Satz, dem «Scherzo» der Sinfonie (Ziffer 18), sind die beiden Kopfmotive der Hauptthemen aus dem ersten und zweiten Themenkomplex durch die Tonarten einander entgegen- und zur Tonart des «*dritten Themas*» sinnfällig in Beziehung gebracht.

Im Gegensatz zu den Grundrissen der frühen und mittleren Tondichtungen von Richard Strauss gibt es auch im Aufbau der Grossform der *Symphonia domestica* keine verschwimmenden Konturen mehr.

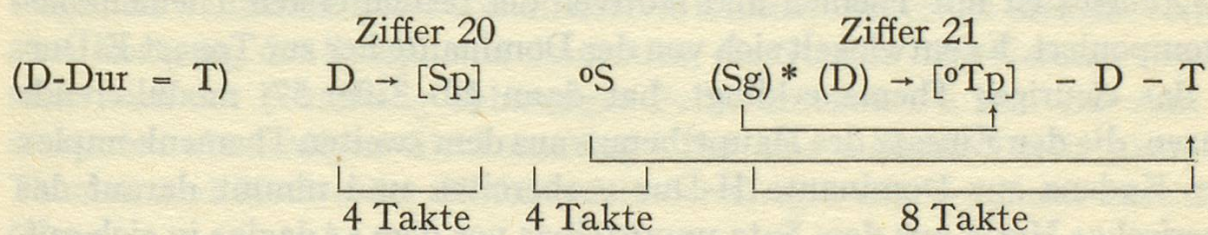
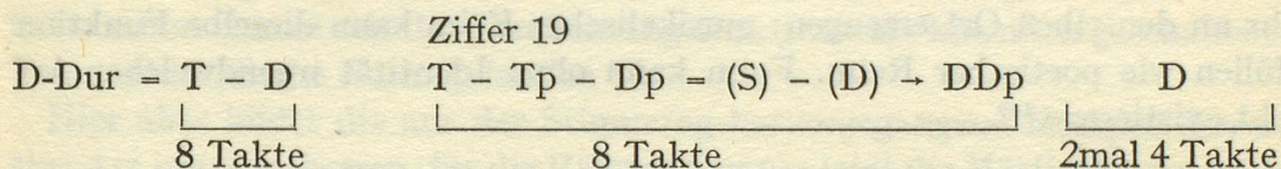
Die Überblendung mehrerer musikalischer Formschemata, ebenso wie das Programm¹⁴³, bezweckten dort die Verstärkung des Widerstandes gegenüber dem Drang nach Entgrenzung. Ihre gemeinsamen, zugleich wirksam werdenden Bindekräfte vermochten die Musik vor dem sofortigen Zerrinnen ins Beliebig-Willkürliche zu bewahren, wobei im besonderen freilich der Durchbruch einer Grenze nicht verhindert war, im ganzen jedoch durch mehrfache, hintereinandergelegte Dämme gleichsam ein schraffierter Umriss gesichert blieb, in dem sich die «*lebensvolle*» Form als Idee verbarg.

Keine Grenzverwischungen dagegen gibt es hier mehr, sondern genaue Umriss und eine präzise durchgeführte Gliederung: das «Scherzo», das «Adagio» und das «Finale» mit einer «Doppelfuge» sind als «naive» Welt, «Nacht»- und «Tagseite» des Lebens gegeneinander kontrastiert. Und in allen dreien findet eine Durchführung der drei «Themen» statt, so dass diese eigentlich die gesamte Sinfonie konstituiert. Man hat darum das ganze Werk auch wiederum als *einen* Satz betrachten wollen ¹⁴⁴.

Durchführung vor allem im Haydnschen Sinn, wonach durch immer neue kontrapunktische Kombinationen die Themen einander erproben und sich aneinander bewähren und ein zunächst Verborgenes erscheint, sich enthüllt, während die in den Themen und Motiven gemeinsam ruhenden Möglichkeiten zur Formbildung ausgeschöpft werden, ist für die Symphonia domestica bezeichnend.

Dem «Scherzo» eignet die Form: A, B', C, B''. Im Formteil A sind zunächst das Scherzo-Thema – gewonnen aus dem neuen «dritten Thema» – und das Hauptthema des zweiten der «älteren» Themenkomplexe kontrastiert. Die ersten vierundzwanzig Takte haben eine einfache, die übrigen eine komplizierte tonale Struktur dadurch, dass das Hauptthema des zweiten Themenkomplexes mit der Tonart seiner Exposition H-Dur in den D-Dur Satz eingefügt wurde. Auch hier gründen der stilistische und der Tonartenkontrast auf der Komposition von mehreren «Tonalitäten» zugleich in einem Werk.

Wir geben ein den funktionalen Zusammenhang aufweisendes Schema:



	Vorhalts-	* Gemeinsamer Ort beider
H-Dur =	T – [oS]	akkord zu D «Tonalitäten»: F ⁴ = ajs ¹⁴⁵

Alle drei «Themen» bzw. Themenkomplexe sind in den Teilen B', C, B'' kontrapunktisch miteinander verknüpft und dabei auf die Grundtonart des Scherzo gestimmt, die die des «dritten Themas» ist. Seine Harmonik basiert auf der

auskomponierten Tonart D-Dur, und seine rhythmische Form beruht auf der Periodik. Wir verzichten auf eine eingehende Analyse, die im speziellen nichts wesentlich Neues zu unserem Thema beitragen würde ¹⁴⁶.

Die Überleitung zum «*Wiegenlied*» ¹⁴⁷ als dem Trio zum «Scherzo» ist nicht wie dieses eine harmonisch geeinte Durchführung der «Themen», sondern eine dissonante: mitten zwischen den «Themen» bringt die Lautmalerei erneut ein barbarisches Element, das gegen die Ordnung als problemlose Glätte rebelliert, in der Sinfonie zur Geltung.

Der Glockenschlag (vor und nach Ziffer 48), mit dessen Hilfe die vergehende Zeit als Gesetz vergegenwärtigt wird ¹⁴⁸, dem die Musik der drei «Themen» – ungleich der des Don Juan, die ihm zu entgehen suchte – sich unterwirft, ist für Strauss das Mittel, seine Musik zu gliedern. Er trennte mit ihm die «naive» Welt von der «Nacht»sphäre und benutzte es entsprechend noch ein zweites Mal vor dem «Finale» der *Symphonia domestica*.

Vor das grosse «Adagio» hat Strauss einen Satz eingeschoben, der mit dem «träumerischen» Motiv aus dem ersten Themenkomplex in kontrapunktischer Technik entwickelt wurde und von Solobläsern auszuführen ist; er nahm ihn dann im «Adagio» wieder auf.

Das ihm (bei Ziffer 58) unmittelbar folgende Thema hat im «Adagio» die Funktion, den Aufbau zu klären, Zäsuren zu markieren in einem Satz, dessen Form vom Werden und Vergehen der Stimmung abhängig ist. Es bildet in ihm eine Art Ritornell und bewährt die Einheit, da die Harmonik des «Adagio» keine strukturbildende Kraft mehr besitzt, d. h. «Tonalität» die Form nicht mehr zusammenhält: Man kann aber «auch ohne Tonalität ein Gefühl der Rückkehr an denselben Ort erzeugen: musikalischer Reim kann dieselbe Funktion erfüllen wie poetischer Reim. Form kann ohne Identität irgendwelcher Art nicht existieren» ¹⁴⁹.

Das «*Adagio*» ist mit Themen und Motiven der beiden ersten Themenkomplexe komponiert. Es entwickelt sich von der Dominante her zur Tonart E-Dur, in der das «feurige» Thema erklingt, hat dann (ab Ziffer 57) modulierende Sequenzen, die den Einsatz des Hauptthemas aus dem zweiten Themenkomplex mit der Kadenz zur Dominante H-Dur vorbereiten und nimmt darauf das «träumerische» Motiv aus dem Satz unmittelbar vor dem «Adagio» in sich auf, nun im vollklingenden harmonischen Satz es ausspielend als Höhepunkt dieses Satzes quasi im unisono.

Zu ihm kontrastiert – mit demselben Motiv kontrapunktisch feingliedrig gebildet – ein Nachspiel in herabgestimmter Tonart Es-Dur.

«Sehr innig» beschliesst darauf das «Ritornell» in der gleichen Tonart diesen Satzteil des «Adagio».

Eine modulierende Überleitung führt nach E-Dur zurück und in die variierte «Reprise» (ab Ziffer 67) des ersten «Adagio»-Teils. Sie leistet konzentrierte kontrapunktische Verarbeitung der Themen und Motive bei einem dauernden Tonartenwechsel bis hin zur «entrückenden» Modulation nach Fis-Dur. Diese geschieht wieder in der nun schon oftmals erfahrenen Weise mit chromatisch gegeneinander geführten Aussenstimmen und versetzt uns mit tempo «molto appassionato» auf den zweiten Höhepunkt des «Adagio» im Quartsextakkord über dem Ton cis; er ist danach in den Septakkord überführt. Die Kadenz jedoch als eine, die Gegensätze umgreifen, das «Ganze» in Besitz nehmen will, sucht *beide* Tonarten, F-Dur *und* H-Dur, mit den in der Umkehrung einander entsprechenden Motiven aus dem ersten und zweiten Themenkomplex *zugleich* – und zweimal vergebens in eins – zu fassen. F-Dur ist die Tonart des Leittones eis, H-Dur die des Leittones h im Septakkord über cis (Fis-Dur) ¹⁵⁰.

Die Individuation aber ist unaufhebbar, der Tonartengegensatz nicht auszulöschen und eine Vereinigung der Harmonien zu einem «Ganzen» nicht von aussen herbeizuführen. Sie ist vielmehr ein Schein, der in der *Empfindung* von Einheit für die Kürze eines Augenblickes im Klang aufleuchten kann. Musik, die ihn absichtsvoll hervorzurufen trachtet, scheitert auf der Schwelle des «Innern»: sie kommt sogleich am anderen Ende (des Quintenzirkels) wieder heraus und steht im Septakkord über g wieder «ausser». Die darauf zielende «Reprise» missglückt also; das «Adagio» ist mit dem «mürrischen» Motiv des «ersten Themas» als ein unvollendbarer *Torso* abgebrochen ¹⁵¹.

Die Unmöglichkeit, die Empfindung mit Bewusstsein einzuholen und in den Besitz zu bringen – der Antrieb dazu ist oft derjenige zur Reprise bei Strauss –, hatte schon einmal mit der Tondichtung Don Juan als künstlich geschaffenem *Torso* musikalische Form gefunden ¹⁵².

Hier aber bildet die aus der Stimmung hervorgegangene Komposition nur eine Art unter mehreren, für die Richard Strauss jetzt die Möglichkeiten in sich trägt und wahrnimmt. Die abschliessende schlichte Ritornell-Melodie vermittelt zum Fortgang der *Symphonia domestica*, die Strauss dem Gesetz «absoluter», nicht von der Stimmung abhängiger Form unterworfen hat. Bis zum Zäsur setzenden abermaligen Glockenschlag leitet eine malende Partie über, in der Themen und Motive der Sinfonie mit der «Logik des Traumes» aufeinanderfolgen.

Mit Beginn des «*Finales*» sind zwei Themen, von denen das erste aus Themen des «ersten» und «dritten Themas» gebildet, das zweite dem «zweiten Thema» entnommen wurde, aufgestellt: sie werden in der folgenden «Doppelfuge» auf geistreiche Weise kombiniert ¹⁵³.

Über die Art und die Genese des hier angewandten Kontrapunkts hat sich

Richard Strauss später zweimal selbst geäußert: «Ich war allein mit Brahms, täglich im sächsischen Hof ... Ein ... Vorwurf des grossen Meisters: 'Ihre Sinfonie (in f-moll; als opus 12 entstand sie bereits 1884; Johannes Brahms lernte sie ein Jahr später in Meiningen kennen) enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert' ist mir deutlich haften geblieben ... Dies war mir ein wertvoller Wegweiser fürs ganze Leben ... Damals habe ich eingesehen, dass Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit¹⁵⁴ zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen» vereinigt¹⁵⁵. Um solcher Art kontrastierende Themen aber handelt es sich auch in der «Doppelfuge» der *Symphonia domestica*: sie stehen in F-Dur und in h-moll/-Dur und werden auch in diesen Tonarten durchgeführt¹⁵⁶.

Den ersten Teil der «*Doppelfuge*» macht die quasi vierstimmige Durchführung des ersten Themas in F-Dur aus; eine Engführung in zwei Stimmen folgt, und zur Vergrößerung des Themas erklingt schliesslich auch das Hauptthema aus dem ersten Themenkomplex noch. Kurze von daher stammende Motive waren bereits zuvor als Kontrapunkte in den Fugensatz eingewoben (Ziffer 89, 90).

Klaus Trapp, dem wir eine eingehende Analyse der Fuge verdanken, hat von Strauss' Kompositionen dieser Art im ganzen festgestellt, dass «die historisierenden Elemente in seinen Fugen so sparsam verwendet sind wie nur möglich, wenn der Charakter einer 'Fuge' überhaupt gewahrt bleiben sollte; hierin unterscheidet sich Strauss grundsätzlich von Max Reger»¹⁵⁷. Man wird aber bei Trapp selbst eine Gebundenheit an ein gewisses historisches Ideal feststellen, wenn man liest: «Trotz Anwendung aller Fugenkünste wie Themenkombination mehrfache Engführung, Umkehrung und Vergrößerung sind nicht eigentlich lineare Tendenzen wirksam»¹⁵⁸. Die Beschreibung aber trifft den Kern: «Es herrscht die Kombinatorik, das heisst die Zusammenlagerung mehrerer Motive oder Themen ohne Rücksicht auf kontrapunktische Gesetze» (man wird ergänzen: herkömmliche) «aber unter Wahrung eines zugrunde liegenden Harmoniekomplexes. Diese Technik hängt eng mit dem Orchestersatz zusammen ...»¹⁵⁹, an dem Trapp eine «schwankende Stimmenzahl» konstatierte¹⁶⁰. Nun ist das kontrapunktische Verfahren hier allerdings auf seinen Ursinn zurückgeführt, während zugleich – als Ausdruck der frühen Krise¹⁶¹, die Strauss gelehrt hatte, nichts mehr als «wörtlich» zu hören – die «Stimme» zurückgenommen erscheint auf eine beinahe imaginäre Einheit in Instrumentalfarbe, Tonhöhenlage und Tonart. Das hier neu zu formulierende Gesetz kontrapunktischer Technik, wie es in der Durchführung des ersten Fugenthemas in F-Dur bewährt ist, muss sich vor allem auf die Idee des *Complementären* stützen. Bemerkte Klaus Trapp: «Die Freizügigkeit der Einzelstimmen ist so stark, dass

vertikale Rücksichten häufig aufgegeben werden ...»¹⁶² und zugleich, dass ein «Spaltungsbestreben»¹⁶³ auch im Rhythmus anzutreffen sei, das sich im Hervortreten *dreier* «rhythmischer Grundelemente» äussere, so bleibt doch auch die Idee der *Einheit* gegenwärtig; findet man eine «Spaltung in harmonische und kontrapunktische Entwicklung» vor: «Lineare und harmonische Substanz sind nicht mehr eins wie im Palestrinastil oder in der Polyphonie Bachs»¹⁶⁴, so zugleich eben doch immer die «festgehaltene Harmonie», die dem Ablauf «zugrunde» liegt¹⁶⁵; und – so wird man, das Gleiche am Rhythmus gewahrend, ergänzen –: die durch die vollen Schläge ausgemessenen Räume bei splittriger Menge der zahlreichen Einzelimpulse. Diesen Räumen sind die Motive gerade so einbeschrieben, dass sie einander complementär deren Leere bis zum Bersten ausfüllen, genau wie es die Motive auch in harmonischer Hinsicht mit der liegenden Harmonie tun. Die Idee des complementären Gegensatzes bildet dabei ebensosehr Zügel als Antrieb: es kommt nur das im Satz hinzu, was nicht da ist, aber zugleich soviel als nur möglich von dem, was noch nicht da ist. So gewahren wir harmonisch in der liegenden Harmonie und über sie hinaus chromatischen Klang und Dissonanzenspiel: Klaus Trapp hörte es so, dass er meinte, es sei nur noch ein «kurzer Weg zur absoluten Linearität» (wir sagen wieder besser: zum Kontrapunkt) «der Neuen Musik»¹⁶⁶.

Doch gelangt die Idee des complementären Gegensatzes erst nach der separaten Durchführung auch des zweiten Fugenthemas in der gemeinsam bestrittenen «Doppelfuge» zur vollständigen Verwirklichung.

Eine Modulation leitet zu ihr über: sie findet in zwei Stimmen statt, bis das Hauptthema des zweiten Themenkomplexes in H-Dur mit dem zweiten Fugenthema kombiniert wird. Darauf erst folgen dann weitere Stimmen in der Durchführung in h-moll.

Über der Molldominante (Ziffer 94) tritt schliesslich auch das «dritte Thema» der *Symphonia domestica*, das in D-Dur steht, in der Fuge auf.

Die Kadenz nach h-moll aber lenkt auf den Höhepunkt kontrapunktischer Kunst, die Kombination der zwei Fugenthemen zur «*Doppelfuge*», wobei durch die Themen auch die zwei Tonarten zusammenstossen und sich innerhalb von wenigen Takten Klangfelder bilden, die als Ganzes nur von der chromatischen Skala abzuleiten wären:

1 Takt nach Ziffer 95

poco accel.

96 *tempo p^o*

(97)

Dadurch, dass jedes Fugenthema und Hauptthema danach strebt, «immer wieder in 'seiner' Tonart aufzutreten» ¹⁶⁷, kommen auf eine legitime Weise, wie nicht zuvor, die Töne der chromatischen Skala ins Spiel. Nicht mehr ganz zutreffend spricht Trapp von «chromatischen Fortschreitungen, Akkordverrückungen, Hoch- und Tiefalteration, Enharmonik» der «harmonischen Grundkomplexe», denen «die meist diatonisch gehaltenen Themen ... ein beharrendes Element entgegen(setzen)» ¹⁶⁸.

Hilfreich ist ein Vergleich mit der von Richard Wagner geübten Themenkombination, wie sie E. Kurth beschrieb: Es «entsteht eine Mehrstimmigkeit, die polyphonische Züge noch auf durchaus harmonischer Grundlage annimmt..., es ist eine in gerader Entwicklungslinie liegende Weiterausbildung vom 'durchbrochenen Stil' Beethovens. Am häufigsten werden Motive verschiedener Grösse zusammengestellt und hiebei ist der typische Weg der, dass in die Akkorde des grösseren Motivs ein kürzeres eingeflochten ist, das sich mit seinen schnelleren und schmiegsameren Bewegungen durch diese hindurchschlingt, ohne daher auf die Harmonisierung der grösseren ändernd einzuwirken» ¹⁶⁹.

Anders bei Richard Strauss, wo «das Vorherrschen einer einzigen Hauptstimme», das «homophone Prinzip», nachdrücklich «durchbrochen» wird und zwar so, dass Musik nicht mehr innerhalb eines harmonischen Raumes *einer* Tonart aufklingt, sondern in einer *Verschränkung* zweier solcher erfüllter Räume

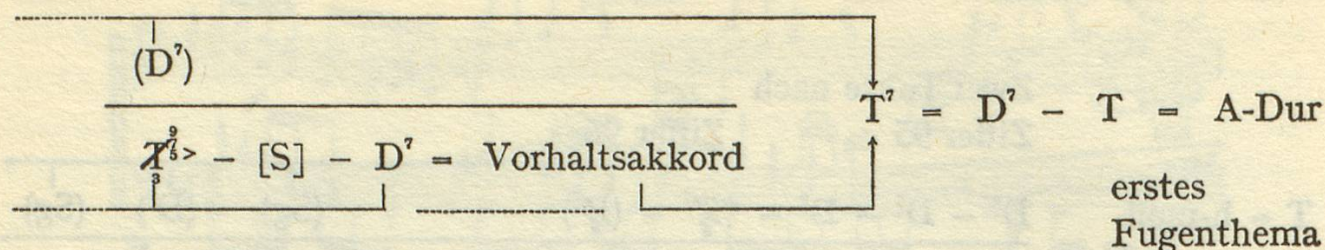
als «Tonalitäten», die nun Teile sind in Bezug auf das «Ganze», den vollchromatischen *polytonalen* Satz:

	Zwei Takte nach Ziffer 95	Ziffer 96
T = h-moll	D ² – D ⁴ – D ² –	$+ \cancel{X}^7 = (\cancel{D}^7)$ → ← (Sg) (D⁷) (Sg)
T = F-Dur		Vorhaltsakkord zu D ⁷ – T – $\cancel{X}^2$ – T → ←
	zweites Fugenthema Hauptthema aus Thema II	zweites und erstes Fugenthema

Man kann in der Fuge die Möglichkeit, zu einer neuen «Beziehung Individuum – Ordnung»¹⁷⁰ zu gelangen, wahrnehmen; und das war gerade die Sache Strauss', als er eine Fuge in die *Symphonia domestica* einrückte; denn er vereinte «subjektiv geprägte Themen» nach kontrapunktischem Gesetz (des complementären Gegensatzes) zu einer Ordnung, die nun gleichfalls ad hoc, also durchs Individuum hervorgebracht ist, oder besser durch ein *Ensemble* von Individualitäten. Der durch subjektive Ausleuchtung bis ins Nicht-Abhörbare vom tonalen zum pantonalen erweiterte harmonische Raum ist jetzt wieder durch gesetzmässige Konstruktion ausgemessen, deren Regel wir als den Leitsatz definiert haben: strebe nach grösstmöglicher Dichte (der harmonischen wie der rhythmischen Ereignisse) bis zur Erfüllung des vollchromatischen Feldes¹⁷¹. Und das geschah hier bei Strauss nicht etwa, wie in gewissen Werken Darius Milhauds, durch pure Addition fremder Teile¹⁷², auch nicht, wie noch in der Durchführung der Fugenthemen für sich, auf dem Hintergrund einer liegenden Harmonie, was zur Spaltung des Satzes führen musste, sondern durch genaues Aushören der Beziehung zweier complementärer Tonarten, durch Verknüpfung, mit der der Satz Dichte hat, *ohne unstimmig* zu sein¹⁷³, und deren Ergebnis schier paradox die Vereinigung widersprüchlicher Tendenzen gerade in *einem* Akkord einer Tonart sein *kann* ohne die «snailtracks» irgendwelcher diatonischen und chromatischen Nebennoten. «Die Kombinatorik Strauss' ist nichts anderes als der Versuch, Auseinanderstrebendes zu einen»¹⁷⁴. Die Einheit aber muss stets wieder aufs Spiel gesetzt werden, um vielleicht zu gelingen wie hier¹⁷⁵:

zwei Takte vor
Ziffer 97

Ziffer 97



Entsprechende Stellen sind im weiteren Verlauf der «Doppelfuge» zahlreich, in der bis Ziffer 101 die geraden Themen, dann die Umkehrungen beider durchgeführt werden, bis die kontrapunktische Verarbeitung über dem Orgelpunkt c zum Erliegen kommt.

Die «Doppelfuge» ist nur ein Teil des «Finales», in das ausserdem die Themen und Motive, die in den vorausgegangenen Sätzen der Sinfonie verarbeitet wurden, zu einer Art Reprise versammelt sind: an erster Stelle die drei Themenkomplexe, dann nach einem als conclusio vorangesetzten Liedsatz im Volksliedton nur in Andeutungen auch die Sätze selbst, eingebettet aber in die Durchführung neuer Motive. Sie mündet in einen Orgelpunkt d. Auf D-Dur als der «Mitte» zwischen F-Dur und H-Dur, der Tonart des «dritten Themas», einigen sich die beiden anderen Themenkomplexe; zum verbreiterten «dritten Thema» erklingen das erste Fugenthema und das Hauptthema des «zweiten Themas» der Sinfonie als Kontrapunkte.

Hier ist ein Punkt erreicht, an dem eine Kadenz nach D-Dur als der «mittleren» Tonart zwischen F-Dur und H-Dur das «Finale» hätte beschliessen können. Allein, ein solches Verfahren würde aus dem Werk, aus dem polytonalen Raum heraus und an die Oberfläche geführt haben ¹⁷⁶. Dies zu vermeiden, führte Strauss auf das verbreitete Hauptthema des ersten Themenkomplexes nun – nach einer überraschenden Modulation nach e-moll (den e-moll Akkord ersetzt die Tg) – den Themen- und Tonartengegensatz (Ziffer 143) wieder ein und stellte uns damit mitten zwischen die durch die Tonarten und Motive berufenen Charaktere.

In der *Coda*, die damit «sehr lebhaft und lustig» begonnen hat, wird die Modulation darauf fortgesetzt und über die Dominante C⁷ in F-Dur beendet. «Mit grosser bravour» ist so die auf drei «Tonalitäten» beruhende Struktur des Werkes vereinfacht. Von hier gehört, könnten H-Dur und D-Dur freilich – wie Egon Wellesz bemerkte – nur noch «Hauptstufen der Themen des Werkes» sein, dessen Tonart dann F-Dur wäre, doch steht dem entgegen, dass H (oder h) nicht als Stufe in F-Dur enthalten ist ¹⁷⁷, – «Hauptstufen», die nach Ziffer 159

«in einer letzten gedrängtesten Zusammenfassung»¹⁷⁸ erscheinen: «F - Des - H - D - F». «Jede dieser Folgen» – und damit glaubte Wellesz ihre Selbständigkeit auch jetzt dennoch gewahrt – «ist anders instrumentiert, jede hat gleichsam ihre eigene Farbe»¹⁷⁹. Als «Farben» leben die beiden anderen «Tonalitäten» in der *einen* fort: in der kadenzartigen Medianten-Folge ist das *Ganze* der Sinfonie durch das *Klangsymbol*¹⁸⁰ noch einmal berufen und zugleich eingefaltet:

2 Takte nach Ziffer 159

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a glissando. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It also contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a glissando. The score is annotated with various musical terms and dynamics, such as 'pizz.', 'hervortretend', 'dim.', 'lang', 'ausklingen lassen', 'molto dim.', 'M. J. = 152', 'äusserst lebhaft', 'etc.', 'glissando', and 'pp'.

Durch Vereinfachungen, wie hier im zweiten Teil des «Finales» der *Symphonia domestica* eine stattfand, hat Richard Strauss später auch anderswo differenzierte Formkomplexe unbekümmert zugedeckt, sicher, das Ganze sei wohl begründet, um nunmehr fraglos auf sich beruhen zu können. Indem er es auf eine *konventionelle Formel* brachte, begab er sich aus dem von der Konfiguration ausgemessenen Raum nun doch heraus und gleichsam an die Rampe, um so für die «*Eintracht alles Lebendigen*»¹⁸¹ als Empfindung, die in einzelnen Individuen gegenwärtig sein, in Gleichgestimmten ein Echo finden kann, zu zeugen: «et surtout» – so bekennet Romain Rolland – «le finale est d'une joie et d'une ampleur, que je ne retrouve nulle part ailleurs, dans la musique contemporaine»¹⁸².

Für die *Symphonia domestica* insgesamt gilt die von Kl. Trapp am Ende

seiner Analyse der «Doppelfuge» ausgesprochene Einsicht: die «Einheit wird musikalisch dargestellt durch die kontrapunktische Beziehung im eigentlichen Sinn, der zugleich ein Gegeneinander und Miteinander bedeutet. Die Fuge als Ganzes lebt aus der Antithetik, doch ist sie gleichzeitig um ihre Glättung bemüht»¹⁸³.

7. Das Leitbild

a) Exkurs

Durch die *Coda* der *Symphonia domestica* insbesondere hat Richard Strauss sein Werk eindeutig in den Traditionszusammenhang mit der musikalischen Klassik einzuordnen gestrebt, jener Zeit, in der zum erstenmal die *Natur* des Menschen¹⁸⁴ im *tonalen* Ton erfahren und als zugleich individuelle und allgemeine durch die auskomponierte «*Tonalität*» dargestellt worden war¹⁸⁵.

Was dazu befähigt hat, war das Vermögen der *Einfühlung*. Insbesondere Wolfgang Amadeus Mozart besass diese Gabe; und gerade *seine* Kompositionen konnte Richard Strauss im Alter nicht genug bewundern und rühmen¹⁸⁶.

Wir haben in den Briefen Mozarts¹⁸⁷ zwei Äusserungen über dieses Vermögen, dessen er sich als einer Kraft wohl bewusst war, – zwei Äusserungen, die nur scheinbar wenig miteinander zu tun haben.

Die eine besagt, dass Mozart als Komponist gern ein reicher Erbe war; er erliess sich – wie wir wissen – keine Mühe, die musikalische Mitwelt kennenzulernen und das auf ihn wartende Erbteil anzutreten, will heissen: erlernend es in seinen Besitz zu bringen¹⁸⁸. Gelegentlich konnte er sich dann rühmen, es sei ihm möglich, «so ziemlich ... alle art und styl vom Compositions an(zu)-nehmen und nach(zu)ahmen»¹⁸⁹; er hat also die musikalischen «Sprachen» und «Dialekte» seiner Zeit «reden» gelernt.

Komponierte Mozart aber heute im Stil von ..., morgen in einem andern? Nein; trotz der an seiner Musik zu gewahrenden Lust an der Imitation und noch der Parodie ist Mozart in ihr unverwechselbar er, weil das ihm eigene Kompositionsverfahren, Klang einfühlsam in wechselnde, verschiedene Dichte rhythmisch zu gliedern, auch hier von ihm geübt ist. Wir urteilen über es aus der Erfahrung des Hörers, der sich mit dieser Musik vertraut macht, und getrauen uns aus der Überzeugung, dass das Hören, der Idee nach, den Vorgang des Komponierens¹⁹⁰ wiederhole, zu sagen, dass Mozart überlieferte, klisierte, konventionelle musikalische Formen «*erkennt*».

Er lässt sie vorurteilslos auf sich einwirken, gibt sich ihrem Reiz hin und gewinnt eine anderen verborgene Erfahrung *lebendigen Seins* auch aus der scheinbar abgegriffenen Form noch; dann aber vermag er die so erkannten, wie er allein nur, ihrem Rang und Wert entsprechend neu zu vereinen. So ver-

hilft ihm das Vermögen der Einfühlung dazu, fremde musikalische Sprache aus ihrem Geist, d. h. in neuem Geist, der der *wahre alte* scheint, zu sprechen ¹⁹¹.

Das zweite Zeugnis für Mozarts Verhältnis zum Klang, sein Einfühlungsvermögen, das sich an tönender ebenso wie an menschlicher Gestalt bewährte und ihn zum Opernkomponisten prädestiniert hat ¹⁹², finden wir in jenem Brief an den Vater, mit dem Mozart voll Stolz und Freude über sein Künstlertum berichtete, er hätte ein Andante zu komponieren vorgehabt: «Da fragte mich der junge Danner, wie ich das andante zu machen im sinn habe; (‘) ich will es ganz nach dem Caraktère der Mad(emois)elle Rose machen (‘). als ich es spielte, gefiele es halt ausserordentlich. der junge Danner erzählte es hernach ...» (nämlich: die Mademoiselle R. habe zu dem Andante unwissentlich Portrait gesessen), und Mozart schliesst: «es ist auch so. *wie* das andante, *so ist* sie» ¹⁹³.

Hier spricht deutlich ein Mensch mit *Liebeskraft*, mit einem «offenen guten Herzen» ¹⁹⁴; das aber, was er erkannte, war so beschaffen, dass es sich ihm nicht versagte: Mozarts Erbe war tonal und seine Musik selbst besitzt auch «*Tonalität*». Indem sie tonal ist, beruht sie in einem «natürlichen» Gesetz: es ist nicht vorweg auf abstrakte Zahlenverhältnisse, sondern auf das «Wesen» des Tones, wie es der Mensch durch sein Ohr *erfährt*, gegründet und nicht auf *deduktivem*, sondern auf *induktivem* Wege entstanden zu denken.

Die durch unbefangenes Hören gewonnene Erfahrung beinhaltet, dass der einzelne Ton selbst zusammengesetzt ist und aus dem *Grundton* und den ihm zugehörigen *Obertönen* besteht. Zusammen erklingend, sind sie verschmolzen zu *einem* Ton, auseinandergefaltet können sie eine Melodie, ein Akkord sein.

Wie sich Melodie und Akkord als eine *Entfaltung* aus einem Ton begreifen lassen, so kann umgekehrt deren Vielzahl im gemeinsamen Grundton *Einheit* haben, eingefaltet werden. In Bezug auf einen solchen Grundton war es Mozart möglich, Zusammenhänge zu gestalten, stimmige Formen hervorzubringen, eine *sinnvoll* ertönende Welt auszubreiten, in der das *menschliche Gehör* als höchste Autorität in Geltung ist ¹⁹⁵.

Der Grundton, den die *Kadenz* umschreibt, stellt das Allgemeine, allen Zugängliche vor; die auf mannigfache Weise zu vermittelnden Abweichungen von ihm begegnen als das Interesse erregende Besondere, Reiz, den Tönendes in seiner Besonderheit, Einmaligkeit auf den Gehörsinn ausüben kann.

Damit jenes im rechten Verhältnis zu diesem sei, stimmte der Komponist seine Musik ¹⁹⁶. Das Empfinden für *Übereinstimmendes*, das im Einen das Ganze und im Ganzen das Einzelne sicher spürt, leitete insbesondere Mozart stets beim Komponieren ¹⁹⁷. Die ererbten Formen, die sein Ohr erhörte, einten sich: es fühlte ihren Reiz.

Indem sie sich in Empfindung lösten, verschwammen sie zu einem ungeschiedenen «Ganzen». Im Augenblick höchster Lust war alles auf einmal wider-

standslos eins. – Trug Mozart die Komposition im Innern aus, so konnte die Niederschrift fliegend, ohne Zögern, manchmal zu irgendeiner durch äussere Umstände gelegen kommenden Stunde erfolgen ¹⁹⁸.

Wir sehen keinen Widerspruch darin, dass zahlreiche Skizzen zu Mozarts Werken überliefert sind; es gibt keinen Weg von der Skizze zum Werk, der nicht durch Mozart hindurch ginge: Mozarts Skizzen könnten sogar noch von anderen Komponisten stammen, allein sein Werk nicht. Schon vor der Niederschrift hören wir: «Komponiert ist schon alles – aber geschrieben noch nicht» ¹⁹⁹.

Mit der niedergeschriebenen Komposition gerann die Musik, aus dem Innern hervortretend, zur Form. Dabei gliederte sich die Fülle, die ererbten Formen sind wieder hörbar geworden. Sie wurden aber zugleich auch *neu* dadurch, dass sie auf eine einmalige Weise gegeneinander *ausbalanciert* sind, einander spiegeln, also verdichtet sind zur mozartischen Form. Hatte der Komponist die Vielfalt der Themen, Motive und Klänge aufeinandergestimmt und in einen Ton eingefaltet ²⁰⁰, so ist dabei das Gegenüber, was wir Erbe nennen, die Welt, sobald es das Innere, in das es eingegangen war, wieder verlässt, zur *Erinnerung* geworden.

Als solche *dauert* die Musik: der Hörer, während er die musikalische Form als ein Nacheinander, das eigentlich ein Zugleich ist, aufnimmt, vermag fühlend wieder das «Ganze», Welt und Ich in Einem, zu gewinnen. Sobald der letzte Ton verklungen ist, kann sich das Nacheinander der entfalteten, mannigfach gestalteten Musik, die Form, in ihm wieder zu einer Empfindung zusammengefasst, eingefaltet haben; so, im Augenblick, wäre sie dann – erinnert – wieder eins und höchster Reiz.

«Der *klassische* Künstler und Denker vergleicht das Einzelne, abstrahiert vom Individuellen und nimmt den Typus wahr als Bleibendes in der Erscheinungen Flucht: ein symbolisierendes Verfahren, das einen Standpunkt und einen Hinblick auf eine bestimmte Idee voraussetzt» ²⁰¹.

Die Balance der Teile, der ererbten Formen zur neuen *innigen* Form ist die «*Tonalität*» des Stückes, die Mozart, indem er die Musik aus sich entlässt und niederschreibt, bewährt. Einheit im «Innern», das ist Gleichgewicht in der Empfindung, und Einheit im «Äussern», im einen Ton durch das *Auskomponieren* des *Kadenzmodells* ²⁰², sind dabei Eines. Das In-Übereinstimmung-Bringen von Ich und Welt, «Aussen» und «Innen» bildet die *Tat* des Komponierens.

Der *eine* Ton, aus dem entfaltet, in den das «Ganze» eingefaltet ist, gleicht dem menschlichen Ich, das eine Welt aus sich hervorbringt vermittels der Welt, die es in sich hineinnimmt. Entsprechend ist «*Tonalität*» als die besondere *ausbalancierte* Form, als «Satz», beschaffen wie eine Individualität, ein geprägter Mensch in dem ihm eigenen Verhältnis zur Welt ²⁰³. Das Ich als eine menschliche Figur, ein Allgemeines, und – indem es sich tätig entfaltet – zugleich als

Einmaliges, Besonderes: Typus und Individualität in eins sind kongruent dem Ton, wie er dem menschlichen Ohr zugänglich ist, und der durch aushörendes Entfalten von dessen Wesen hervorgebrachten besonderen, einmaligen «Tonalität» eines Satzes, kongruent der auskomponierten Form²⁰⁴. In seinen Obertönen erscheint die *Idee* von der Natur des Menschen durch *die* des Tones. Nichts anderes besagt in schlichter Weise die schon zitierte Äusserung Mozarts, dem diese Gleichung durch die Tätigkeit als Komponist zur stets neu gewonnenen *lebendigen Erfahrung* wurde: «wie das andante, so ist sie»²⁰⁵.

Weil tonale Musik bei aller Vielheit des Klanges in der Identität eines Tones, eines Akkordes ihr Wesen hat, vermochte sich ein selbstbewusstes Ich, ein mit «ohren» und einem «herz zum empfinden»²⁰⁶ begabtes Individuum, das sich durch sie *führend* als ein mannigfaltiges erfuhr, *denkend* als ein einheitliches in aller Vielfalt begriff, in ihr als *ganzer* Mensch zu erkennen. In klassischer «Tonalität» stellt sich der zugleich sich hingebende und bewahrende «handelnde Mensch»²⁰⁷ dar, der den durch die bestimmte Tonart gegebenen Raum angemessen ausfüllte.

b) Übersicht über die Entwicklung zur Konfiguration tonaler Complementary

Das Komponieren hatte Richard Strauss als Knabe schon an der Musik Mozarts – «über allem» –, Haydns und Beethovens gelernt²⁰⁸, Werken jener Meister, die ihm sein Vater, solange er lebte, zu empfehlen nicht abliess²⁰⁹. Durch diese in allererster Linie wurde ihm die Art und Weise, wie komponiert wurde, vertraut; zugleich empfing er aus ihnen ein Menschenbild, das er zeitlebens nicht ganz aus der Sicht verlor.

Was es mit seinen nach diesen Vorbildern und in Anlehnung an Mendelssohn, Schumann und Brahms hervorgebrachten Jugendwerken auf sich hat, haben wir zu beschreiben versucht. Ihre Reize sind zumeist erborgte.

«Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann»²¹⁰.

Die Einsicht darein hatte den heranwachsenden Richard Strauss zum Verlassen des «Kreises» und der «gegebenen Phrasen» getrieben.

Wohin wandte er sich?

Richard Strauss sprengte in der Nachfolge Richard Wagners²¹¹ die «Oberfläche» der individuellen Gestalten und liess das «Innere»: die Leidenschaften und Mächte, die er – musikalische Formen von «einfacher Tonalität» und perio-

discher Rhythmik aufnehmend – im «Innern» erfuhr, mit der *Chromatik* daraus hervorbrechen. Er eroberte seiner Musik ein neues Stück Wirklichkeit damit, dass er die unter der tonalen «Oberfläche» wirkenden anonymen Mächte zum Tönen brachte und etwas von dem «innerlichen Ganzen», dem der klassische Komponist – insbesondere Mozart – sich nur mit Scheu und Ehrfurcht erst genähert hatte, in unerhörten Tönen und Klängen beschwor. Der innerhalb der Chromatik sich begebende Kampf der Mächte und Leidenschaften «erweiterte» die «Tonalität», die dadurch in ungeahnter Weise noch einmal «Farbe» erhielt und «Leben» zurückgewann. Indem eine «tiefere» Schicht im Klang erschien, war zugleich die «Oberfläche» zerrissen ²¹².

Wie sehr Richard Strauss selbst in solchen *Schichten* dachte, die als historisch gewordene zugleich doch in der Erinnerung des schöpferischen Menschen gegenwärtig sein können ²¹³, möge sein Rat an junge Leute bezeugen: «Durch die Durcharbeitung ... der Werke von Bach, der Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven ... legte ich festen Grund.» Man kann nicht «da anfangen, wo Wagner aufgehört hat: Ohne dass jemand die Bedeutung der Entwicklung von Haydn über Mozart zu Beethoven und Wagner vollkommen versteht, kann niemand ... die Musik Wagners noch die seiner Vorgänger nach ihrem richtigen Werte beurteilen» ²¹⁴.

Das früheste Zeugnis solchen musikalischen Fühlens und Denkens in *Stil-schichten* enthält für uns die Selbstanalyse, die beinahe einzige ausser gelegentlichen lakonischen Bemerkungen, die Richard Strauss zu eigenen Werken gab; sie betrifft die Symphonische Fantasie: Aus Italien ²¹⁵ op. 16. Wir zitieren die Analyse des sehr originellen *dritten* Satzes: «Andantino (A-Dur 3/8). In diesem Satze ist der Versuch gemacht, die zarte Musik der Natur, die das innere Ohr im Säuseln des Windes in den Blättern, in dem Gesang der Vögel und allen den feinen Naturstimmen, in dem fernen Rauschen des Meeres, von dem ein einsamer Gesang an's Ufer schallt, vernimmt, tonmalerisch darzustellen und in Gegensatz zu bringen zu der sie aufnehmenden menschlichen Empfindung, wie sie sich in dem melodischen Elemente des Satzes äussert. Das Wechselspiel im Auseinandertreten und der teilweisen Vereinigung dieser Gegensätze bilden den geistigen Inhalt dieses Stimmungsbildes» ²¹⁶.

Die nächste Stufe erkannten wir im Aufgeben einer bestimmten «Tonalität» erreicht, damit auch der gerundeten Form und eines definitiven Schlusses: hier verlautete das wogende «Innere», das von den Leidenschaften gepeitscht ist, unverhüllt. Die Musik Strauss' hat «fin de siècle-Form». Die in ihr schlummernden Möglichkeiten für zukünftige musikalische Gestaltung berechtigten den Komponisten zu der Widmung an das «20. Jahrhundert» ²¹⁷.

Darüber hinaus drang Richard Strauss noch einmal tief ins «Innere» ein und verlor fast den tonalen Zusammenhang, um dann mit Entschiedenheit den ent-

gegengesetzten Weg zu beschreiten: die Mächte in Gestalten zu bannen und eine innere Bühne zu errichten, deren Hintergrund in Polytonalität übergeht, deren Vordergrund die «Teil-Tonalitäten» ausmessen; er wandte sich somit wieder nach «aussen».

In den Begriffen der Musiktheorie gesprochen:

Richard Strauss' tonaler Satz war seit der Tondichtung Don Juan sprunghaft kontrapunktreicher geworden ²¹⁸.

Belebten die Kontrapunkte zuerst noch den Satz, dem sie die *Farbe* gaben, dessen «Tonalität» sie mit stimmungsträchtigem *Chroma* versahen, so dass «alles wogt und pulsiert» ²¹⁹, so artikulierten sie sich nach und nach deutlicher und traten aus der Stimmung heraus, indem sie welthaltiger, d. h. charaktervoll wurden.

Das zur Bewusstheit, zur Artikulation Treibende war schon früh durch einen Tadel Johannes Brahms' in Richard Strauss gereizt worden, der besagte, dass «kontrapunktische Spielereien, die sich auf dem Dreiklang aufbauen», keinen Wert haben ²²⁰.

Durch ihr Heraustreten aber ist die Spannung zwischen den Kontrapunkten und dem von ihnen zunächst noch bereicherten tonalen Satz sehr fühlbar geworden. Sie musste unerträglich werden, wenn der Komponist sich nicht dazu verstand, die im harmonischen, im tonalen Satz durch Nachbildung des Kadenzmodells *prästabilisierte* Einheit des Ganzen den einzelnen Kontrapunkten aufzuopfern, die tendenziell seinen Rahmen bereits sprengten; – wenn er nicht auf *Einfühlung* als dem primären Vermögen zur Komposition von Musik Verzicht leisten wollte.

In dieser Situation fand Richard Strauss schliesslich eine Lösung, die uns zwei Aspekte darbietet:

Nicht alle Stimmen im Satz bleiben als selbständig durchlaufende stets hörbar; gewisse Kontrapunkte werden – sobald sie, mit anderen kollidierend, das Ohr zu verwirren beginnen – diesem entzogen; sie bleiben auf sich beruhen, um dann an anderer Stelle wiederzukehren, so dass es erscheint, als seien sie unhörbar «unter der Oberfläche» des Satzes weitergelaufen und träten nun – wie die Fäden des Teppichwirkers – von neuem in das zu wirkende Klangbild der Welt ein. Dabei können sie nun die bisher hörbaren ablösen.

Ferner wird der tonale Satz, der aus dem Bestreben, das «Ganze» auf einmal zu umfassen, schwülstig, überladen wirkte, nunmehr geteilt; der sich bei grossem «innerem» Reichtum als unfähig zum «Schluss» und somit für Strauss insgesamt als fragwürdig erwiesen hatte, erhielt ein oder mehrere *Complement-Sätze*, die ihn zugleich entlasteten und zum «Ganzen» *ergänzen* konnten ²²¹. Jeder der für sich «einfach», d. h. wieder durchhörbar, gewordenen Sätze vermag wieder zu kadenzieren; denn seit das «Ganze» in Teillösungen sich realisiert,

Chromatik, die stimmungshafte Fülle, in complementäre Gegensätze sich gliedert, lastet der Kadenz nicht länger auf, was sie nicht zu leisten vermag²²². In dem Bewusstsein, gegenüber diesem «Ganzen» unzulänglich zu sein, aber – wenn nicht mit der Beruhigung, dass das «andere» in einem Gegen-Satz auch «da» sei – doch mit der Hoffnung darauf erklingt Musik nun wieder und kann in solcher Gebrochenheit gerade darum noch einmal das «Ganze» *bedeuten*, weil sie es nicht einschliessen muss.

Ein auf diese Weise als *Ensemble* komponiertes Werk konnte an der Oberfläche gegenüber einem früheren von Strauss nun «verständlicher» erscheinen; bei solcher kunstvollen Einfachheit aber erfordert das Werk in der Gesamtheit nun eine grosse Geistesgegenwart, wie nicht das frühere sie verlangte. Gleich einer Tonart in einem Satz in der Klassik, die auch nach längeren Ausweichungen als dieselbe wiederzuerkennen war, sind es nun die Tonarten der miteinander abwechselnden complementären Sätze eines Werkes von Strauss; nur so erfährt man, dass sie innerhalb seines Raumes Folge haben, Zusammenhänge über gegensätzliche Partien hinweg bilden, dass ihre Tonarten mehr sind als nur harmonische Farbwerte.

«Selten lässt Strauss mit fast lehrhafter Deutlichkeit Einblick in das Innere seiner Werkstatt nehmen wie in (den) Schlusstakten der 'Symphonia domestica'. Und hier zeigt sich, dass hinter der scheinbar lockeren Aneinanderfügung der Motive, eines scheinbar willkürlichen Wechsels der Instrumentalgruppen eine fast einfach zu nennende harmonische Struktur die Bindung herstellt, so dass der Zuhörer zwar im ersten Augenblick durch den jähen Wechsel der Motive und der Instrumente beeindruckt wird, aber – ohne dessen bewusst zu sein – durch die strenge Gesetzlichkeit der harmonischen Führung nicht die Kontinuität der Fügung verlieren kann»²²³.

Immer ist auch das momentan nicht Hörbare «da»; die einmal eingezogenen Fäden kann Strauss nicht (ohne Niveau-Verlust) wieder fallen lassen; die Gegensätze sind in Beziehung zueinander zu halten, sind auszutragen; das ergibt den Fortgang. Die stimmungsvolle Fülle tönenden «inneren Lebens», Chromatik, erscheint in der *Symphonia domestica* zum erstenmal nicht mehr als ein undurchdringliches Aufeinmal, sondern ist scheinbar zum Nacheinander geworden, dem indes ein auseinandergefaltetes Miteinander zugrunde liegt. Damit war eine Nachfolge Mozarts angetreten: «Während Wagner im wahren sinfonischen Sinne Motive aufstellt und aus ihnen Form entwickelt, nimmt Strauss das Mozartische Prinzip der Reihung und Variierung auf und fügt aneinander»²²⁴.

Dieses *Miteinander* kontrastierender Charaktere, die artikuliert sind als gegensätzliche Themen- bzw. Motivkomplexe nicht nur in unterschiedlichen Klangfarben, sondern vor allem auch Tonarten, die *Konfiguration* von «Teil-Tonalitäten» – wie wir in Unterscheidung von klassischer «Tonalität» zusammen-

fassend dafür sagen wollen – ergibt nun gleichsam eine *Analyse* des als *Stimmung* empfangenen komplexen «*Ganzen*». In der *Konfiguration* der charaktervollen Teilsätze, der «*Partial-Tonalitäten*», ist die *Form* des Werkes beschlossen: sie misst den Spielraum aus²²⁵. Er ist bei *potentieller* Pantonalität, aus der sich die Charaktere harmonisch auskristallisieren, *polytonal*²²⁶.

Die in ihm agierenden «*Figuren*», musikalische Charaktere mit persönlichem Stil, eigenem musikalischem «*Vokabular*» und Tonfall und besonderer Tonart, die Richard Strauss «*Thema*» nennt, eint auch jetzt Musik als lebendige tönende Empfindung: die Liebe, die Einfühlung – das «*teilnehmende*» und «*sympathisch erwidern*»²²⁷ Gefühl – vermag die Kluft, die jedes «*Thema*» von anderen trennt, die Fremdheit der Begriffe zu überfliegen. Die «*Tonalitäten*», kontrapunktisch in eins gebracht, ergeben zusammen das voll chromatische Feld, jene Musik, in der ungeschmälertes Glück von Klingendem bedeutet wird. In der Durchdringung ist jede der an ihr beteiligten «*Tonalitäten*» entgrenzt und genießt im anderen symbolisch das «*Ganze*», von dem sie als einzelne abgeschieden bleiben muss, das nur als *Erinnerung* in ihr lebt, – sofern eben an «*Tonalität*», der «*anschaulichen*» mit sich selbst identischen Gestalt und ihrer Erfahrung, festgehalten wird²²⁸.

Den Grund zur Wendung an die «*Oberfläche*», zur «*anschaulichen*» Gestalt, erblicken wir in dem Bedürfnis des Komponisten Richard Strauss nach *unmittelbarer* Teilnahme und nach dem *Sinnfälligen* der tonalen Musik, auf die die Gravitation des Zentraltones und -akzentes einwirkt²²⁹. Parallel zu solcher Rückgewinnung ging – was wir hier nur noch streifen können – die Aufnahme von «*populären Melodien*»²³⁰, volkstümlichen Liedern der bayerischen Heimat, von Gassenhauern aus München, der Stadt seiner Geburt und Kindheit, in die Tondichtungen seit dem Orchester-«*Rondeau*» Till Eulenspiegels lustige Streiche und in das Bühnenwerk «*Feuersnot*» op. 50, von dem Strauss berichtete: «*Feuersnot (wird) höchst populär und melodios. Beweis: die Leitmotive ... sind: 'Guten Morgen, Herr Fischer', 'Solang der alte Peter' und 'Mir san net von Pasing'*»²³¹. Sie zeigen den Versuch an, zugleich mit der *eigenen* Kindheit und mit jener *als Kind* erfahrenen musikalischen *Welt der Klassik* die unterbrochene Verbindung wieder aufzunehmen.

Ist die Schicht der Mächte, der Leidenschaften damit für immer verlassen? Nein; unter der tonalen «*Oberfläche*» und zwischen den «*Tonalitäten*» sind sie als Untergrund latenter Chromatik im Satz stets gegenwärtig und bereit, für den einzelnen zu jeder Zeit wieder übermächtig zu werden.

Das Interesse kann sich wieder verlagern: vom einzelnen, sich «*erweiternden*» oder auflösenden Satz zum Miteinander der Teilsätze und zurück wieder zu dem einzelnen Satz.

So hat Richard Strauss in den Operneinaktern Salome op. 54 und Elektra

op. 58 eine stellenweise abgründige, atonale Musik komponiert und das Ohr «in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches Ich»²³² geführt; doch sind sie die vom Komponisten selbst als Ausnahmen bezeichneten Opern, die «vereinzelte»²³³ dastehen in einem Lebenswerk, das von der *Symphonia domestica* an dem *Sozialen*, dem Miteinander der Individuen sich verpflichtete und auf der *Opernbühne* sich vollenden sollte. In der Umgebung der *Symphonia domestica* ist bereits eine Musik skizziert, die in die spätere Oper *Ariadne* op. 60 und in die Schauspielmusik *Der Bürger als Edelmann* eingehen wird, wie Willi Schuh durch Veröffentlichung der Skizzen zum Ballett «*Kythère*», das nicht zu Ende gedieh, aufgewiesen hat²³⁴.

Es war zu zeigen, dass die *Symphonia domestica* am Ende einer Entwicklung steht, deren Anfang das Streben, die *eine* Tonart um der Lebendigkeit willen zur chromatischen Tonfülle hin zu entgrenzen und die erstarrten harmonischen Formen im Kern, in der Kadenz zu sprengen, und deren Ende scheinbar die Rückkehr wieder zu den Tonarten bildet; jedoch auskomponiert als «Tonaltäten» mit der stets realisierbaren *Möglichkeit* zur Chromatik, die in ihnen schlummert. «*Erfüllung*» bringt «*Begegnung*» als Vereinigung von «Teil-Tonaltäten»²³⁵.

Diese Entwicklung war Schritt für Schritt nachweisbar in lückenloser Folge der Tondichtungen. Man hat sie bisher nicht gewahrt; noch H. Mersmann meinte: «Das Werk von Strauss fällt in Gegensätze auseinander, zwischen denen keine künstliche Bindung mehr zu konstruieren war»²³⁶.

Ebenso erschien Fr. Gysi «manches im Werdeprozess der Strauss'schen Symphonik sprunghaft, ohne organische Folgerichtigkeit». Er meinte: «das stete Abrücken von einem Stoffgebiet ins andere könnte die Vermutung bestärken, dass es sich da mehr um Spiegelfechtere mit zufällig aufgelesenen literarischen Programmen handle als um das Heranreifen eines Persönlichkeitsstils». Und da auch er glaubte, dass «die neue stoffliche Unterlage dem Komponisten auch ein neues Baugesetz vorschrieb»²³⁷, sah er – wie die Mehrzahl der Verfasser von Strauss-Literatur²³⁸ – seine Aufgabe damit erfüllt, dass er jene ermittelte und darstellte. Geheimnisvoll wurde aber dann verkündet: «Kennt man jedoch die psycho-physischen Zusammenhänge, welche das Gesamtwerk der symphonischen Dichtungen zu einer ideellen Einheit binden, so wird man die Logik dieser zwangsläufigen Entwicklung nicht verkennen»²³⁹; worin sie bestehen könnte, blieb ungesagt²⁴⁰. Man wird den Ursprung in den polemischen Äußerungen Ed. Hanslicks aufzusuchen haben, der zuerst ahnungslos aussprach, dass Strauss «durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben als in der Musik einnimmt»²⁴¹.

Wer aber unserer Untersuchung gefolgt ist, wird weder die musikalische

Logik noch die Ausdauer in dem Versuch, ihr entsprechend dem eigenen Vermögen gerecht zu werden, in den aufeinanderfolgenden Werken des Komponisten Strauss verkennen. Wie wertvoll seine Anregung für eine jüngere Generation war, ist angedeutet worden.

Die Entwicklung zur Anlage der Symphonia domestica als einem *Ensemble* von «Tonalitäten», in denen jeweils ein anderer Stil auskomponiert ist, lässt ein *Leitbild*: eine *Idee* musikalischer Formbildung hörbar werden, die sich aus dem Umgang mit der Musik der *Klassik* und deren «Tonalität» und in der Begegnung mit *griechischer* Kunst, der «äusseren angeschauten Form in höchster Vollendung»²⁴², die zur Selbstfindung wurde²⁴³, gebildet hat. Ihre fortzeugende Kraft ermöglichte Richard Strauss, dem «griechischen Germanen»²⁴⁴ – wie er sich selbst gern nannte –, sein späteres Opus schaffen bis hin zum Spätwerk *Capriccio* op. 85 als der ihm erreichbaren reinen Ausgeglichenheit eines *harmonischen Ensembles* in einem *schwebenden Gleichgewicht*²⁴⁵.

III. TEIL

ZWEI STUDIEN ZUR KONFIGURATION IN MUSIK UND DICHTUNG VON DER ROSENKAVALIER KOMÖDIE FÜR MUSIK IN DREI AUFZÜGEN VON HUGO VON HOFMANNSTHAL MUSIK VON RICHARD STRAUSS OP. 59

1. Der «lebendige Inhalt» – die geschlossene Form

Der Orchesterstil Richard Strauss', beschrieben und analysiert an der sinfonischen «Einleitung» zur Oper

Richard Strauss hatte seit dem Beginn einer dem Idiom nach ihm unverwechselbar eigenen musikalischen Produktion sich des Orchesters als Instrument¹ und zur Gewinnung musikalischer Form einer «poetischen Idee»², wie er es nennt, bedient. Doch auch schon vor dieser Zeit der künstlerischen Reife zur unverwechselbar eigenen Aussage waren ihm Kompositionen gelungen, die bei einem nicht gewöhnlichen Grad von innerer Sicherheit und äusserer Abrundung dennoch bis zur Selbstverleugnung der Technik und damit der Ausdruckswelt älterer Komponisten verhaftet geblieben waren³.

Die Wendung von den bisher gepflegten Gattungen der Sonate und der Sinfonie zur tonpoetischen Musik, die mit der Abkehr vom Komponierstil des ihm zuletzt vorbildlich gewordenen Johannes Brahms zusammenfällt, war selbst von Freunden mit Befremden und Unverständnis aufgenommen worden⁴; dies hatte Strauss damals veranlasst, sich vor ihnen nicht allein komponierend, d. h. durch das Werk, sondern auch durch Argumente musikästhetischer Natur, also theoretisierend, zu rechtfertigen. Als wichtigstes Zeugnis solcher Bemühung muss ein Brief an den väterlichen Freund und Förderer Hans von Bülow gelten⁵: «Ich habe mich von der f-moll Sinfonie weg in einem

allmählich immer grösseren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte und der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der 'Sonatenform', ... die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte. Doch finden sich schon bei ihm Werke ..., wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen musste. – Was ... bei Beethoven ... absolut kongruente Form war, wird nun seit 60 Jahren als eine von unserer Instrumentalmusik unzertrennliche ... Formel gebraucht, der ein 'rein musikalischer' ... Inhalt einfach anzubequemen und einzuzwängen, oder schlimmer, die mit einem ihr nicht entsprechenden Inhalte an- und auszufüllen war. – Eine Anknüpfung an den Beethoven der «Coriolan»-, «Egmont»-, «Leonore» III-Ouvertüre, der «Les Adieux», überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeitlang eine *selbständige Fortentwicklung* unserer Instrumentalmusik noch möglich ist». Jetzt aber erklärt Strauss: «Will man nun ein ... einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muss das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee». Und er folgert für sich selbst: «Ich halte es ... für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen, die schön abgeschlossen ... zu gestalten ... sehr schwer, aber dafür desto reizvoller ist»⁶.

Die in den Sätzen des jungen Richard Strauss implicit enthaltene Ästhetik gründet sich auf die Erfahrung, dass ein über das klangliche Phänomen, das bloss Sinnlich-Reizende von Tönen, Hinausgehendes mit Musik sich einstellen kann und, einmal spontan assoziiert als Bedrängnis oder Lust, Besonnenheit oder Übermut, auf dieser Verbindung beharrt und damit sein klangliches Äquivalent zu einer «Vokabel» werden lässt. Gewöhnlich erlangt diese ihren «Symbolcharakter» in dem musikalischen Zusammenhang, in dem sie einmal zuerst erklingen war, auch, in dem sie weltläufig wurde.

So erschien es möglich, sich einer «bedeutungsvollen» Ton«sprache» zu bedienen, eines Vorrats an Tonverbindungen, Klängen, Klangfolgen, Rhythmen und Instrumentalfarben, deren Reichtum einer mindestens von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an bis zur vorausgegangenen Generation geschaffenen und durch Musikübung im Bewusstsein erhaltenen Reihe von Musikwerken entstammte, lebendiger Tradition, durch die sich die Grundbedeutungen immer wieder erneuern konnten; denn nur darum durfte, wer die Ton«sprache» sprach, auf Verständigung durch sie hoffen, wenn er Grund hatte zu

glauben, bei seinen Hörern sei die Kenntnis ganz bestimmter Musik und ein Verständnis für die in ihr enthaltenen «Tonsymbole» ebenfalls anzutreffen⁷.

Eine solche, aus mehr oder minder deutlichen, halb oder ganz bewussten Zitaten bestehende Ton«sprache» war Richard Strauss seit früher Jugend geläufig⁸. Sie bildete für ihn ein überkommenes Gut, sein Erbe, das doch wieder als ein eigenes, weil mit noch nie vernommener Aussage beladenes erscheinen konnte, seit Richard Strauss nicht mehr einem oder mehreren Komponisten, die man ausdrücklich hätte nennen können, in einem Werk Gefolgschaft leistete, sondern dies Erbe in seinen Tondichtungen – nachdem er sich auch seiner *Fremdheit* bewusst geworden war⁹ – neu zu verweben und zu interpretieren begann. Und er gab damit selbst das Mass, an dem gemessen seine Musik fortan nicht mehr verwechselbar war mit zusammengestohlener, deren Teile unter berechnendem Hinhören auf den ihnen etwa zuzuschreibenden Handelswert hätten skrupellos errafft sein können.

Dem jungen Kapellmeister mag sein Wirken an dem Ort, an dem Musik bewusster denn irgendwo als «Sprache» verstanden wurde, weil sie mit wirklicher unablässig in Berührung kommt und sich mischt, die *Oper*, die letzte Belehrung darüber erteilt haben¹⁰. Und die sinfonischen Tondichtungen Strauss' sind darum in einem tieferen Sinn als nur durch das Vordergründige der ihnen manchmal begedruckten, teilweise opernhaften Vorwürfe gleichsam *Opern*¹¹, weil sich – wie wir zu zeigen versuchten – in ihnen mit der Konfiguration mannigfaltiger überkommener Stilelemente ein Spiel entwickelt, das seine Spannung aus dem Reiz der Verbindungen und Trennungen zieht, durch viele «Auftritte» hin zur erwünschten Vereinigung des Mannigfaltigen im guten Ende: Lautwerden eigenen unverwechselbaren Tones, – oder zur Auflösung und Trennung, da Leidenschaft erstirbt und die Kraft der Liebe, das Fremde zu halten, geschwunden ist, zu jähem Verstummen des Schlusses.

Richard Strauss hat bei der Vertonung von Hofmannsthals Komödie für Musik *Der Rosenkavalier*¹² dreimal die Gelegenheit zu orchestraler Musik ohne Beteiligung von Singstimmen bzw. des verlautenden Worts wahrgenommen; alle drei Akte der Komödie haben ein Vorspiel erhalten. Während aber das dritte, letzte von ihnen eine präzise fixierte, vom Dichter ersonnene und im Gefüge des intriganten Spiels notwendige Handlung, die pantomimisch zur Darstellung gebracht werden soll, zu begleiten hatte, liegt dem ersten der beiden übrigen Vorspiele nur scheinbar keine solche zugrunde; und dasjenige zum zweiten Akt endlich, quasi eine Potpourri-Ouvertüre en miniature, geht sogar ohne zu schliessen unmittelbar über in die Musik zur Opernszene und ist dem sinfonischen Aufbau nach ein Ganzes mit den folgenden Auftritten.

Eine solch enge Verknüpfung der Musik mit den dramatischen Vorgängen

war sehr nach dem Wunsche des Komponisten, dessen durch das eigene Schaffen seit langem gefestigte Überzeugung es ja war, dass die Musik, eine «Sprache», keine gültige Gestalt mehr gewinnen könne ohne einen «poetischen» Vorwurf, der ihre je neue einmalige Form konstituiert¹³. Obwohl der Briefwechsel beider Autoren keine darauf bezügliche Auskunft gibt, ist doch mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass Strauss selbst die Gelegenheit zu programmatischer Musik, wie sie etwa mit der zu begleitenden Pantomime gegeben war, sich bei Hofmannsthal ausgebeten hatte. Zudem fehlen Beispiele eines Übermuts für die sprechende Formulierung mit Tönen auch in früheren Opern nicht; erinnert sei besonders an die von der Musik allein geleistete Peripetie in der Oper Salome¹⁴, Abkehr von Lockung und Werbung und Wendung zu Gewalttat an dem sich Entziehenden, die im Innern Salomes vor sich geht. In dem von Willi Schuh veröffentlichten Szenar Hofmannsthals zu einer für Strauss geplanten Oper nach des Dichters Komödie «Cristinas Heimreise»¹⁵ findet man allein der Musik vorbehaltene Szenen notiert, mit deren Anlage Hofmannsthal ganz ohne Zweifel auf die entsprechenden Wünsche Strauss' Rücksicht genommen hatte:

«Heiterer Schluss; wenn Casanova ins Boot gesprungen, nimmt das Orchester eine Art lustigen Dialog auf, den es als Zwischenspiel bis zu Beginn des zweiten Bildes fortführt. Das zweite Bild kann so beginnen, dass es als unmittelbare Fortsetzung des inzwischen vom Orchester geführten Gespräches anhebt, etwa mit einer Conclusion: und also ...» und zu späteren Aufzügen als «Zwischenspiel: Casanovas Traum».

Ebenso war es höchst wahrscheinlich zwischen dem Komponisten und dem Dichter abgesprochen, dass die Musik in Form einer sinfonischen «Einleitung» zur Oper die erste Szene in die voraufgegangene Nacht, die bei Aufgang des Vorhangs als von der Dämmerung des anbrechenden Tages abgelöst zu denken ist, prolongieren möge; und auch, wie man per analogiam zu oben zitiertem Plan schliessen kann, dass die erste Szene in «unmittelbarer Fortsetzung» der Orchestermusik mit einer «Conclusion» anheben werde: «Wie du warst! ...».

Hofmannsthal hatte als Begleitmusik für die Pantomime des dritten Aktes eine «geheimnisvolle, raschelnde, flüsternde Musik»¹⁶ gewünscht; Strauss entsprach dem Wunsch mit seinem Vorspiel, das er der Machart eines Fugatos annäherte als Ausdruck für das Intrigantenwesen, dessen Mechanischem, Hinterlistigem, Virtuosem diese Kompositionsweise ihm angemessen dünkte¹⁷.

Wir haben keine programmatischen Hinweise für die «Einleitung» zur ersten Szene durch Strauss erhalten; und wenn wir des Komponisten Aussage, dass er seine Musik «in Stimmung und konsequentem Aufbau»¹⁸ einheitlich gestalte, so wie wir es bisher taten, auch diesmal trauen, sind sie ja auch nicht von Nöten. Wir überlassen uns der Musik:



Vier Hörner unisono leiten die Oper ein. In kühnem Schwung erobert die Musik den Klangraum; die mit auftaktigem Sprung aus der Unterquart über die Terz zur Sexte aufwärts in schleudernde Bewegung gebrachte Wucht der Töne schnellt über die kurz antönende Eins des neuen Taktes hinweg; eine mit und an den Tönen sich beweisende Kraft jagt über sie hinaus ins Klanglose, gleichsam Unendliche, und kehrt, ehe sie fessellos sich verzehren musste, zurück in die Erscheinung. Der Schwung wird mit der Synkope auf vorzeitig einsetzendem beschwertem Tone sicher abgefangen; in ausdauernder halber Note festigt sich die im Überschwang zuvor ins Ziellose hinaus explodierte Energie zu gerichteter, bestimmter Kraft, und der reissende Rhythmus eines jähen waghalsigen Anschwunges überträgt sich mit dröhnendem Hörnerklang in ein herrisches, schrittweises Vorrücken zur Höhe; überschwengliches Ausbrechen gipfelt nach akzentbeladenen Achtelnoten im taktlang ausgehaltenen Ruf der Herausforderung. – Innerhalb des sinfonischen Werks von Strauss besitzt das fanfarenartige Motiv von «stürmischer» Heftigkeit eine Gruppe von Motiv-Verwandten. Jenes «Federn wohlgebildeter Gelenke»¹⁹ in raschem Aufsprung, das Sich-Aufschwingen zum Herrscher, gemahnt an eine Reihe von Einsätzen, in deren Gefolge eine ebenso betörende wie erschreckende, gleichermassen gewaltsame, ja brutale wie zart schmeichelnde, schmelzende Musik vernommen wird, die den Zuhörer durch Abgründe jäh wechselnder Stimmungen wirft und gebannt hält.

Bereits das erste höchst eigentümlich und unwiderstehlich sich gebende Orchesterwerk des Jünglings, die Tondichtung für grosses Orchester Don Juan, op. 20 greift in den Eingangstakten nicht anders Raum mit einem kühnen, jähem Aufschwung zur Höhe²⁰ als dieses weniger mit Zierrat beladene, aber plötzlicher, sicherer und unbedingter noch aufjagende Motiv. Doch nicht nur in der Richtung, vor allem im Rhythmus sind sie unverwechselbar aus einer Sippe. Jener präzise, vom Willen gestraffte herausfordernde Rhythmus des kurzen punktierten Auftaktes verbindet das Motiv nicht allein mit dem feu-

rigen E-Dur Thema des an verzehrender Begier nach Lebensfülle zugrunde gehenden Helden im op. 20, er weist auch auf eines der beiden Hauptmotive von Strauss' op. 30: Also sprach Zarathustra andeutungsweise – beide ähneln einander auch in der Fähigkeit, sich mit vollendetem Walzerschwung bewegen zu können –, wie auf das «heroische» Thema von op. 40, der Tondichtung: Ein Heldenleben ²¹. Ihnen allen ist der weite raumgreifende Aufschwung, der seine Energie aus dem punktierten Auftakt zieht, gemeinsam; die grössere Breite, der unterschiedliche melodische Lauf erscheinen demgegenüber gleichsam nur noch als aus dem Stil des jeweiligen Werkes herrührender Kostümwechsel; die gleiche Willenskraft, die mit unwiderstehlicher Gewalt hinreißt, verleiht hier wie dort die scharfe rhythmische Kontur ²².

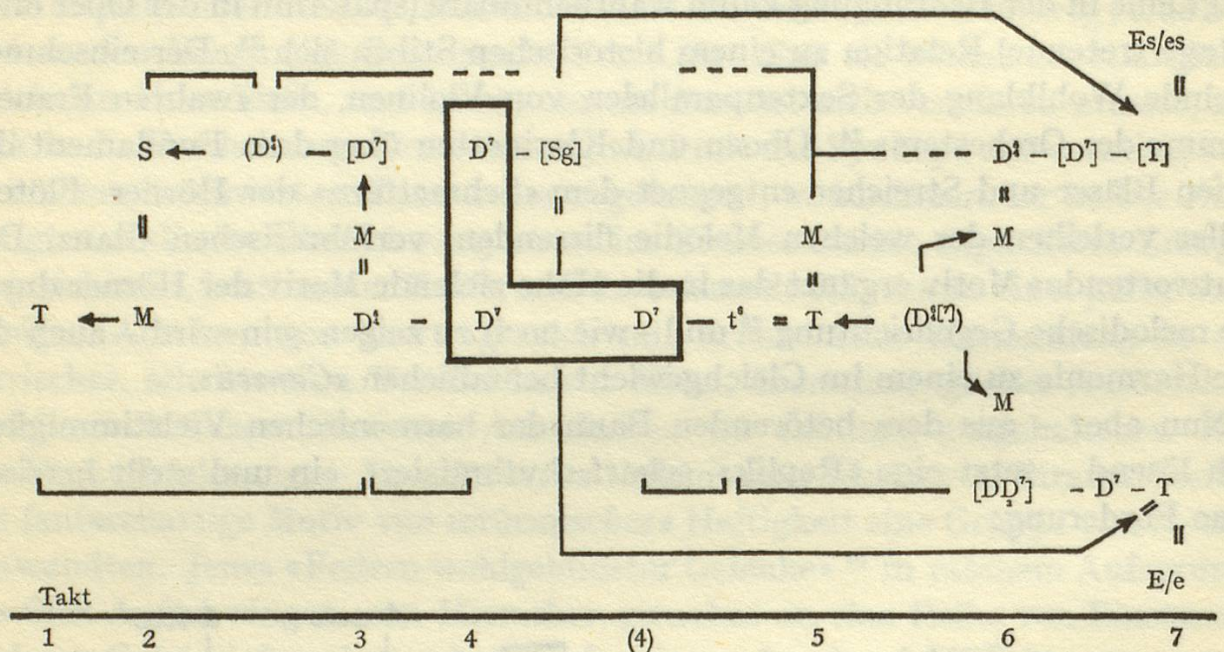
Der Stimme des einzelnen, von mehreren Instrumenten schallkräftig verstärkt, antwortet das vollklingende, vielstimmige Orchester. Die Welle der sich entgegenschmiegenden Töne enthält Farbe, Wohllaut, sinnlichen Reiz und trägt eine in der Bedrängung kaum wahrnehmbare (späterhin in der Oper offen zutage tretende) Relation zu einem historischen Stil in sich ²³. Der einschmeichelnde Wohlklang der Sextenparallelen von Violinen, der «wahren Frauenstimme des Orchesters» ²⁴, Oboen und Klarinetten über dem Fundament der tiefen Bläser und Streicher entgegnet dem «Schmettern» der Hörner. Flöten-triller verleihen der weichen Melodie flirrenden, verführerischen Glanz. Das «antwortende» Motiv ergänzt das in die Höhe zielende Motiv der Hörner durch die melodische Gegenrichtung ²⁵ und – wie noch zu zeigen sein wird – auch die der Harmonie zu einem im Gleichgewicht befindlichen «Ganzen».

Nun aber – aus dem betörenden Bann der harmonischen Vielstimmigkeit sich lösend – setzt eine «Replik», scharf rhythmisiert, ein und stellt herrisch neue Forderung:



Und wieder wird dem einen Genüge durch die Fülle der mit betörendem Farbenspiel in reizender «weiblicher» Willkür fallenden Töne.

Die «stürmisch bewegten» sechs ersten Takte geben eine thematische und mit ihrem Dualismus einen «dramatischen» Sinn andeutende «Exposition» für die sinfonische Orchester-«Einleitung». Mit einem zweimal drei Takte umfassenden Bogen, der von der Grundtonart ausweichend zur Dominante und über diese wiederum in die Tonika hinführt, ist andeutungsweise auch die periodische Symmetrie der klassischen Melodie umspielt, zugleich aber im Kontrast eines rhythmischen mit einem melodischen Motiv – entsprechend dem in den sinfonischen Tondichtungen ausgebildeten und geübten Vermögen, nahezu begrifflich eindeutig mit Tönen zu benennen – das seinem Charakter nach complementäre Gegensätzliche zum Klingen gebracht. Im Gegensatz der Motive schwingt die Idee des Themendualismus der Beethovenschen und der Sonate der Epigonen mit. Das spannungsvolle Verhältnis des einander Zugewandten aber beleuchtet die widerspruchsvolle Abfolge der Harmonien im Sinne der Schule:



Schema der die harmonische Form konstituierenden Klänge aus der Musik der ersten sechs Takte der «Einleitung» zur Komödie für Musik Der Rosenkavalier, deren Beziehungen erläuternd und klärend.

In den sechs Takten, einem Bogen aus E-Dur, nehmen wir andere, dem harmonischen Umkreis der Grundtonart weit entfliehende Tonarten wahr. Das erste, fanfarenartig aufspringende, durch die Blechbläser als «männlich» charakterisierte Motiv umschreibt einen von cis-moll nicht klar geschiedenen E-Dur Klang. Dessen Terz ist zugleich besonders exponiert: der Ton gis ver selbstständigt sich aus den übrigen und langt gewissermassen nach Gis-Dur hinüber. Das zweite mit Vorhalten dem in die Höhe zielenden ersten sich entgegenschmiegende «weibliche» Motiv nimmt das gis durch As-Dur auf und

unterschiebt ihm Subdominantfunktion zu Es-Dur. Gleichwohl vermag sein sanfter melodischer Zug abwärts die neue Tonart nicht mit einer Kadenz zu festigen; abgelenkt von der Hornfanfare wendet sich die Harmonie nach E-Dur zurück, wie das Schema der harmonischen Form demonstriert.

Der zweite Fanfarenstoss des Horns, von tiefen Streichern gestützt, zielt vom Dominantseptakkord (zu E) – wie vordem in die Tonart der Obermediante, so jetzt in die der Untermediante treibend – nach C.

Das weibliche Motiv antwortet entsprechend mit einem aus C-Dur gebildeten Klang und lenkt, auf die vermittelnde Dominante verzichtend, nach Es-Dur, indem es zur Kadenz in diese Tonart ansetzt.

Halb überraschend, halb vorauszusehen, und nicht ohne einen Zug zu willkürlichem Schalten, löst sich jedoch die Scheinkonsonanz über dem Grundton der Dominante zu Es, widerstrebende Tendenzen übereinbringend, in den Dominantseptakkord zu E-Dur auf, dessen Töne zuletzt in den E-Dur Akkord fallen. Das harmonische Gerüst für das Widerspiel der beiden einander complementären Motive (dieses in die Weite ausgreifend mit die Fesseln sprengender rhythmischer Schwungkraft, jenes das Disparate mit melodischem Schmelz in reizender Willkür vereinend) kontrastiert die gegensätzlichen Tonartenbereiche E-Dur und Es-Dur einander. Eignet dem männlichen Motiv ein Streben nach der «Essenz» von E-Dur, zu dessen «innerster Wahrheit»²⁶, das sich im Antrieb, diese Tonart mit ihren beiden Terzverwandten zu vertauschen, ausgedrückt findet²⁷ – es führt einmal zur Verselbständigung der Terz des E-Dur in Gis-Dur, wobei ihr Glanz tiefer, reiner erscheint, das anderemal zur Tilgung im C-Dur (das der Mollvariante nähersteht), wobei ihr Erlöschen vom Dur-Charakter des neuen Mediantakkordes eigenartig bedingt ist –; so gehört dem weiblichen Motiv die Neigung an, das E-Dur zu einer mildereren Tonart abzudämpfen, deren Licht gleichsam als ein Leuchten von innen heraus, als ein abgeblendetes, kein prächtiges In-Erscheinung-Treten, empfunden wird: zu Es-Dur²⁸.

Über dem Gegensatz harmonischer Art: E-Dur – Es-Dur gewinnen die ersten Takte der «Einleitung» musikalische Form. Jede der beiden Tonarten samt ihren Motiven ist im Widerspiel mit seinem Complement noch nicht zur «Tonalität» als auskomponierter harmonischer Form entfaltet; in dem chromatischen Feld sind sie verdichtet, d. h. untrennbar vereint und doch erst wie im *Keim* enthalten.

Solche Komprimierung bildet indes ein sehr künstliches Resultat. Das Widerspiel der Tonarten ist nicht als völlig «logische» Abfolge innerhalb des tonalen Systems begreifbar; eine Schritt um Schritt beschreitbare Brücke zwischen den Pfeilern E - H⁷ - E ist nicht vorhanden und könnte vielleicht durch Interpolation der mutmasslich übersprungenen Akkorde in ihrem Verlauf gesichert

werden. Wir hören stattdessen gleichsam im verkürzenden Flug ereilte Klänge und bemerken: diese Musik gibt so die «Essenz» von einer Musik, deren getreuer harmonischer Gang ihr offenbar im Augenblick entbehrlich, weil wohl bekannt erscheint. Sie «streift»²⁹ nur gerade, was ihr reizvoll dünkt, und vereint es zu einem bunten Bukett. Solche Freiheit erlaubten sich Komponisten wenige Generationen zuvor allenfalls in einer Coda, die das zuvor Geleistete und Gewonnene in der Rückschau noch einmal darbot, verdichtet und nun zu Genuss einladend in zuvor wohlgesicherten Grenzen. Uns mutet ein Einsatz wie derjenige der sechs Takte an als würdig eines Erben voll von jugendlicher Ungeduld, die Nachfolge in einem Besitz anzutreten, den vorausgegangene Geschlechter eingebracht und gesammelt hatten als Musik voller Leben und Schönheit. Mit *einem* Blick überfliegt der neue Besitzer die ihm durch Glück zugefallenen Schätze: bei raschem tempo, in «stürmisch bewegtem Zeitmass», lösen sich die abweichenden Klänge nicht mehr genau ab, sind nicht reinlich geschieden und dabei in sicherem Bezug aufeinander, sondern ergeben den ganzen Kreis der Tonarten umfassende Mischungen, bilden Überlagerungen, überblenden einander, und der Eindruck eines schillernden Glanzes entsteht, so als würde sich das Licht des E-Dur an den unregelmässigen Facetten nah und fern verwandter Klänge höchst reizvoll vielfarbig brechen³⁰. In der ausserordentlichen Komprimierung einer im farbigen Schein der Harmonie antönen- den Vielfalt erkennen wir einen dem der Tondichtung Don Juan verwandten Stil wieder, werden besonders an die «Einleitung», die mit wenigen weit entfernten Akkorden ein verklingendes Erbe anspielte und in die Tonart E-Dur zu versammeln suchte, erinnert, bemerken aber zugleich die andere Stufe; war nämlich im Don Juan sozusagen im *Monolog* beschworen wurde, im *Dialog* tönt es hier wider und bildet als Vereinigung entgegengerichteter Tendenzen zum «Kräfteparallelogramm»³¹ ein beinahe *schwebendes Gleichgewicht* im zuletzt erreichten E-Dur, in dem es sich vollendet. E-Dur, in die Richtung von Gis-, aber auch C-Dur verändert, und Es-Dur, diesen Veränderungen entgegenwirkend, um zu sich selbst zu kommen, beide aber zuletzt in E-Dur im Gleichgewicht, erscheinen vor uns wie Auge in Auge, Blick in Blick gesenkt.

Die beiden erst im Keim ausgeprägten Charaktere, der rhythmisch straffe energische Zugriff mit der Tendenz, von E-Dur aus in entlegene Tonarten vorzudringen, und die klangselige Melodie aus Sexten- und Terzenparallelen, mit Ablenkung ihrer Tendenz, nach B-bzw. Es-Dur zu fallen, zu einer, bei der Tonart E-Dur zu verweilen, durcheilen kontrapunktisch verschränkt mit leidenschaftlichem Überschwang die Weite des orchestralen Tonraums und wachsen aus sich heraus.

Auffallend ist die «chörige» Verwendung der Instrumente; durch sie wird die Essenz der Klangfarbe, die glühende Farbe der tiefen Streicher, die glän-

zende oder auch grelle der hohen Holzbläser z. B., hervorgebracht. Diese intensiven, leuchtenden Instrumentalfarben, nicht eigentlich neu, vielmehr, um als «Ausdruck» verständlich zu werden, am convenu orientiert, werden gleichsam aufgetupft, gestrichen, nebeneinander, oft übereinander gesetzt: «(Richard Strauss) pense certainement par images colorées et il semble dessiner la ligne de ses idées avec l'orchestre. Ça n'est plus la rigoureuse et architecturale manière d'un Bach ou d'un Beethoven, mais bien un développement de couleurs rythmiques»³². Es entsteht ein Spiel rhythmischer Farbwechsel, während welchem sich das in der Tonfolge gleichbleibende Motiv stimmungshaft verändert. Wir hören es abermals als Verdichtung eines schon im Don Juan gefundenen Stils, in den überlieferte musikalische Stile als stimmungsvolle Tonbilder, in einen sie «einenden» Rhythmus der Aufeinanderfolge gebracht, eingingen. In der Weise, wie das «überschwängliche» Motiv aus den tiefen Streichern zu den hohen Instrumenten hinübergleitet, gleicht es wohl einem von zunehmendem Leuchten umstrahlten aufpolierten Stein. Das zweite, männliche Motiv als Kontrapunkt gibt den befeuernden rhythmischen Impuls: «Tout cela au moyen de thèmes souvent médiocres, il est vrai, mais développés, maniés, enchevêtrés avec un art merveilleux dont l'intérêt est cependant dépassé par la magie d'une technique orchestrale vraiment géniale, à ce point que ces thèmes – médiocres, ai-je dit – finissent par acquérir du caractère, de la puissance et presque de l'émotion»³³.

Nach vier Takten bricht die Folge über der Tonikaparallele ab und setzt sich neu aus der Tiefe her fort. Die Wiederholung ist durch Klanggewalt und beschleunigtes tempo gesteigert, wie in der Begier, dem «Eigentlichen» in diesem erregenden Spiel beizukommen, es noch vollkommener zu spielen. Die Harmonie gibt darüber nach und entweicht zur Tonart der «neapolitanischen» Sexte.

Mit kraftvollem, energischem *ff* bietet das weibliche Orchestermotiv in fast notengetreuer Übernahme aus den Takten 2 und 3 dem ungestümen, den Bereich der Tonart des Ausgangs wieder verlassenden Drängen Einhalt, zügelt das beschleunigte tempo zu festem Zeitmass des Anfangs und lenkt, den Quartsextakkord über C in den über Es verschiebend, nach E-Dur zurück.

Nicht genug; das weibliche Motiv übernimmt die Führung, nun mit dem zweiten der beiden Fanfarenmotive verkoppelt, und setzt zur Kadenz nach Es-Dur an analog den Takten 5 und 6. Der Dominantseptakkord über B indes löst sich weder auf nach Es-Dur, noch geht er in die Dominante für E-Dur über; trugschlüssig vielmehr in den Quartsextakkord über B wechselnd, wartet er schier darauf, von der im Quintenzirkel aufwärts treibenden Kraft des Fanfarenmotivs ins Lot gebracht zu werden. Dies Verharren im Ungewissen eines angedeuteten, aber nicht ausgeführten Es-Dur während zweier Takte wieder-

holt sich in abermals zwei Takten; das Fanfarenmotiv ist von einer Welle von reizenden Klängen und Tönen, der ganzen üppigen Klangpracht der von Flöten- und Klarinettentrillern umrankten Melodie der hohen Streicher überschwemmt.

Die Ungeduld und Begier, den Reiz, den das Ohr empfängt, nicht vergehen zu spüren, vielmehr im Ansichreissen zu steigern bis zur Überwältigung durch ihn, zum Schwinden des Bewusstseins, und so des «Eigentlichen» ganz zu geniessen, das sich im Glanz der Klänge und noch mehr in den von den Medianten übersprungenen Zwischenräumen anzudeuten schien, beginnt, die Akkorde zu verkuppeln. Mit in sich folgerichtigen Sequenzen analog aufgebauter, teilweise schroff querständiger Klänge, die von der Schulregel voll Argwohn verboten sind um der ihnen innewohnenden Tendenzen willen, die gegen die Festigkeit des tonalen Systems gerichtet sind, wird die schon nur schwache bindende Kraft der Melodie und der Harmonie aufgezwängt. Die Töne geraten ins Gedränge; Querstände, dissonante Bildungen der sich reibenden Motivbruchstücke und die Verrückung der Akkorde vermitteln den Eindruck einer zunehmenden Barbarisierung. In der Harmonik wird das Tritonus-Intervall beherrschend, mit ihm setzt sich die Ganztonskala durch. Im Pathos des *sempre accelerando* geht die melodische Gestalt unter; die Form konstituierende, begrenzende Kadenz ist umgebracht. Die Töne sind in den Sog der Leidenschaft geraten und haben sich zu einem alles mit sich fortreissenden Tonstrom vermengt, in dessen breitem Strombett das Gegensätzliche, einander Fremde zur primitiv geräuschvollen Einstimmigkeit verrann. Über die Streicher triumphiert der ekstatisch zuckende, aufpeitschende Rhythmus in den Triolen der Hörner, und den Höhepunkt scheinbarer «Einheit» und Auflösung des stimmigen Satzes bedeutet zeichenhaft die Fanfare der Trompete über dem mit dreifachem *forte* sehr volltönenden Orchester: weit leuchtendes Siegeszeichen, von dessen scharfem Umriss eine ernüchternde Helle ausstrahlt; in gleichem Sinne wird das Nachschlagen des Basses mit überlautem Ton h wirksam, der der Harmonie zu deutlichem Dominantengewicht in Bezug zu E-Dur verhilft.

Die im Zusammenklang des Höhepunktes auseinanderklaffenden Stimmgruppen hoher und tiefer Instrumente, enig im Quartsextakkord, rücken in Halbtonschritten einander näher, durch schweifende Tonketten verkoppelt, und verschmelzen wieder zu einem unverständlichen Töneschwall, an dem die überhitzte Leidenschaft langsam sich kühlt. Aus der schütterten, aus gegeneinander zielenden Akkordbändern zusammengemischten Harmonie überbleibt zuletzt die in den Bassinstrumenten aufrückende Quartsextakkordfolge mit einem Quartsextakkord über D (im Medianten-Verhältnis zu H).

Und nicht weniger willkürlich als zuvor das Erscheinen der Dominante, bewirkt durch den nachschlagenden Bass, mutet deren Hervortreten auch jetzt

im Zusammenspiel mit dem melodischen Motiv der Violinen und dem Kopf des Fanfarenmotivs als Septakkord an. Die Überraschung durch das Aufklingen der Tonart E-Dur hat einen unangenehmen Beigeschmack: als sei man einer Äffung zum Opfer gefallen. – Dem wahrgenommenen Widerspruch zwischen den basslosen Episoden und den auf Basstöne gegründeten Pfeilern nachforschend, wendet sich unsere Aufmerksamkeit ins Detail der harmonischen Struktur:

Als tragende Pfeiler erkennt man die schon mit Takt 5 und 6 angelegte Folge von Klängen: Quartsextakkord über G – B (als Dominante zu Es-Dur, wechselnd Quartsext- und Septakkord) – A (daselbst ausgefallen; in der Klimax: drei Takte vor Ziffer 5) – Quartsextakkord über H – Septakkord über H. Ein klaffender Abgrund liegt nur zwischen zwei Akkorden, dem Septakkord über B, also Es-Dur, und der Subdominante zu E-Dur, also A-Dur, und ist mit Leichtigkeit, so dass den Regeln des tonalen Systems Genüge wird, durch einen verminderten Septakkord zu überbrücken. Die Musik Strauss' verschmäht dieses Auskunftsmittel. Was geschieht stattdessen? Es-Dur wird *direkt*, unvermittelt, nach A-Dur überführt:



Wieder bemerken wir das unbezähmte Eindringen-Wollen, das Bemühen, dem «Eigentlichen», der «Sache selbst», auf die Spur zu kommen, die dem nach Genuss des «*Ganzen*» Begierigen gerade zwischen den zwei voneinander entferntesten Tonarten im Quintenzirkel zu liegen und von der vernutzten regel-treuen Ton«sprache» wie verstellt scheint.

Der dreistimmige Satz der tiefen Streicher und Fagotte zeigt, in welcher Weise in das unbekannte Revier eingebrochen wird. Die Oberstimme schreitet in grossen Sekunden aufwärts dem Ziel zu, während von den Unterstimmen je eine einen Halbtonschritt aufstrebt und die andere den Zweiklang zum konsonanten Dreiklang (wenn der scheinkonsonante Quartsextakkord eingerechnet wird) ergänzt. So, Schritt um Schritt, wird das in sich geschlossene System der tonalen Skala und der von ihr abgeleiteten Harmonik aufgesprengt, wie einstmals in der «Exposition» des Don Juan die tonale Form. Dort war ein Streit der Mächte entbrannt, der zu einem visionären Höhepunkt *ausserhalb* des Gegebenen geführt hatte: in die Entrückung ³⁴. Anders hier: der mehrmalige nach-

schiebende Druck wird ausgeübt, bis Es- und A-Dur zu einer gemeinsamen sechstönigen Leiter miteinander verkuppelt sind:



Schema:

Tp - Sg - D → [T]

||
Tp - Sg - D → [T]

||
Tp - Sg - D → [T]

Diese aber, ohne jeglichen Leitton, ist ohne Ende, besitzt keine Tendenz mehr zu schliessen; sie ist immer und nie am Ziel. So bemerken wir, dass die Subdominante zu E schon mehrmals erklang, das Ziel aber nicht mehr als solches Beachtung findet; wichtiger ist offenbar die Anstrengung und der aufkommende Taumel, den die nachgebenden Klänge in dem sie Bedrängenden erzeugen, bis ihm gleichsam auf einmal, mit einem letzten Gewaltstreich – der Bass schreitet in zwei grossen Terzen fort – der Sprung über die ganze Distanz glückt, und der «Triumph» darüber, dass ein «Eigentliches» erreicht sei, mit dem «eroberten» E-Dur anhebt, das nunmehr für das «Ganze» entsteht.

Jener Drang aus dem Bestehenden hinaus, mit dem die Tondichtung des jungen Strauss: Don Juan so impetuos einsetzte, ist hier von der umgreifenden Kadenz aufgefangen; das aber ist eine «Lösung», an der dem Autor des Don Juan die Musik zum Scheitern kam, vor der sie ihm verstummt war ³⁵.

Richard Strauss hat in einem aufschlussreichen Aufsatz das Stichwort für den in der Musik sich abspiegelnden Vorgang selbst gegeben: es geht um das Erfassen des «lebendigen Inhalts» ³⁶ der Musik, um die *lebendige* Form, die für «wahr» und «schön» erkannt wird. Strauss hat sie schon in jugendlichem Alter bewundern gelernt; in den Werken der Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert verehrte der Knabe und Jüngling nacheifernd Vorbilder ³⁷. Später entging ihm nicht das Gespreizte, Puppenhafte, Mechanische einer nach Vorschriften exerzierenden Musik; – Vorschriften, die nicht unwillkürlich befolgte oder auch mit Vergnügen anerkannte, selbstgewählte Schranken waren ³⁸. Der beim Hören eines Haydnschen Quartettes «Mund und Ohren vor Entzücken aufsperrt» ³⁹, von den Tönen angerührt, ihnen sein eigenes Leben leihend und also Form gewordenes, abgeschiedenes Leben erinnernd, ist als Lebender von der vieltönigen Übermacht des überkommenen Künstlichen doch auch am Empfindlichsten bedroht; es saugt seine Gedanken, sein Fühlen, seine Phantasie auf. Richard Strauss suchte gegen den langsamen Tod der Erstarrung in überlieferten Formen, innerhalb deren man «willkürlich Musik machen» ⁴⁰ könne,

sich zu schützen, indem er sie im ganzen verabschiedete und die Form seiner Musik sich eh und je neu entwickeln lassen wollte.

Seine, Richard Strauss', Musik der frühen Tondichtungen verstehen wir somit als ursprünglich aus der Sehnsucht des Komponisten nach dem eigenen «Ton», den er gewinnen möchte, entstanden; mit ihnen verfolgte er das Ziel, das *eigene Sein* in Musik auszudrücken. Dies stellt sich, in den Begriffen der Musiktheorie gesprochen, dar als die Bemühung um die erfüllte, lebendige Reprise des Anfangs und damit um deren *Keim*, die Kadenz, die beide nicht mechanisch abgewickelt werden dürfen, sondern aus innerer Notwendigkeit zu geschehen hätten: gültige Bestätigung des Ich, das sich in der Exposition erkannt hatte. Der Komponist bringt Musik zum Klingen, löst sie auf, zerstört sie, gibt sie um anderer willen auf in der Hoffnung, gleichsam hinter ihr – in der er doch, wenn er sie hört, einen Teil seines Ich lebend weiss – dem «*Ganzen*», seinem wirklichen ungeschmälerten Ich, zu begegnen.

Alle Tondichtungen Richard Strauss' sind daher insgesamt verständlich als Versuche, die geschichtliche Überlieferung zu durchdringen. Dabei bewährt sich der fordernde, gewalttätige Zugriff, der Rhythmus «eigensinniger Gewalt-samkeit»⁴¹ in ihnen, an der Mannigfaltigkeit der heraufgerufenen stilisierten Tonwelten. Über alle vorgegebenen tondichterischen Absichten hinaus hat also die Aufmerksamkeit zuerst dem Drama leidenschaftlicher Umwerbung, Eroberung, Überwältigung, Auflösung des klassischen Erbes durch den einzelnen zu gelten. Man kann beobachten, dass die herausgeforderte Musik dem «Ton-dichter» Strauss den «Stoff» und auch gleichzeitig – ironisch – den «Stil» jedes Werkes liefert. Im Zusammenhang damit wird verständlich, warum die Sinfonik Strauss', sich entfaltend im Widerstreit gegen die von Tradition und Schule bewährte und legitimierte Form, deren Bindendes, Versagendes sie mit herrischem Zugriff zu sprengen trachtet, *keine* hergebrachten Modelle *rein* verwirklicht, wohl aber in Ansätzen deren jedes nahezu enthält; d. h. man findet in ihr nicht nur die Elemente der Sonate mit Exposition, Durchführung und Reprise, der als Einheit aufgefassten zyklischen Viersätzigkeit der Sinfonie mit den Satztypen: Allegro, Andante, Scherzo, Presto wie des Rondos als einer Folge von «Ausdruckswellen»⁴², zuletzt der Variationenreihe; auch Formprinzipien der Oper und des Wortdramas, Ouvertüre, Rezitativ und Arie ebenso wie Dramen-Exposition und -Katastrophe sind in den sinfonischen Werken nachgebildet und vereinigen sich sinngemäss mit Formengliedern der zuvor genannten Instrumentalgattungen, um sogleich ironisch aufgelöst zu werden. Es entsprechen sich Dramen- und Sonatenexposition, und die Reprise erfährt eine Deutung als Katastrophe im Verstand des Wortdramas⁴³.

Die Gestalt überkommener Musik aufzulösen, den musikalischen Vokabeln, die einmal in einem bestimmten Zusammenhang lebendige Wahrheit, das

«Ganze», bedeuteten, ihren geheimen Sinn, ihr «Leben» zu entreissen, die starre begriffliche Ton«sprache», in die die Lebensfülle vorausgegangener Geschlechter eingegangen war, um diese zu befragen, sie – weil als verwandt mit dem eigenen Sein, ja als dasselbe geahnt – von ihr zu fordern und in seine Gewalt zu bringen, ist der Antrieb, aus dem die Musik der frühen Tondichtungen Richard Strauss' hervorgegangen ist. Ein Verhältnis zur Geschichte erscheint im Licht, das sich auf das Recht des Lebenden zur befreienden Reaktion ihr gegenüber, auf Spontaneität und einen «der Pedanterie des Systems eingeschliffener musikalischer Logik abholden *élan vital*»⁴⁴ beruft. Diese Weise zu komponieren zeitigte als Ergebnis der Anstrengungen, die Kerker, in denen das lebendige Gefühl wie eingeschlossen schien, aufzusprengen und die in allen stilistischen Elementen seiner Zeit letztlich wirksame Kadenz in ihrer Schlusskraft zu treffen, eine fast rapsodisch frei schweifende Musik.

Dennoch, um ein «Erreichtes» in Musik vorzustellen, bietet sich dem Musiker Strauss nur das Mittel der Kadenz, die er verstanden wissen will als bestehend aus Vorwurf – Weg der Realisierung – endlich erreichtem Ziel, entsprechend der Folge: Tonika – Subdominante, Dominante – Tonika, die ein gerundetes reprisenhaftes Ganzes darstellt, in dem das Ende den Anfang bestätigt, eingeholt hat, also eine «geschlossene» Form, ein musikalischer «Satz» in nuce.

Was in Strauss' Tondichtungen obenauf erklingt, ist auf dem Weg zu sich selbst, ist «negative», uneigentliche Musik. Glaubt die Musik sich aber am Ziel, am Ende der Suche nach dem eigenen «Ton», kadenziert sie in dem Sinn, das «Eigentliche» errungen zu haben, so zitiert sie schon eine altbekannte, damit unpersönliche Musik und ist im selben Moment der Welt abgestorben, hinabgesunken in die Abgeschiedenheit von Verklärung, Erinnerung. Höchst folgerichtig gibt es in den Tondichtungen Richard Strauss' ein «Hauptthema»: das von impetusem Aufbruch zu Neuem, blendendem Schein, Einsicht von Trug und Enttäuschung und tragischem Ende, dem die Musik selbst noch nachtrauert, das sie verklärt. Sie stellt den «Helden» dar, zugleich sein «Schicksal» und noch den ergriffenen oder belächelnden Zuschauer. Die Musik Strauss', in der im Anschluss an Mozart der *Mensch Darstellung* findet, *ist sich selbst das Schicksal*;⁴⁵ als solche hat sie sich schliesslich im Spiegel von Hugo von Hofmannsthals Schauspiel «Elektra» ganz erkannt. Jene Hoffnung, durch die Zerstörung der «geschlossenen» Form, durch die Aufsprengung des logischen Gefüges eines «Satzes», in dem Anfang und Ende schlichtweg einander verglichen sind als «Exposition» und «Reprise», des «Eigentlichen», von der Ton«sprache» Verdeckten, Verstellten habhaft werden zu können, hat Strauss in der sinfonischen «Einleitung» zur Komödie für Musik «Der Rosenkavalier» unmissverständlich als eine unerfüllbare, den Glauben, während des Kampfes dem Ziele näher, durch ihn gar unmittelbar eins mit ihm zu sein, als einen Selbstbetrug

bezeichnet, dem erlegen ist, wer das Glück wahrer Erfüllung mit dem vom inneren Widerstreit erregten täuschenden Rausch und Taumel der Sinne verwechselt. Der Rausch aber entsteht im Innern aus dem Antrieb, sich selbst im Schönen, reizvoll Fremd-Vertrauten zu finden, sich als «*Ganzen*» zu gewinnen, und der ihm entgegenstehenden Verweigerung durch die Einsicht, es sei verboten, sich in dieser Weise an fremdem Besitz zu versuchen. Horn- und Orchestermotiv der «*Einleitung*» klingen so als Forderung und Lockung in zwei verschiedenen und complementären Tonarten einander zu.

Unmissverständlich, auch für den Hörer, der jene ausdrückliche Anweisung für den Vortrag nicht kennt: «*agitato und sehr überschwenglich*» und: die ganze Steigerung sei «*durchaus parodistisch*»⁴⁶ zu nehmen, gibt der Komponist zu verstehen, dass er sich darüber lustig mache. Routinierte Distanz verkündet sich in der anstrengungslosen, geglätteten Meisterung dessen, was sich angestrengt gibt und gefahrenvoll ins Unbekannte auszuschweifen scheint, der «*Durchführung*».

Das Widersprüchliche zwischen den einander zugeordneten, einander jagenden und lockenden Motiven, das nach Ausgleich auf höherer Ebene verlangt, bleibt auch auf den Höhepunkten der Musik noch erhalten; das rhythmische Motiv hat den seinen über dem getriebenen, gestossenen Töneschwall, an dem es seine Kraft büsst; das melodische Motiv hat seinen danach über dem Orgelpunkt des Dominantgrundtons, wobei schwelgende Terzen- und Sextengänge in den Violinen von unterstützenden Violon und Violoncelli zu pathetischer Klangfülle gesteigert werden.

Im Aufschluchzen auf der *paenultima* verdichtet sich die Kantilene mit den Holzbläsern zur süßen Dreiklangsmixtur (Ziffer 7) und sinkt zögernd, nach und nach «*breiter werdend*», zur Kadenz in die gemeinsame Grundtonart hinab (E-Dur). Den übertriebenen, überschwänglichen Ton löst der elegische ab. Die «*Reprise*» ist keine, sie ist Musik der Enttäuschung und des Verzichts; sie wird eingeleitet (Ziffer 8) mit einem viertönigen Motiv, das über der Tonart zu schweben scheint, flüchtig den Ton *e* berührend und alsdann von der Terz eine grosse Septime absinkend. Das zuvor heftig angepeitschte Zeitmass ist «*viel ruhiger*» geworden und die leidenschaftliche Stimmung verklungen in die empfindsame, in der die «*geseufzte*»⁴⁷ Klage den Ton angibt. Die beiden Hornmotive haben nun in Folge der Verkleinerung ihrer Notenwerte ihre rhythmischen Energien nahezu ganz verloren. In den Klang der Holzbläser gekleidet führen sie auf dem feingliedrigen Partiturbild noch einmal zu einem echohaften Nachklang des Widerspiels mit dem Motiv der Lockung durch Klang und Melodie, der «*Frauenstimme*», und verlaufen sich als zarte Arabesken über den Dominantseptakkord endlich nach E-Dur. Die *eine* Tonart als Grundlage für ein konventionelles Sprechen, als Verständigungsmittel und -ebene, deckt den

Gegensatz der Motive, Stile, Tonarten als Keime, die zu jäher Blüte gebracht waren, mit harmloser Fassade zu: sie ist «tenue», die man vor sich und andern wahr⁴⁸.

Die Musik der «Einleitung» schildert eine Liebesnacht «mit der ganzen Unmissverständlichkeit, der Straussens Orchestersprache fähig ist»⁴⁹. Aber auch damit ist ihm das Wesentliche zu bedeuten geglückt: Verwechslung dessen, was nur eine aus dem Innern unwillkürlich hervorgehende Gebärde für erfülltes Leben ist, mit diesem selbst, das der Ungeduldige durch Bemächtigung der Formen, in die es auskristallisierte, in seinen Besitz zu bringen glaubt. Sogar das Verhältnis von «Programm» und Musik ist dabei scharf beleuchtet. «Für mich ...», schrieb Strauss, «ist das poetische Programm ... nichts weiter als der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen»⁵⁰. Das «Programm» ist «Stoff» für die zu schaffende Komposition; es verhilft dem Komponisten zur Bildung der «Form», zur sprechenden Charakteristik der Motive und ihrer «Verarbeitung». Noch im Gegen-einander von «Programm» und Musik wird das Widerspiel von unwiderstehlichem Antrieb, zu erfassen und fremde Form um des in ihm gewussten «Lebens» willen in Besitz zu bringen, und versagenden stilistischen Elementen der Musik deutlich. «... Dass die Musik nicht in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose schwimme, dazu braucht sie gewisse Form bestimmende Grenzen, und dieses Ufer formt ein Programm»⁵¹. So können programmatischer Vorwurf und Vorwurf fremden Musikstils im Verhältnis zum Komponierenden, der die *eigene* «lebendige» Musik will, als in Analogie befindlich begriffen werden.

(Als bedeutsam hat in diesem Zusammenhang die Mitteilung Romain Rollands zu gelten: «Je me souviens du mot de Strauss: 'En musique, on peut tout dire. On ne vous comprend pas.'»⁵² anlässlich einer Aufführung des Tongedichts Ein Heldenleben, das ebenso wie viel offenkundiger die Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters Don Quixote ironische Züge und die von Resignation trägt und mit diesen zusammen die Rückkehr Strauss' zu herkömmlichen musikalischen Form-Schemata einleitete.)

Die Parodie jedoch hat zum Ziel «die Destruktion eines Stils, den sie äusserlich noch zu wahren scheint». Sie «bewegt sich immer noch in den ausgefahrenen Gleisen, spottet jedoch ihres eigenen Tuns und versichert sich einer unendlichen Freiheit»⁵³. Die *wahre* Musik – will uns der Komponist Strauss bedeuten – klingt für ihn im Verborgenen, noch oder nur noch; – von der klingenden, wie immer sie sei: trunken von geahnter vorweggenommener und herrisch neue fordernd oder erzwingend, spiegelnd, mit dem Abglanz alter lockend, trauernd über Täuschung und Versagung, beteuert er uns durch scherzhafte Imitation, dass sie es durchaus nicht ist, die er meint.

Der *Epilog* zur sinfonischen «Einleitung» beginnt voller Ruhe («tranquillo»)

und Süßigkeit: eine vom Ausgangston zur Oktave sich aufschwingende Melodie fällt über die Stufen des E-Dur-Dreiklangs in Terzenparallelen sanft herab, fängt sich, um mit zarter Betonung (in einer Synkope) auf einer Dissonanz zum liegenden Grundton F zu verweilen, und kadenziert zuletzt über die VI. und V. Stufe. Streicher und Flöte werden bei der Wiederholung dieser Melodie von den Hörnern abgelöst.

Dann aber setzt das Orchester mit allen Streichern, Holzbläsern und Hörnern zugleich ein, und es entsteht Bewegung; eine neue Melodie mit weiten Tonschritten über dem liegenden Grundton schlingt sich wie eine schweifende Guirlande um die Töne des über ihm errichteten Dreiklangs aus E-Dur. Parallele Oktaven, Quarten, Sexten und Terzen verbreitern sie, und durch die akkordische Begleitung der Bratschen und tiefen Bläser wird sie beschwert. Klänge, die der herrschenden Tonart fremd sind, entstehen durch die Windungen der Melodie, die Vorhalte zur liegenden Harmonie nicht aus einem Ton, sondern aus drei Tönen bilden. Für Momente ist der E-Dur Dreiklang völlig überdeckt, dann wieder freigegeben und erneut verschleiert, bis das sehnsuchtsvolle Spiel um den Ton e behutsam mit einer ausgesponnenen Kadenz in den E-Dur Akkord, dem das zur elegischen Violoncello-Kantilene gewandelte Hornmotiv unterlegt ist, und damit zugleich auch die «Einleitung» in die Szene endet.

Die Musik lässt von ihrem auf dem «Höhepunkt» nur mit Ironie noch behaupteten Anspruch auf absolute Geltung ab und wirkt nun zusammen mit der Sprache und dem Bild als *ein* Element unter *anderen*.

Ich will nicht von Sprache, sondern
von Musik reden – aber es ist alles
dasselbe, und wir werden davon den
Ausgang nehmen können.

ANTON WEBERN ⁵⁴

2. Der erfüllte Augenblick

Analyse und Interpretation des ersten Auftritts:

Octavian und die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik *Der Rosenkavalier*

A

«Octavian kniet auf einem Schemel und hält die Feldmarschallin, die im Bett liegt, halb umschlungen. Man sieht ihr Gesicht nicht, sondern nur ihre sehr schöne Hand und den Arm, von dem das Spitzenhemd abfällt» ⁵⁵.

Die Magie des Bildes wirkt auf uns und zieht uns in den Bann. Man ist verlockt, sich mit dem Geschauten insgeheim zu identifizieren, und wird gestimmt. Uns widerfährt dabei, wie dem Pagen vor dem Bild des Infanten geschah: «So träum ich dann, ich wäre ...»⁵⁶.

Noch ist kein Wort berufen: der Dichter hält sein Gedicht einem «namenlosen» Bewegt- und Ergriffensein geöffnet. Doch dann, wenn der erste Satz sich im Munde Octavians ausbildet, ist auch die Fülle des Empfundene schon nur erinnert. Vergangenheit überdauert in Sprache gewordenem Erstaunen über ihr früheres Sein, Gelebtes zittert nach im Ton der Hindeutung «Wie du warst!»; das Sein selbst ist unaussagbar. *Einsicht* wurde gewährt, das *Staunen*⁵⁷ gilt der Weite, der Tiefe des Durchblicks. Und ist das Erlebnis auch vorüber, da das gewöhnliche Gehaben wie eine Hülle abgefallen war, um das zuvor nicht Gekannte für Octavian freizugeben, so spürt er doch im Nachgefühl es und sie, die sich ihm ergab, die er fand, als eigensten unverlierbaren Besitz noch. Mit neu erwecktem Sinn weiss er sich vermögend, das Alltägliche auch jetzt noch zu durchschauen und einer Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, so wie sie Edelleuten und Bediensteten zu dieser oder jener Stunde begegnet ist und wieder begegnen wird, ins verborgene, verhüllte Innere zu schauen; *unter der Oberfläche* sieht er nun immer ein Geheimes, das sich ihm allein zu besonderer Stunde ergeben hatte, «unendliche Tiefe»⁵⁸.

Der ihre Schönheit so einzig zu fühlen glaubt, ist auch von der Einzigkeit seines Besitzes überzeugt, den niemand mit ihm gemein haben könne. Und mit dem Ausruf «Wie du bist!» versichert sich Octavian dessen und zugleich ihrer auch. Indem er das Wesen dieser Frau mit seinem Erlebnis, seinem «Glück», wie er es nennen wird, völlig in eins nimmt, glaubt er, so sei ihm durch ihr von ihm gewusstes Dasein auch seine Seligkeit, Besitz der Einigen, Wahren nun immerfort verbürgt. Aussen, das Du – und Innen, das Ich – gingen für eine Zeit ineinander auf; sie sind ihm nun fraglos eines auch für alle Zukunft: «Sie liebt mich! Wie ich nun die Welt besitze / Ist über alle Worte, ...»⁵⁹. Zu den ersten Worten Octavians blieb die Marschallin stumm: was hätte sie auch zu sagen? Nichts, was jemand in diesem Augenblick interessieren könnte; wie uns, die wir ihre Schönheit ahnend empfangen im beseligten Ton, der zwischen den Worten des glücklichen Knaben ausschwingt? Und dennoch, so meint man zu spüren, sprach in tiefem innigem Einverständnis auch sie: durch den Mund Octavians vernehmen wir auch ihr entzücktes «Wie du warst! Wie du bist!»

Dann aber, während Octavian den Abstand findet, ein vergangenes Soeben mit einem Viel-früher und einem Gerade-jetzt zu vergleichen, regt sich's auch im andern, um sich mit eigener Stimme mitzuteilen: in der Frage der Marschallin spüren wir einen sehr weiblichen Ton versteckter Koketterie, Anreiz für Octavian zu sagen, wie stolz er – und darin, wie wert und einzig sie ihm – sei,

vielleicht ein wenig: Lust zu verführen; und zugleich, aber verborgener, halb verschwiegene Einspruch, leise Furcht und zarte Mahnung, nicht zu reden, nicht Worten anzuvertrauen, was diese sogleich unweigerlich verrieten: das *Geheimnis*⁶⁰. Octavian antwortet im Überschwang und, wie wir meinen, zugleich auch engherzig; sein Jubel mündet nicht in einen Preis der Geliebten, die sich durch ihn verzaubert und im Schein vollkommener Schönheit wiederempfangen könnte, sondern abermals in eine Selbstbespiegelung. Ihm kommt das Bewusstsein einer *Erwählung*: «Was er Erstarrtes berührt, erweckt er zum Leben»; so aber denkt er sich als «umgekehrten Midas», als «*Dichter*»⁶¹. Und Octavians Erstaunen darüber, dass er es ist, dem das Geheimnis offenbar wurde, wie sie sei, klingt in einen Triumph über die «Wörter», das allgemeine, bloss hingesagte, das prosaische «Du» aus.

Der junge Hofmannsthal hatte erfahren, dass die Wörter sich vor die Dinge stellen können: «Um uns herum (,) starr geworden ..., liegt eine Rinde von Überlieferungen, Hörensagen, blossen Worten»⁶². Die Umwelt war ihm besetzt mit solchem Toten wie Worten, die – wenn sie kein Gelebtes bedeuten – ohne Sinn, ohne Wert sind: «Wörter». Der Zwang, ihnen nachzuleben und sie so aus der Erstarrung zu lösen, konnte in Ekel umschlagen, sobald das Ich unfähig wurde, das von ihnen einst Bedeutete wieder zu erfahren, wenn das «Hörensagen die Welt verschluckt»⁶³ hat.

Wir vernehmen frühen Zweifel und Schauer in Octavians Schmähung:

Du, du – was heisst das «Du»? was «Du und Ich»?

Hat denn das einen Sinn?

Das sind Wörter, blosse Wörter, nicht?

Hier nun sind «Gewebe aus Worten», die «um uns hängen» wie «gestohlene Kleider»⁶⁴, abgeworfen gewesen; das was «innen» ist, ein «Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen, ein Drängen», das Leben, von dem der junge Hofmannsthal weiss, «man kann es haben und doch sein' vergessen!»⁶⁵, hier gerade war es gegenwärtig und hat die Beseligten tief durchdrungen: «Alle Worte, die nur Schall sind, wenn wir das Ding in ihnen suchen, werden hell, wenn wir sie leben: im Tun, in 'Taten' lösen sich die Rätsel der Sprache»⁶⁶.

Doch die Beobachtung, dass ihm ein «Du» zu sagen jetzt etwas bedeutet, dass Worten ein ganz unvergleichlicher tiefer Sinn innewohnt, verleitet Octavian bald – uneingedenk der wahren Relation zwischen Wahrheit und Wort: «Worte sind versiegelte Gefässe des göttlichen Pneuma, der Wahrheit.»⁶⁷ –, mit ihnen sein Erlebnis noch einmal heraufzubeschwören, es zu wiederholen. Erst noch dem Zusammenhang nachtastend, steigert er mit Blick und Berührung sein Fühlen, um es zugleich in Worte einzufangen und abzuspiegeln. Der Erfahrung sinnlicher Gegenwart vermag nur ein Stammeln genugzutun; kein Satz gelingt

dem von seinem Fühlen fast um die Besinnung Gebrachten; «Trunkenheit» des «Wahnsinnigen»⁶⁸ kündigt sich durch die Auflösung in Fragmente an; der logische Zusammenhang wird um der Ahnung des Zugleich, des «All in einem, Kern und Schale»⁶⁹ willen aufgegeben. Dann aber, zur ganzen unermesslichen Fülle sich aufzuschwingen, das «Ganze» einzufangen hoffend, erliegt Octavian der Verführung der Magie und büsst sein Streben nach Allmacht mit Verlust: Wort um Wort häufend, wähnt er durch die Reihung fast synonymen Wörter das «Ganze» einzuhandeln; doch indem er eines durch das andere ersetzt, bleiben sie auch schon als wertlose Hülsen zurück: «Leere Formen lässt er leblos ...»⁷⁰.

Die Resignation darüber, den Rest des Bewusstseins, der von dem Genuss der vollen Wahrheit trennt, nicht mit Willen loswerden zu können, lässt die Syntax wieder in ihr Recht eintreten. Am Ende bleibt das Einbekenntnis tiefster Sehnsucht – verwandelte Wiederaufnahme des Jakob Böhme-Zitats des jungen Hofmannsthal: «Ein Wesen immer gelüstet es nach dem andern!»⁷¹ – in dem Wunsch des Ich, das zum Du will, um «in dem Du zu vergehen».

Octavian, dem so auf der Suche nach dem Genuss des Lebens der Selbstverlust, im Streben nach der Wahrheit der Verlust an die Worte droht, wird von der Marschallin mit der Zärtlichkeit einer Liebkosung sanft auf sich selbst zurückgewiesen. Jenes leise «Du bist» ihrer Entgegnung setzt sich gegen das Auslöschen des Ich im Du ab, das Octavian jenseits der Worte so sehnsüchtig umwirbt und in dessen Geheimnis der wieder zur Besinnung gekommene noch einmal einzudringen begehrte. Zugleich nimmt sie den «Buben» liebevoll zu sich, nennt ihn ihren «Schatz» und umfängt jenes Unfassliche, Ich und Du, die ineinander vergehen und auf einmal fort sind – «weggewischt»⁷² –, mit einem Satz, in dem die Unbegreiflichkeit des Wunders – «der Tod ist mitten im Leben»⁷³ – einfach hingenommen, wohlbedeutet und schlicht bewahrt ist.

Solche Einfachheit gründet in Lebensweisheit. Die Fürstin weiss um die Seltenheit des Glücks und um sein Geschick: «Jedes Ding hat seine Zeit». Ihr Verhalten – nachdem der Augenblick der Erfüllung verging – ist dem Octavians *complementär* entgegengesetzt⁷⁴: sie sucht, dem «Ganzen» durch Bescheidenheit gerecht zu sein und nicht mehr zu wünschen, als man in Kräften hat zu empfangen, als einem je angemessen ist, um so mit sich einig, um «ganz» zu sein oder es wieder zu werden, wie es des Dichters Leitsatz als Forderung hinstellt: «The whole man must move at once»⁷⁵. Das «demütige» Verhalten, ihre grosse «Kondescendenz»⁷⁶, rührt daher, dass sie bereit sein möchte, ein Ding als «Glück» entgegen zu nehmen. So versucht sie nicht, es mit Worten zu begreifen, denn Philosophieren könnte den Dingen den Glanz rauben: «Ein Ding ist eine unausdeutbare Deutbarkeit»⁷⁷. Sicher gehen wir nicht fehl, wenn wir auch die bewusst bewahrte Einfachheit ihrer Rede in solcher Weise deuten: sie spricht nicht gesucht, nicht «originell»; sie bedient sich einer konventionellen Sprache im

Vertrauen, das «Ganze», Wahre zu bedeuten werde ihr eh und je entsprechend den Umständen wie von selbst zukommen.

Octavian freilich, mit «ein wenig jugendlicher Herzlosigkeit»⁷⁸, reagiert nicht auf jenen leisen Ton der Bescheidung. Er findet voll Ungeduld den Tag sinnlos, der seiner Liebesnacht ein Ende bereiten will.

Tageshelle grenzt die Dinge scharf gegeneinander ab, sie bringt die Mannigfaltigkeit unübersehbar deutlich vor den Blick. Dass Octavian den Tag gerade um der Helle willen scheut, verrät uns eine Tagebuch-Notiz des jungen Hofmannsthal; hier ist das Löschen des Lichts als ein «Wegwerfen» des «flirrenden Schleiers der Maja», als ein Hinabtauchen ins «dunkle wesenlose Meer»⁷⁹ gedeutet. Die folgenden Verse aus dem gleichen Jahr nehmen den Gedanken auf:

Ich lösche das Licht	Und tauch ins Dunkel
Mit purpurner Hand,	Nackt und allein,
Streif ab die Welt	Das tiefe Reich
Wie ein buntes Gewand	Wird mein, ich sein ⁸⁰ .

«Tiefster Sinn» wird offenbar, unverhofft, so wie «Quelladern» springen können; das Ziel des Tauchers ist «der Kern der Welt», der Punkt, in dem das Mannigfaltige in *eines* einmündet. Die Dunkelheit begünstigt das Einfühlen in das Du, das Hineindenken in das andere. Dem Verzückten fließt das eigene Leben gleichsam hinüber in das Gegenüber⁸¹: dieses wieder hat vom eigenen Besitz ergriffen; im übermächtig werdenden Gefühl des «All in einem»⁸² vergeht endlich jegliches Bewusstsein von Trennung und Gegensätzen. Die Antwort auf Octavians Frage, wo er denn sei, «wenn ihm dann Hören und Sehen vergeht», hat der junge Hofmannsthal zu Versen verdichtet im Gedicht: «Weltgeheimnis»⁸³. Der Dichter weiss von ihm, denn er vermag zu Zeiten bis auf den Grund eines «tiefen Brunnens» hinabzutauchen: ins «Einst» entrückter mythischer Zeitlosigkeit. Der Weg in den «Brunnen» hinab, ins «dunkle Meer» und zu den «Quelladern» ist der Weg in die Einigkeit mit der Welt, der Zugang zum Einverständnis des Lebendigen über alle Worte, zum Leben, an dem teilzuhaben die Sehnsucht der Vereinzelten ist: «Die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit – Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden»⁸⁴. Das «Weltgeheimnis» wurde Octavian durch die Begegnung mit der Marschallin vertraut:

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! –
Da wird an Dinge, dumpf geahnt,
In ihren Küssen tief gemahnt ...
In unsern Worten liegt es drin ...⁸⁵

In die Tiefe der *Einigkeit mit dem andern*, dem «Du», von Hofmannsthal unter dem doppelsinnigen Symbol des Eintauchens ins Wasser (des Lebens = des Todes) ⁸⁶ begriffen, hat sich Octavians Initiation vollzogen, als seine mütterliche Freundin, die Feldmarschallin, sich ihm zur Geliebten gab: ihm wurde zuteil, *Welt im Gefühl zu besitzen*.

Wie besteht solcher Besitz vor dem Tageslicht? Erinnern wir uns noch einmal der ersten Worte:

Wie du warst! Wie du bist!,

aus denen zu lesen war, dass Octavian den seligen Augenblick ohne Zögern als den Augenblick des Offenbarwerdens ewiger Wahrheit zu erkennen vermeinte. In diesem «Du bist» war zwar das geliebte Gegenüber unbezweifelbar enthalten, aber – dies wurde zum Verdacht – vielleicht nicht anders denn als Schein, so nämlich, wie es im «Wie du warst» erschien? Woher – ist man denn auch versucht zu fragen – mag Octavian gewusst haben: das ist's, das ist die Liebe, das ist die wahre Marschallin?

Und es fehlt, was uns wieder vorbehaltlos bereit für die Übereinstimmung des zauberischen Anfangs machte: das Wissen, wie die Beiden einander begegneten, und: ob sie einander erkannten? – daraus wir alle Zuversicht gewinnen könnten. Wir vermögen hingegen nur aus dem zu schliessen, was uns Octavian durch seinen Eifer gegen die Worte und seinem Umgang mit ihnen selbst verraten hatte.

Octavian empfing die Worte in einem Zusammenhang, in dem sie einmal Wahrheit bedeuteten. Octavian besass die Worte, aber welche Bewandtnis es mit ihnen wirklich habe, war ihm, der ihnen nicht mit der Tat voraus war, der sie nicht für sich erfunden hatte, um mit ihnen das Gelebte zu bedeuten, nur zu ahnen gegeben. Als das Vermögen dazu erkannte Hugo von Hofmannsthal «die aufgesammelte Kraft der geheimnisvollen Ahnenreihe ...» in sich, «die übereinandergetürmten Schichten der aufgestapelten überindividuellen Erinnerung» ⁸⁷. So kann ein Totes wieder Leben gewinnen, indem es erinnert wird, durch «Aus-uns-heraus-locken ganzer Welten des Fühlens» ⁸⁸. Man versteht Octavians seligen Überschwang: liebend und Liebe hinnehmend, tätig wurde ihm zuteil, wovon er den Begriff, das Wissen im äusserlichen Sinn als im Gedächtnis registriertes, erst besass; zu wirklichem Besitz, gefühlter Wahrheit, ergänzte sich sein Ich über ein Du. Nun sind Erlebnis und Wissen beieinander.

Zum vollkommenen Selbstbesitz des Ich verhalf das Ausser-Ich, die Welt, indem es das Ich – in der Vereinigung – *vergrösserte um ein Abgeschiedenes in ihm selbst*; so stellte sich Einheit des Ich in Einigkeit mit der Welt her.

Unangefochten blieb Octavian mit seinem «Besitz», solange «es ringsum still und dämmrig» ⁸⁹, stimmungsvoll war. Wir aber – in der Helle des Tages – fragen

weiter: ist das Du auch wirklich erkannt? ist es so vertraut, wie die frühe Beglückung Octavian glauben lässt? – oder ist es von Anfang an nur *Mittel* gewesen – da freilich unbewusst –, wie sich mit Octavians Versuch, noch einmal das «Ganze» zu genießen, zu verraten begann? Ist es – und das würde seine Abneigung dem Tag gegenüber wohl motivieren – vielleicht nur der *Schein* von ihm, dies: wie es im «Wie du warst!» für einen Augenblick erschienen war, mit dem sich Octavian in Übereinstimmung befunden hatte?

Und es kommt uns, dass die Rede, mit der sich Octavian über sein Erlebnis der Initiation mitteilt, vor einem Kunstwerk nicht weniger Geltung gehabt hätte, und, dass er die Geliebte vielleicht für ein Gemälde eintauschen könnte ⁹⁰.

Das wird bewährt im Anblick des szenischen Hintergrundes, vor dem das Paar ruht, – dessen der Leser der Dichtung zuerst vielleicht entraten zu können glaubte und der in einem tieferen Sinn sehr wohl mitspielt.

Gibt man sich ganz jenem Bilde hin, das die Szene nach des Dichters Wünschen zu bieten hat, so ist den Worten Octavians mit einem stummen gleichwohl beredten Ah! des Entzückens von Seiten des Zuschauers, sobald sich ihm bei geöffnetem Vorhang das malerisch gelagerte Liebespaar mitten im goldleuchtenden theresianischen Rokoko-Rahmen, einem die Heiterkeit und Lebenslust seiner ersten Bewohner widerspiegelnden Interieur, vorstellt, ein neuer und sinnvoller Ton beigegeben. Unüberhörbar erklingen mit den ersten Worten der Komödie für Musik, bei jenem trunkenen Ausruf voll tiefen Stauens, mehrere deutlich wahrnehmbare Obertöne, von denen einer im «Wie du warst!» auch der grossen Vergangenheit, jener ins Wunderbare entrückten grossen Zeit Österreichs, ein Echo gibt; das nächtliche Erlebnis einte den Beglückten in der Gestalt des geliebten Gegenüber mit der frühtheresianischen Welt. Maria-Theresia-Zeit bedeutete für den Dichter Fülle und Reinheit des Lebens: «Geist der Vernunft und ... der Natürlichkeit» ⁹¹. Ihre Schönheit begegnete Hofmannsthal in der Gestalt der Kaiserin vor allem dort, wo er sie aus ihren Briefen imaginierte.

Er bewunderte die «Einheit der Person in allem und jedem : ... In allem, wo sie handelt, ist sie *ganz* drin» ⁹², denn sie wollte nur, was «in ihr lag» ⁹³. Ihr Wesen bestimmte er als «die Durchkreuzung des höchst Individuellen mit dem höchst Natürlichen» ⁹⁴; umgreifend aber wie dieses, dem Einfachen wie dem Hohen gerecht, fand der Dichter auch den «Stil des Bauens, der unter ihrem Vater aufkam» ⁹⁵.

Und wo Hofmannsthal den Namen der Kaiserin ausspricht, ergibt sich ihm gleich derjenige Mozarts, den er als ihre Gegenfigur dachte: Mozart war «klanggewordenes Volkselement» ⁹⁶. «Aus den Tiefen des Volkes ist das Tiefste und Reinste tönend geworden, ... seliges Gefühl des Lebens, die Abgründe sind geahnt, aber ohne Grauen, ... dazwischen die Wehmut, ... aber kaum der schnei-

dende Schmerz, niemals der Einsamkeit starrendes Bewusstsein ...»⁹⁷. Und die gleiche Atmosphäre, die die Kaiserin umgab: «Welches Unmittelbare! Welches Menschliche! Beklommenheit, Strenge, sich lösend in Milde; ein wunderbares uneitles, auf Gott ruhendes Selbstvertrauen ... etwas Familiäres dabei, etwas Vertrauliches, Anheimelndes ... dies ist ein Ganzes, eine Seelenwelt ... wie die Klosterwelt des dreizehnten Jahrhunderts ... oder die Geisteswelt einer ionischen Stadt zu Platons Zeit.»⁹⁸ tönte für Hofmannsthal aus der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts wider: «es ist eine zweite Antike, schön und fasslich wie die erste, ... gleichsam gereinigt: eine christliche Antike»⁹⁹. Mozarts Musik, das Angedenken der grossen Kaiserin leben für ihn in der österreichischen Landschaft fort, die zugleich die Landschaft der eigenen Kindheit ist¹⁰⁰; sie sind «natürlich wie die Natur»¹⁰¹.

Die Relation seiner Dichtung zur Zeit des «ersten Jahrzehnts der Regierung Maria Theresias» deckte Hofmannsthal selbst in einem «Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier» auf: «Es könnte scheinen, als sei hier mit Fleiss und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt, doch ist dies nur Täuschung und hält nicht länger dran als auf den ersten flüchtigen Blick.» Er verhüllte dabei zugleich geheimnisvoll sein Streben, sich ihr durch Angleichung zu nähern, indem er betonte: «Die Sprache ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft», und verriet im Nachsatz doch beinahe – Octavian gleich – Inspiration und Dichter: «denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt ...»¹⁰².

Es war der symbolische Augenblick des Einsseins mit dem *Schönen*, in dessen Tiefe alles Unterschiedene, Getrennte in eines sank; er rief die Sehnsucht hervor, verwandt jenem Gefühl, «dass alles gegenwärtige Schöne in der Natur nur auf ein ganz unerreichbares Früheres hinzudeuten schien»¹⁰³. Sie umfing uns als Stimmung und vergegenwärtigte für die Dauer eines Augenblicks das «Ganze» symbolisch in den Gestalten: «Doch was ein jeder ist, das ist er ganz; ganz einer Stimmung atmendes Symbol»¹⁰⁴.

Wer will sich aber zu unterscheiden getrauen, ob die empfundene Schönheit thesesianischen Lebens und thesesianischer Kunst, des Wiener Rokoko, die Erinnerung an das Glück der eigenen verschwundenen Jugend, die sich für die Marschallin in Octavian gespiegelt findet, oder das Angedenken dieses das Gefühl für jenes erweckt habe? Sowenig wir im Augenblick zu sagen wüssten, ob von *erlebter Gegenwart ein überkommenes Vergangenes sein Leben mitempfängt* oder ein in Octavian *sich nach Leben sehndes Abgeschiedenes eines Lebenden sich bemächtigte um wiederzukehren*.

«Denn dem Hauch des Göttlichen hält unser Leib nicht stand, und unser Denken schmilzt hin und wird Musik»¹⁰⁵. Töne rühren an, lösen das nicht oder kaum Sagbare, sie benennen nicht und sondern nicht; es kostete grosse Mühe,

mit ihnen Begriffliches annähernd zu vermitteln. Jenem frühen Staunen Octavian-Hofmannsthals als einem Grundgefühl des Dichters ¹⁰⁶ gaben Verse des Knaben Giannino einst den ersten und dichterisch vollkommenen Ausdruck. Das Klangspiel der Reime, Assonanzen und wechselnden Vokale, die Evokation von Lauten, Duft und Farben, das Gleiten und Stauen und abermalige Fließen des Rhythmus hatte die Worte dabei nahezu um ihren Sinn gebracht: «... und was da war, ist mir in eins verflossen: in *eine* überstarke, schwere Pracht, die Sinne stumm und Worte sinnlos macht» ¹⁰⁷. Octavian, dem die Worte ebenfalls zu klingen anfangen und der die «Musik» aus ihnen ziehen will, um sich an ihr zu berauschen, wird von der Marschallin sanft davon zurückgehalten; – sie selber schweigt sich über ihr Erlebnis aus und lauscht nur auf das im verborgenen Tönende, das den Worten kaum anzuvertrauen, kaum abzugewinnen ist, einsichtsvoll, bescheiden, aber nicht minder hingerissen.

Dem Hörer und Zuschauer seines Spiels hat Hugo von Hofmannsthal die Musik zu Hilfe gerufen, damit sie ihm das Schweigen auf ihre Art beredt mache; er weiss, es gibt einen «Schlüssel», den kaum ein Dichter, «den nur der Musiker besitzt, der mit der Unmittelbarkeit des Fühlens die Tür ins Namenlose aufschliesst» ¹⁰⁸. Solch einen Musiker glaubte der Dichter in Richard Strauss gefunden zu haben.

Es wird nun zu hören sein, welche Qualitäten die Musik von Richard Strauss der Dichtung Hofmannsthals zuzuführen hatte.

Es gibt einige Stellen in dem Gedicht Hugo von Hofmannsthals, um die gleichsam wie um Kristallisationskerne die Musik von Richard Strauss sich gesammelt, mit Aussage gesättigt und Form gebildet hat. Form eignet ihr – wie schon immer, so auch hier – durch den Zusammenhang in *sich selbst*. Allein, wie die Musik durch die Dichtung erst ganz aufgeschlossen erscheint, empfängt umgekehrt die Dichtung durch die Musik die letzte Aufhellung. Das Verhältnis von Dichtung und Musik in der ersten Szene der Oper könnte seinerseits in dem Wechsel von Geben und Nehmen als *complementäres* Gegensatzpaar bestehen, einander zur Ergänzung bestimmt entsprechend jenem Verhältnis innerhalb der Sprache, der Musik, deren Struktur bei Hofmannsthal ¹⁰⁹, bei Strauss ¹¹⁰ die *Konfiguration* des complementären *Gegensätzlichen* bildet. Wie weit Aufmerksamkeit – Voraussetzung für ein Einander-Gewahrwerden und liebevolles *Verstehen* – von Seiten Strauss' vorwaltet, wird die uns bei den nachfolgenden Betrachtungen leitende Frage sein ¹¹¹.

Sogleich, nachdem sich der Vorhang geöffnet und den Blick auf die Szene freigegeben hat, erklingt aus dem Orchester ein bezauberndes Bläserkonzert ¹¹².

Von solcher den Naturlaut nachahmenden Musik weiss die Dichtung Hofmannsthals kein Wort: nicht allein in der Buchfassung, auch im Manuskript des Dichters ¹¹³ endet die Beschreibung der Szene mit der Andeutung des reizenden Bildes, das Octavian und seine Geliebte bieten. Jene die Stimmung erwachender Natur beschwörenden Sätze aber: «Durch das halbgeöffnete Fenster strömt die helle Morgensonne herein. Man hört im Garten die Vöglein singen.» ¹¹⁴ sind – dort zuerst von Richard Strauss eigenhändig eingefügt – wohl des Komponisten dichterisch-musikalischer Einbildungskraft entsprungen. Völlig im Geiste der Dichtung ersonnen, zeugen sie für Strauss' Einfühlungsvermögen. Die nachahmende Musik, mit der er der eigenen szenischen Vorschrift genügte, vermag die Erinnerung an Eleganz und Klangzauber französischer Rokoko-Kunst heraufzubeschwören, der sich der Komponist während seines Lebens immer wieder durch Wort und Ton zugeneigt gezeigt hat ¹¹⁵; denn wenn die Szene vielleicht an ein Bild gemahnt, das von einem Zeitgenossen der Watteau oder Fragonard gemalt sein könnte, so die Musik an die mit Klangassoziationen spielenden rokoko-haften Clavecin-Stücke eines François Couperin. Frohsinn und Heiterkeit wünschte Hofmannsthal durch das dem Blick sich anbietende im theresianischen Stil dekorierte Interieur zu verbreiten; «die helle Morgensonne» ist man geneigt, als Verheissung von unbeschwerten, beglückten Lebensstunden zu begrüßen; und die erwachende, in Tönen erscheinende Natur spiegelt nicht nur den Traum der Liebenden, vielmehr die Erweckung Octavians, die er ein grosses ihm zuteil gewordenes «Glück» nennt ¹¹⁶.

Diese unmittelbar nach dem Aufgehen des Vorhangs erklingende Musik ruft Verwirrung hervor: sie überspielt die Grenze zwischen Kunst und Natur und erzeugt Stimmung, indem sie das Ohr überrascht, entzückt; sie verzaubert.

Das Wispern und Raunen aus dem durch Triller aufgelösten E-Dur Akkord, die ungewissen Verhältnisse im Klang: Nähe und Ferne ineinander verschwimmend, mitten darin ein Fremd-Vertrautes: die Melodie scheinbar der Natur, – solche Phantasmagorie bringt uns eine verwandte Musik aus der Introduction der Tondichtung Don Quixote in Erinnerung ¹¹⁷. Dem verschatteten geheimnisvollen Flüstern der sordinierten Violen, die einen durch Triller entgrenzten E-Dur Akkord als Tonika im Wechsel mit seiner Dominante erklingen lassen, ist eine einfache schwärmerisch tönende Melodie mit dem Sextsprung h-gis beigeordnet. Hörner und Celli spielen sie leise. Die gedämpfte Solo-Violine aber spielt zu gleicher Zeit eine berückende Kantilene, die aus mysteriösem Halbdunkel wie «fremde Fühlung» an die Töne der Hörner und

Celli rührt. Sie enthält ungewöhnliche Intervallfolgen und mit ihnen eine reiche Chromatik, die immerhin ein wenig an die Farbigkeit der Vogelstimmenimitation zu Anfang der Rosenkavalier-Szene gemahnt. Diese Melodie kann man auf zwei Weisen verstehen ¹¹⁸: auf eine konventionelle als Entfaltung der Akkordfolge D - Tp - D - T; auf eine originäre als durchbrochene chromatische Mehrstimmigkeit, – wie sie in einer Fantasie für Solo-Violine komponiert werden müsste:

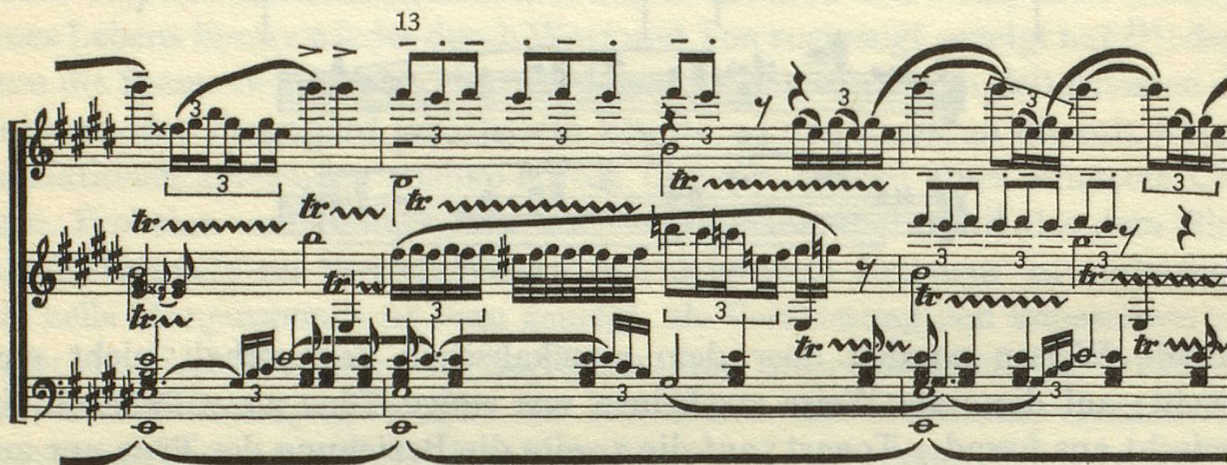
The image contains a musical score for a piece titled "träumend". The score is written for three staves: Violin (top), Flute (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is characterized by chromatic intervals. Below the main score are two analytical diagrams, labeled a) and b). Diagram a) shows the harmonic structure with the sequence of chords: (D) -> Dp - D' - (D) -> Tp - D. Diagram b) shows the chromatic movement of the notes, with brackets indicating the intervals between them.

Beide Weisen werden aber dem musikalischen Sachverhalt nicht ganz gerecht; auf die erste Weise erscheinen uns einige Töne als willkürlich eingemischt aus fremder Tonart; auf die zweite die Beziehung der Töne nur aufeinander nicht fest genug, zumal sie sich am Ende in die des Dreiklangs auflöst. So züngelt Phantasie verlangend um den verschwimmenden Dreiklang, und ungeschieden liegt Vergangenes und Zukünftiges beieinander, miteinander verschränkt und «träumend» ¹¹⁹.

Der liegende E-Dur Akkord ist der Musik der Rosenkavalier-Szene mit der «träumenden» des Don Quixote gemeinsam. Doch hier ist die Lage weiter, der Klang aufgelichtet, geklärt. Das der Hörner-Melodie entsprechende, von Klarinetten und Bratschen, Hörnern und Violoncelli in kanonischer Verdoppelung ausgeführte Motiv – es ist vom ersten Thema des Epilogs der «Einleitung» abgeleitet – gleicht jener schwärmerisch tönenden in seiner Einfachheit. Die doppeldeutige, «phantastische» ¹²⁰ Melodie der Solo-Violine aber hat die mit Wachheit, mit Aufmerksamkeit erlauschte und nachgebildete «Natur-Stimme» abgelöst in Form von Motiven und Melodien der Flöte, Oboe und Klarinette, die sogar als Amsel-, Meisenruf und Buchfinkenschlag identifizier-

bar sind: das «krause Gezwitscher» als naturtreu zu rühmen fand sich ein Vogelkenner, der selbst auch als Musiker nicht ohne Namen ist ¹²¹.

Zu dem von Streichern, Hörnern und Holzbläsern ausgehaltenen E-Dur Dreiklang – seine Klangfarbe wechselt im Dreiklangsmotiv der Bratschen, Celli und Hörner; über eine Oktave verteilte Violin-Triller, Triller der Klarinetten und Fagotte überlaufen ihn wie ein Schauer die Haut ¹²² – fügt zuerst die Flöte eine Koloratur. Mit ihr verlauten Töne des E-Dur Dreiklangs, zu denen die Nebennote fisis kommt. Danach fallen aber Oboe und Klarinette zusammen mit weiteren andersartigen Koloraturen ein, die dem Klang eine Fülle fremder Töne, Nebennoten, zugesellen: fis, eis, d, cis, c, g; sie dissonieren sowohl mit den Dreiklangstönen als auch – soweit sie gleichzeitig erklingen – untereinander; ebenso, wenn darauf die Koloratur der Flöte und diejenige der Oboe zusammen ertönen. Mit den Trillern der Streicher und Bläser zusammen erscheint kurzfristig hintereinander das ganze chromatische Total (mit Ausnahme des Tones a) im Klang:



Die harmonischen Ereignisse wirken, als ob Flöten-, Oboen- und Klarinetten-töne *zufällig* in die Musik, zwischen die Töne des Dreiklangs, geraten wären und sie dabei ganz regellos umspielten; genauso unwillkürlich muten auch die rhythmischen an, angedeutet mit den im Notentext fixierten Abweichungen von der Taktbetonung durch Triolen und Vortragszeichen, die neue Schwerpunkte anweisen.

Für die Dauer des vier Takte währenden Bläserkonzertes ist es, wie wenn sich das Kunstgebilde des Dreiklangs in den unregelten vielstimmigen Naturlaut auflöste. Während der E-Dur Dreiklang für Momente beinahe chromatisch voll ausgestuft erklingt, glaubt man dicht gedrängt und auf *einmal* zu hören, was in der Musik stets im Nacheinander bisher vermittelt wurde, die ungeminderte Fülle des Klanges ¹²³, freilich – wohlverstanden – als ihre *Idee*, die selbst mit höchster Kunst wieder zur Anschauung gebracht, vermittelt ist.

Das Vogelstimmenkonzert – wie ein unvorherzusehender, aber gleichwohl nicht unerwarteter «Natur»vorgang – tönt in den Ohren dessen, der die tonale Musik kennt, als *Offenbarung*. Er erfährt durch sie die «*Harmonie* von Natur und Kunst»¹²⁴. Der empfundene Zwiespalt zwischen Musik als einer Ton«sprache», deren Gebrauch zwar erlernt werden kann, deren Sinn sich aber nur durch eigene Erfahrung erschliesst¹²⁵, und dem Leben, dem unwillkürlich tönenden, natürlichen Dasein, scheint im Augenblick aufgehoben. Der E-Dur Akkord, so in den Naturlaut eingegangen, kehrt von neuem als seine Verkürzung, als künstlich abgezogen, aus dem obertönigen *Natur*-«Ton» wieder, Tonsymbol gleichsam voll lebendiger Erfahrung seines Ursprungs aus mythischer Vorzeit, in die er scheinbar für einen Augenblick hinabtauchte.

Diese von Strauss ersonnene Musik, die einerseits wegen ihrer Realistik nur der Forderung der Szene nach Illusion zu genügen scheint und, indem sie eine Morgenstimmung im Klang beschwört, die Magie der Szene steigert, ist andererseits ganz wesentlich Ausdruck des menschlichen Innern, dessen Verzauberung im Überspielen der Grenze zwischen Natur und Kunst sie hervorruft und zugleich spiegelt als *Erinnerung* von ursprünglichem, *ungebrochenem* Dasein.

Es gibt eine zweite Textstelle, die durch Zusätze von Richard Strauss Veränderungen erfuhr; auch ihr sieht man es auf den ersten Blick kaum an.

Die Worte, mit denen Octavian die Vergangenheit beschwörend heraufzurufen trachtet, wirkten auf den Komponisten suggestiv; das Gefühl aber, das sie in ihm aufweckten, wusste er durch Töne bei sich noch tiefer erregbar. Und selber unter ihrer Gewalt stehend, konnte er sich nicht enthalten, das Interesse auf die betörende Musik der Instrumente zu ziehen. Dadurch wirkt das Verhältnis von Text und Musik – durchaus ganz so wie es Hofmannsthal intendierte¹²⁶ – als sei es umgekehrt: nun scheint mit der Musik, was «in» den Worten ist, unmittelbar zu verlauten, d. h. in Tönen aus ihnen hervorzubrechen, so dass nur noch als «dolmetschender» Kommentar für die für Musik weniger Empfänglichen erklingt, was Octavian zu dieser Musik singt. Dabei hat Richard Strauss selbst diese zwei den Eindruck seiner Musik, d. i. der Musik Octavians, treffenden Worte der Dichtung Hofmannsthals hinzugefügt: «Schmachten und Brennen»¹²⁷.

Ob Richard Strauss bei diesem Eingriff in die Dichtung – wie man wohl im Hinblick auf diese und ihr ähnliche Partien im gemeinsamen Werk zu beklagen für nötig fand¹²⁸ – von dem Bedürfnis nach Gesangstext für eine selbstherrlich expansive Musik geleitet gewesen ist, wäre allein an dieser zu erweisen: ihre Form, die *Konfiguration*, würde untrügliche Male davon getragen haben, wenn der Komponist – wiederum auf der Jagd nach dem «Eigentlichen» – sich selbst verloren hätte. Dem wollen wir nachgehen.

Zunächst hört man der Musik an, dass Strauss sich nichts weniger als ungehemmt ihr überliess; er reflektierte: Octavian als Figur des Musikers drückt sich mit Tönen darüber aus, was er an Tönen erlebt hat und mit ihnen aus der Erinnerung zu beschwören trachtet so, wie es der Dichter an Worten erfuhr und mit ihnen unternommen hatte (vgl. Ziffer 19).

Es ist die vorausgegangene Schmähung der «blossen» Wörter, in denen sich dennoch ein «Etwas» verborgen halte – wie wir aus dem Munde Octavians vernehmen –, an die der Komponist mit nahezu begrifflicher Schärfe anknüpfte. Unmittelbar wurden von ihm zwei musikalische Stile einander kontrastiert; der eine ist mit eckigem Rhythmus und einer einfachen Kadenz, mit ein paar leicht durchhörbaren Harmonien in trockener Instrumentation als «hölzern» abgesetzt gegen einen «lebendigen» sinfonischen von rhythmischer Ungebundenheit, reicher Chromatik, mit verschleierte Kadenz und sozusagen saftiger Instrumentation. Damit hat Strauss den Gegensatz von erfüllter innerlicher und schulmeisterlicher äusserlicher Musik, von «falsch» und «wahr» berufen, für dessen Bestehen wir im sinfonischen Werk des Komponisten schon früher ein bemerkenswertes Beispiel vorfanden ¹²⁹, ja der – wie wir wissen – einmal erkannt, gerade Strauss' kreative Kräfte überhaupt erst aufgeweckt und angespornt hatte ¹³⁰. Ohne Mühe können wir auch den Gegensatz der Begriffe von «Musik als Ausdruck» des «Seelenlebens» und «Musik als tönend bewegter Form» ¹³¹ damit zur Deckung bringen, wie sie Strauss aus Friedrich von Hausegg und Eduard Hanslicks Schriften frei entlehnt und auf die eigene Problematik angewandt hatte ¹³². Das alles deutet darauf hin, dass der Komponist in Octavians Erlebnis mit den Worten das eigene Jugenderlebnis mit den Tönen widergespiegelt fand.

Drei Takte d-moll mit Kadenz, als Musik dem Urteil der Dichter-Figur: «das sind Worte, blosse Worte» beigelegt, bilden einen rudimentären «Satz»: quintverwandte Klänge sind aneinandergesetzt; der Bass führt einen Quintschritt aus; die Folge Tonika-Dominante-Tonika verhält sich wie Subjekt und Prädikat. Unnötig zu vermerken, dass Strauss auf alle «erläuternden» Klänge als Attribute verzichtete, wo es ihm darauf ankam, die Sinnleere in den Tönen, die der blossen Befolgung musikalischer Syntax wegen, die im unguten Sinn musterhaft gesetzt sind, hörbar werden zu lassen ¹³³. Darüber hinaus steht die Kadenzformel exemplarisch für alle gedankenlose Formelhaftigkeit in der Musik, zuvörderst für den Schematismus der nachklassischen akademischen Sonate, dann für das kümmerliche Buchstabieren schlechthin und ertönt als Spott über ausdruckslose, gewöhnliche Allerwelts-Musik und das der Konvention genügende Epigontum.

Nun hat sich Octavian kurz zuvor selbst den wie immer aller Welt geläufigen Tönen, Klängen, Rhythmen anvertraut, um, was ihn bewegte, Laut werden zu

lassen (vgl. Ziffer 14). Verhalten sang er von seinem Glück, der ihm zuteil gewordenen Offenbarung: «Wie du warst»; die Melodie der Singstimme bewegte sich, getragen vom Orchester, kaum über ein paar Töne. Dabei war sie zuerst völlig, dann «sinngemäss» im Einklang mit den Instrumenten. Was aber in der Singstimme verhalten antönte, das Innere, war in der eigentlichen Melodie mit überschwänglich geweiteten Intervallen aus dem Orchester her vernehmlich geworden, in das Octavian ebenso wie seine Geliebte hinabtauschte.

Die Instrumentalmusik gab der Bewegung des Innern durch die Stimmung des leuchtenden E-Dur Resonanz; wir erfuhren tönende Innerlichkeit.

Und selbst dies bildete nur eine *Schicht*, die abgesetzt blieb gegen die «zarte Musik der Natur, die das innere Ohr in dem Gesang der Vögel und allen den feinen Naturstimmen ...» vernimmt ¹³⁴. Sie wiederum erschien äusserlich als angeschaute, erfahrene Natur und zugleich ganz innerlich als Phantasmagorie vollkommenen Daseins und spiegelte sich als solche ab in dem «melodischen Element» als Ausdruck der sie «aufnehmenden menschlichen Empfindung» ¹³⁵. Und in solchem Reflex erkannte sie sich mit Liebesblick, gewann jene ihre Form, indem Musik sich selbst begegnete.

Was sie gewährte, ist sinnvoll durch eine Ausweichung nach Gis-Dur in der Ton«sprache» angedeutet. Die Dur-Terz *gis*, so hörte es Octavian, ist der wesentliche Bestandteil des E-Dur; Gis-Dur als ein reineres, intensiviertes E-Dur gleichsam vermag die «Essenz» von E-Dur auszudrücken ¹³⁶. Und indem Octavian singend zur Tonart Gis-Dur übergang und eine modulierende Kadenz ausführte, veränderte sich etwas; es wurde eine Strecke Weges von einem zum andern zurückgelegt. Nur die Basstimme, die so lange nicht vom Tonika-Grundton E wich, als der vermittelnde Akkord noch erklang, rückte dann sogleich ins *Gis*; und so ertönten E-Dur und Gis-Dur doch auch unvermittelt nebeneinander. Der Weg von einem zum andern – bedeutet uns das – ist für Octavian gar keiner: nur äusserlich, in der Ton«sprache», sind getrennt, was «eigentlich» seinem Wesen nach eins ist, Klänge als Erscheinungsformen von Harmonie, die ihm fraglos als die *Eine*, Gemeinsame in ihnen gilt ¹³⁷. In seiner Musik verlaute über ein unverhofftes «Aufblühen», ein «Aufleuchten», das die Erleuchtung, das Offenbarwerden ¹³⁸ «lebendigen Inhalts» dem für ihn aufgeweckten Organ, der Empfindung, abbildete.

Dem in die Harmonik Eingeweihten erklingt Musik für sich und zugleich für mehr, sie ist ihm *Symbol* ¹³⁹. Seit er in Tönen die Liebe erfuhr, hört Octavian mit anderen Ohren auf die Musik, er vernimmt sie mit «teilnehmendem Gefühl» ¹⁴⁰, öffnet sich ihrem Reiz und erfährt aus den Tönen die «Offenbarung der menschlichen Seele» ¹⁴¹. Als Gestalt gewordenes «Seelenleben», «heiter oder leidenschaftlich belebter Ausdruck» ¹⁴², hat sich ihm die «wahre» Musik, in der er, indem er sie hört, sein bewegtes nach Musik verlangendes Inneres geborgen weiss, geoffenbart.

Sie ist ihm kein nach feststehenden Regeln geübtes Spiel «tönend bewegter Formen» bloss, sondern tönendes «Leben», das in ihm ist, ein *Besitz im Gefühl* ¹⁴³. Indem er sang und Musik, seinem erfüllten Herzen Luft zu machen, aus sich entliess, fühlte er sich «erhoben», höher gestimmt. Und um das Ereignis voll zu begreifen, verdunkelte er darauf das Licht, entwich über den gleichen Klang, der zu Gis-Dur hin vermittelt hatte, nach dem dunkeltiefen-herabgestimmten-f-moll:

14 (schwärmerisch)

Wie du warst! Wie du

[Vogelstimmenimitation]

bist! das weiss niemand, das ahnt kei ner!

(sehr zart)

So aber, in der Spanne zwischen dem terzverwandten Gis-Dur und einem dem E-Dur konträren, dem Gis-Dur als As-Dur parallelen f-moll, entdeckt sich die Bewegung im Innern – *Empfindung*, die das als Spiegelung der Sehnsucht vernommene Klangspiel aus Vogelstimmen mit der in solcher Verschleierung sich verbergenden und zugleich offenbarenden Harmonie erregt hat – in einer weitgespannten Melodie als «lebendige» Musik. Die bewegte «schöne» Melodie ist ihm fortan die «wahre» Musik, der zuliebe er sich zu einer Schmähung der falschen hinreissen lässt. Und nachdem er sich überhob, glaubt er sich darauf der Wahrheit doch schnell noch einmal versichern zu müssen, zitiert diese Musik, in der das Glück seines Erlebnisses laut wurde, herbei (vgl. Ziffer 20) und sucht sich an ihr nun wieder in die Empfindung, in der das äusserlich Getrennte *eines* ist, zurückzutasten.

Schon aber geht das Gis-Dur nicht mehr reinlich aus dem E-Dur hervor: beide sind jetzt – im Zitat – durch ein quasi-glissando der Streicher miteinander verschleift. Auch herrscht zwischen Singstimme und Instrumentalmusik nicht

länger mehr Eintracht wie doch beim ersten unwillkürlichen Erklängen von Octavians Musik; wenn nun zu der zitierten Melodie Sprechgesang in chromatischer Führung ertönt, dessen Text die Wirkung gerade dieser Musik beschreibt, erkennen wir, dass beide im Zwiespalt miteinander sind. Die am stärksten auffallende Veränderung aber bildet eine Verlängerung: es fehlt dem aufsteigenden Melodiebeginn das absinkende Ende, der Ausweichung ins Gis-Dur die complementäre Rückführung in die Tonika, die zwar schon ursprünglich nicht erreicht, jetzt aber auch nicht mehr angesteuert, sondern von der Mediantenante hypostasiert, auch: verstellt wird.

Das Melodie-Zitat gilt nur mehr als Auftakt zu einer sinfonischen Musik, in deren Stil wir den der Tondichtungen von Richard Strauss, besonders aber den der «Reisen» in ihnen, wiedererkennen.

Versammelt sind zum «Satz» weit im Quintenzirkel voneinander entfernte Akkorde; sie befinden sich teils in Terz-, teils in Tritonus-Verwandtschaft und sind vornehmlich mit demselben alterierten Septakkord in verschiedenen Umkehrungen verbunden, von denen eine der «übermässige Quintsextakkord» ist, dessen «Sinn» man leicht «umdeuten» kann, um «in der grössten Geschwindigkeit woanders»¹⁴⁴ zu sein. Die gleiche Tendenz zur Verkuppelung führte dahin, die genaue, übersichtliche Fügung entsprechend der musikalischen Syntax zu vernachlässigen. In diesem Satz soll das «Ganze» erscheinen, darum ist ein dichtes Motivgewebe ausgebreitet; es verwischt den Übergang zwischen den einzelnen Akkorden, verdunkelt den Zusammenhang, den «Sinn», mit dissonierenden chromatischen Vorhaltsnoten und Durchgängen, die eben den in den harmonischen Satz eingearbeiteten Motiven zugehören.

Neben zwei Motiven, die die «Klangverschleierung»¹⁴⁵ bewirken und von denen das eine der Instrumental-Melodie zu Octavians gesungenem Ausruf «Wie du warst» entstammt, das andere (bei Ziffer 22 auftretend) aus der sinfonischen «Einleitung» bezogen wurde, finden sich zwei neue vor. Mit scharfsinnigem Gehör ist Willi Schuh darauf aufmerksam geworden, dass das eine als Anspielung auf die «Tristan»-Melodik zu verstehen sei¹⁴⁶; doch vielleicht prägt sich die von ihm zitierte chromatische «cantabile»-Melodie (bei Ziffer 21) in diesem Zusammenhang nicht als einzige ein, die auf Wagners Werk anspielt; vermögen nicht schon die ersten Töne des «espressivo»-Motivs (ein Takt nach Ziffer 20) das «Sehnsuchts»-Motiv zu berufen? Und den Stil der Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner meinen auch die häufigen Tritoni des Basses und die in den Orchestersatz hineinkomponierte Singstimme nach Art des Sprechgesanges. Solche hier konzentrierten Eigentümlichkeiten, soweit sie sinfonischer Natur sind, finden sich auch in den Tondichtungen von Strauss, zuletzt und in besonderem Masse aber in den musikalischen Tragödien Salome op. 54 und Elektra op. 58¹⁴⁷. – Als eine milde Abweichung von ihrem Stil er-

kennen wir die hier auskomponierte Peripetie: die Tondichtung Octavians ist nicht – wie so eindrücklich in dem frühen opus 20 derselben Gattung des jungen Strauss zu hören war – innerhalb des E-Dur bis zu einer Spitze getrieben, die zuletzt in der Generalpause abbricht mit jähem Verstummen, wonach die Musik dann nach *moll* läuft und verrinnt, sondern – und vielleicht vom Wortlaut der Dichtung dazu gemässigt – in einer weniger steilen Kurve zu Ende geführt. Sie begann in E-Dur (bei Ziffer 20); über dem regulär mit der Doppeldominante vorbereiteten *moll*-, nicht Dur-(!) D-Quartsextakkord sinkt sie – auch darin gleicht diese Tondichtung der frühen ¹⁴⁸ – unfähig zur Vollbringung der authentischen Kadenz nach e-*moll* (entsprechend dem Anfang in E-Dur) in sich selbst zusammen (bei Ziffer 23).

Sie war entstanden, nachdem Octavian-Strauss erfahren hatte, *wie* Musik, die geliebte schöne Gestalt, sich anfühlt, und nachdem ihm dabei bewusst geworden war, dass in solcher *Empfindung* der *Besitz* des *Wahren* bestehe: er hörte zugleich *sie* und sein gesteigertes, erhobenes *Ich* als Musik. Durch Wiederholung und Steigerung solcher Empfindung meinte er daher, sich dem «*Eigentlichen*», das er mit der Liebe zur schönen Gestalt empfangen hatte, der Wahrheit, die die ungeteilt *Eine* ist, versichern zu können. Die *Verkupplung* der Klänge unerachtet ihrer Zugehörigkeit zu ganz verschiedenen Tonarten in *einer* Kette von *Reizen*, ihre Befreiung vom System, so dass das Entfernteste miteinander zusammenfällt, in Form der *Chromatisierung* von «Tonalität» zu berauscher Tonfülle verdeckte aber die Gestalt nicht nur, sondern *löschte aus*, was die Liebe erweckt hatte; übrig blieb Leidenschaft, die sich selbst genoss und sich den «Tod» herbeizog.

Die Tondichtung Octavians endet ähnlich dem Adagio der Symphonia domestica ¹⁴⁹ mit einem Wechseln zwischen zwei Septakkorden, die – Ausdruck von Ohnmacht – keine reine Tonart ausbilden und zusammen mit dem zweimal ertönenden Auftaktmotiv der zum Bruchstück verkümmerten «schönen» Melodie die Unfasslichkeit des «*Ganzen*» beklagen.

So steht der durch die Kadenzformel berufenen frühen epigonalen, noch der Autorität der Überlieferung hörigen Musik des Knaben Strauss, in deren Zitat nur von eingeweihten Ohren mit dem charakteristischen Rhythmus auch eine äusserst diskrete Anspielung auf Musik von Brahms ¹⁵⁰ vernommen wird, die in der Nachfolge Richard Wagners entstandene, stimmungstrunkene, dem Rausch um der Wahrheit willen nachjagende und von Versagung betroffene Musik des Jünglings in einer trotz ihres geringen Umfangs ausgewachsenen Tondichtung gegenüber, die keines denn das «Gesetz» des eigenen Wesens ¹⁵¹ kennen will und von der Verfallenheit an den die Töne begierig aufnehmenden Sinn, an das Erlebnis des Ich, bedroht ist.

Frühen Zweifel an den überlieferten Worten, die Offenbarung ihres Sinns und

die Versuchung durch sie hat Hugo von Hofmannsthal als eigene Erlebnisse seiner Jugend zur Gestalt Octavians verdichtet und dabei «mit gerechtem Sinn, mit Ironie und Wehmut von höherem Standpunkt aus»¹⁵² wiederhergestellt, was er gewesen. Die Dichterfigur rief verwandte Erfahrungen dem Komponisten in die Erinnerung zurück. Er erkannte sich in ihr, empfing noch einmal die eigene längst entschwundene Jugend und wurde vermögend, aus Octavian, höchst adäquat der Dichtung, Musik zu schaffen, durch die diese ein erhöhtes Leben gewann.

Noch einmal begegnet uns eine Text-Erweiterung, die Richard Strauss vorgenommen hat, und zeigt das Arbeiten seiner Phantasie an: im Manuskript der ersten Szene – noch ohne irgendeinen erkennbaren Zusammenhang mit einem Motiv, einer Melodie – steht zwischen den Zeilen Hofmannsthals ein «Ich liebe dich». Die Handschrift verrät den Komponisten als Autor¹⁵³, der Eintrag seinen Hang zur Sinnfälligkeit (manchmal auch Drastik), der sich öfters gegenüber den schamhaften Figuren Hofmannsthals, die er mitunter unmutig der «Ziererei»¹⁵⁴ beschuldigen konnte, hervorgekehrt hat. Eine in der Dichtung nur leise, zart sich andeutende Sprachgebärde, mit der die Geliebte den Abgrund verschliesst, der sich vor Octavian zwischen und unter den Worten auftat, hat dabei eine Verstärkung erfahren; die Liebende geht in ihrer Sorge um Bewahrung nun lebhaft aus sich heraus; unmittelbar auf die später zum «Ich hab dich lieb!» – wohl vom Dichter – geänderte Einfügung¹⁵⁵, die in die Tonart der Marschallin transponiert wurde und ihr so als «natürliche» Rede vom Mund gehen kann, sieht die Partitur eine «Umarmung» vor¹⁵⁶, die in der Buchausgabe der Dichtung ebenfalls fehlt. Obwohl von Richard Strauss ersonnen, geschieht sie doch sicherlich nicht gänzlich entgegen der Absicht Hofmannsthals. Als «zärtlich und beinahe mütterlich» wurde ihr Verhalten auch von ihm in einer frühen Niederschrift dieser Szene bezeichnet¹⁵⁷; damit wäre auch hier eine sorgende Überlegenheit leise angedeutet.

Was aber meint die pantomimische Eindringlichkeit, mit der Strauss eine Wendung der Sprache versah? Ist sie vielleicht von tieferem Sinn auch für die Komposition, und wie verhält sich dieser dann zu dem des Gedichts? Schon das Manuskript gibt dazu eine Auskunft: bei Octavians Frage nach dem «Du» steht, zwischen die Zeilen der Hofmannsthalschen Handschrift gesetzt, ein «C-Dur»; zu der Liebeserklärung der Marschallin notierte sich Strauss die Tonart (der Tondichtung Don Juan): «E-Dur»¹⁵⁸. «Aus zahlreichen Randnotizen in seinen Operntextmanuskripten wissen wir, dass die ersten musikalischen Vorstellungen, die Strauss aus der Lektüre einer Dichtung gewann, oftmals ‚Tonarten‘ (die für Strauss einen ganz bestimmten Charakter bezeichneten) gewesen sind ...»¹⁵⁹. Ist E-Dur die Tonart, die einer Grundstimmung der Szene ent-

spricht, so sollte sie hier – nach Ausweichungen wie in das vornotierte C-Dur – offenbar eingeholt werden und jene wieder heraufführen. Daher leitet uns dieser Textzusatz, eingegeben von der Idee einer «Reprise», die Octavians Musik umfinge, auch zur Besinnung auf die musikalische *Form* dieses Dialoges hin.

Wir vergegenwärtigen uns: wenn sich der Vorhang öffnet, ist die Musik der «Einleitung» mit einem *ritardando* verklungen. Im Orchester liegt der E-Dur Akkord, in den die Flöte, die Oboe und die Klarinette ihre Motive rufen (vgl. Ziffer 12).

Dann beginnt Octavian verhalten zu singen; seinen Gesang tragend, ertönt seine «innere» Musik als eine unregelmässig überdehnte, aber gleichwohl periodisch gegliederte Melodie über fließenden Harmonien aus dem Orchester zu uns (vgl. Ziffer 14).

Kaum hat sie geendet, fällt die Marschallin mit rezitativischem Gesang ein; ihrem Einsatz voraus geht im Orchester das Motiv-Paar der «Einleitung»: grazil, schlank vom Bassethorn vorgetragen, das «männliche», nämlich Octavians Motiv und «ruhig» mit der Süsse der parallel geführten Septakkorde der Streicher das «weibliche», das hier die in den Kissen aufgerichtete Frau malt, uns ihre Erscheinung suggeriert (vgl. Ziffer 15). Noch einmal wiederholt es sich und bleibt damit ihrer Rede unterlegt. Mit ihrem Singen zusammen bringt es im *rezitativo accompagnato* die Musik der sinfonischen «Einleitung» zur Oper in Erinnerung.

Das Pathos der «feurigen» Erwiderung kündigt eine Kadenz mit *crescendo* und *accelerando* an. Die von der Frage der Marschallin provozierte Antwort Octavians erklingt zusammen mit dem einer Guirlande gleich um die Harmonie des liegenden Grundtones schweifenden vorhaltsreichen Thema aus dem Epilog der «Einleitung» (vgl. Ziffer 16).

In seine vergrößerten Töne singt Octavian, zu einer eigenen Melodie ansetzend, dann im gleichen rezitativischen Tonfall wie die Geliebte fortfahrend und schliesslich das Thema des Orchesters übernehmend und melodisch endigend, seine Antwort.

Wieder hören wir Vogelgezwitscher (bei Ziffer 17), das als eine ihrer musikalischen Schichten die ganze Szene über gegenwärtig ist ¹⁶⁰; den Figuren der Oper aber wird es als durchgehende Stimme über anderem in Kürze verloren gehen und auch uns, die wir mitfühlen, dann nicht interessieren.

Diesen Vogelruf im Ohr, kehrt Octavian zu seiner ersten Melodie zurück. Er knüpft an den früheren Gedanken an und wiederholt zu leicht variiertem Text vier Takte seiner Musik. Hat er so kaum erst wieder die vom Orchester getragene Melodie gesungen, bricht er alsbald schon, trunken von Erinnerung, aus. Unvermittelt ertönt sinfonische Musik aus der «Einleitung», ist als Schicht seines Innern wieder «da», klangselige Sexten- und Terzenparallelen der Streicher, die

eine durchs überschwänglich geweitete Einsatzintervall charakterisierte Melodie der Violinen zu Octavians drittem in einem Ton ausgehaltenen Ausruf «Du» überwölbt (vgl. Ziffer 18).

Überm visionären Quartsextakkord ¹⁶¹ wird das tempo primo erreicht, leidenschaftliches Strömen des Pulses. Doch den Quartsextakkord löst zwar noch der Septakkord der gleichen Stufe, aber keine Kadenz in die dazugehörige Tonika mehr ein; die Stimmung ist geschwunden. Octavian geht zum Rezitativ über, das in einer Tonart erklingt, die einen Tritonus weit von der früheren absteht (vgl. Ziffer 19). Zu seiner Reflexion über das in Musik Vereinte, «Du und ich», führt das accompagnierende Orchester beziehungsreich zum erstenmal Metamorphosen des «Tristan»-Motivs vor ¹⁶².

Noch im Stil des Rezitativs folgt die Schmähung der blossen Kadenz und darauf, als Gegensatz, die «Tondichtung» Octavians, in der wieder Anspielungen auf das Musikdrama Richard Wagners zu hören sind. Zugleich ist nun das Partner-Verhältnis zwischen Singstimme und Orchester zu ungunsten der ersten verändert (vgl. Ziffer 20) ¹⁶³. Durch die Entfesselung des Spiels im Orchester versucht Octavian, den verzauberten Zustand mittels der Töne von neuem zu gewinnen. In der Verkuppung der Klänge durch vagierende Akkorde, im Sog der Stimmen sinkt die Singstimme unter und vergeht schliesslich an dem Schwall der Töne (vgl. Ziffer 23). Das Streben nach dem «innersten Kern» der Musik, Besitz dessen, was sie ihm über alle Töne hinweg, auf die es «mehr oder weniger ja nicht ankommt» ¹⁶⁴, bedeutet: «Leben», und die von seiner Empfindung für den Reiz der Töne geleitete Suche nach der Melodie, die über alle Begriffe wäre, nach der die Unendlichkeit fassenden «unendlichen Melodie», ging wie der Griff nach dem eigenen Spiegelbild ins Leere.

Schliesslich behilft sich Octavian, nachdem seine «Tondichtung» geendet, durch einen erborgten Ausdruck. Dem ziellos wechselvollen Spiel der Septakkorde stellt er eine leicht *fassliche* zweitaktige Melodie, die er der Musik seiner Geliebten entlehnt hat, gegenüber (vgl. Ziffer 24) und bedient sich ihrer als spiegelbildlicher Umkehrung des Originals, um im Zitat sich selbst zu benennen, weil die eigene Musik die Form versagte, die ihn *ganz* ausdrückte, Musik sich ihm entzog und ihn ohnmächtig zurückliess.

Zu seinem zitierenden Gesang ertönt im tempo primo aus dem Orchester die vorhaltsreiche weitausschwingende Melodie-Guirlande des Epilogs der «Einleitung», deren Töne die Harmonie des unter ihr liegenden Basstones umspielen. Sie ist gedehnt und von absinkenden melodischen Mittelstimmen durchzogen, so dass sie in sehnsüchtigem Verweilen fast zu zerfliessen scheint.

Dem Ratlosen kommt nun die Marschallin entgegen. Sie singt die von Octavian zitierte Melodie in ihrer ursprünglichen Gestalt (vgl. Ziffer 25). Ihr Gesang ist durch die neue, «aufgehellte» Tonart ihrer Musik gegen die Oc-

tavians abgesetzt. Die andere Tonart erscheint zugleich mit einem anderen «Ton», Stil. Die Melodie der Marschallin ist diatonisch und in Perioden gegliedert; sie wird kunstlos vom Orchester begleitet; dadurch unterscheidet sich ihre Musik nicht absichtslos von der zuletzt vernommenen Musik Octavians.

Aus dem grenzenlosen Bereich individueller Empfindungen, der Reize und Sensationen, führt die Geliebte Octavian zurück zu einem *Du*. Sie meint – eine Gegenstimme zu derjenigen von Strauss-Octavian, doch nicht weniger eine eigene ¹⁶⁵ –, *fassliche*, sinnfällige Gestalt nur könne beständig, hingebungsvoll geliebt werden, und, nur in der Liebe zu ihr vermöge ein Ich auf die Dauer zu bestehen; *taktvoll* lenkt sie darum Octavian auf *Form* als das *Gegebene* ¹⁶⁶.

Ihr Lied ertönt leise; das Orchester trägt ihren Gesang, sie leitet es zugleich: beide sind einig. Der schlichte Satz, dessen Harmonik leicht durchhörbar ist, führt nach vier Takten beinahe zu einer Kadenz, in die die Geliebte Octavians Musik zu sich herüber zieht; doch dann moduliert er, und sie leitet ihre Melodie – in Erinnerung an den ersten dem ihren ähnlich gearteten Gesang Octavians – in die Tonart ihrer und Octavians Liebe, E-Dur, wobei sich ihr Lied zugleich zur achttaktigen Periode vervollkommenet. Für solche unscheinbare Vollkommenheit aber als Vorbild den klassischen, besonders Mozartschen Personal-Stil anzunehmen, legt die späte Aufzeichnung «Über Mozart» nahe: Mozart ist derjenige, «der gleichsam alle ‚Probleme‘ bereits gelöst hat, bevor sie nur aufgestellt werden ...» ¹⁶⁷.

Und mit dieser «sehr innigen» Wendung führt sie die «Reprise» herbei. Diese ist stimmungshaft vorbereitet mit einer Andeutung jener frühen seligen Gelöstheit, die eine sich um den Gesang rankende, dabei ganz selbständig geführte Oberstimme der Violinen (in entfernter Analogie zu den kolorierenden Stimmen der «Natur») gibt, und verlautet dann als «wörtliche» Wiederkehr des Epilogs der sinfonischen «Einleitung».

Den Sinn der Reprise finden wir von Hegel in den «Vorlesungen zur Ästhetik» begriffen: «Das Ich ... ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst, als Sammlung und Rückkehr in sich» ¹⁶⁸.

Den Einsatz der «Reprise» als Rundung der musikalischen Form, die Richard Strauss aus der sprachlichen gewann, verdeutlicht die Pantomime, die Umarmung; sie ist Gebärde der Liebe, auch in sorgendem Sinn. Die Marschallin philosophiert nicht, sie gibt einem «spontanen Zug des Herzens» nach mit allem Takt ¹⁶⁹.

Schwebend, für einen Augenblick, ist ein «Kräfteparallelogramm» im «Gleichgewicht»: «... die hinauf- und hinunterziehenden Kräfte halten sich die Waage» ¹⁷⁰. Kaum sind die Melodien des Epilogs und mit ihnen die Empfindungen abgeklungen, tönt das «andere» wieder in die Musik. Im Orchester erklingt kein

E-Dur mehr, sondern die «leere» Quinte. Es ist für Octavian, den nun die Stimmung verlässt, nichts Verzauberndes mehr an dem «krausen Gezwitscher» der Holzbläser: er bemerkt die Wiederkehr des Gleichen; und durch solchen Mechanismus, seelenlos wie die Natur, fühlt er sich genarrt. Was für ihn der Tag bereithält, wird ihn mehr und mehr seinem frühen Glück entfremden, irre machen.

War man anfangs geneigt, im «bunten» Wechsel der Tonarten während des Gesprächs zwischen Octavian und der Marschallin nichts als nur ein Spiel flüchtiger Stimmungen zu hören, wobei Verzückung und Nüchternheit, Rausch und innige Befriedung, so wie es das Herz will, abgespiegelt sind und mit den Tonarten ineinanderfließen und vollkommen und leicht wieder auseinander hervorgehen, dass man – ein wenig voreingenommen gegen die Gattung Oper ganz allgemein – die so beschaffene Musik für problemlos zu halten sich erlaubte, nur um desto ungestörter sich dem «animalischen Wohlbehagen»¹⁷¹ zu überlassen, so wurde man inzwischen doch inne: diese Musik «ist eine Sprache» und einem «wirklichen Verständnis» zugänglich¹⁷⁵; und ebenso wie bei genauer Durchbildung des Details zu sinnvoller Form, dünkt uns, werde auch bei der *Konfiguration* der Elemente alles Zufällige ausgeschlossen sein und das Spiel innerhalb der von ihr abgesteckten Grenzen sich zutragen.

Jener zunächst uns selbst noch unerklärlichen Wahrnehmung eines «schwebenden» *Gleichgewichts* in diesem Spiel, zu dem die Tendenzen in der Musik sich ausbalancieren, folgen wir darum jetzt, um seinem *Gesetz* auf die Spur zu kommen. – Zunächst hängt es aufs engste mit den aufgefassten Kontrasten der *Stile* zusammen: keine Melodie, keine Akkordverbindung Octavians könnte in der Musik der Feldmarschallin gefunden werden und ebenso umgekehrt. Jede ist, bevor sie eine sichtbare Figur auf der Bühne wurde, offenbar eine auf der inneren Bühne des Komponisten gewesen, der ihr zu der genauen sprachlichen Kontur, die sie durch den Dichter verliehen bekam, eine durch Tonfall, Stil und Tonart bestimmte musikalische Individualität verliehen hat. Sprachschichten der Dichtung entsprechen solche der Musik; in Kenntnis des Werkes von Richard Strauss wie der Musik dieser Figuren ist es uns nicht möglich, Gründe zu finden, die die Meinung Richard Alewyns rechtfertigen könnten, Strauss sei nicht «willens oder fähig» gewesen, die abgestufte Sprache Hofmannsthals, ihre «Schattierungen zu respektieren»¹⁷³.

Jede der vom Komponisten geschaffenen musikalischen Figuren begegnet der anderen als ein ihr entgegengerichtetes Complement¹⁷⁴. *Complementär* einander entgegengerichtete Tendenzen konstituieren nun auch die *harmonische* Form.

Schon in der «Einleitung» war für das «männliche» Motiv ein Streben nach Auflichtung des E-Dur zum Gis-Dur, ganz allgemein aber das Abschweifen-

und Eindringen-Wollen in die Vielfalt der Harmonien (um dadurch zu vollerm Genuss zu gelangen) und dabei vor allem das Zielen nach den höheren Kreuz-Tonarten charakteristisch.

Dem «weiblichen» Motiv aber hörten wir eine Neigung zum Abdämpfen, eine Vorliebe fürs verhaltene, innige Es-Dur ab, die sich im Widerspiel mit dem «männlichen» Motiv dahingehend äusserte, dass dessen Abschwefungen, Ausweichungen von dem «weiblichen» gerade durch die Tendenz zum Es-Dur wieder ins E-Dur «richtig» gestellt wurden; so blieb E-Dur – nachdem es einmal eingeführt war – den Anfechtungen zum Trotz bewahrt.

Genau so, «sehr intim und von nervösester Psychologie»¹⁷⁵ freilich, begegnen uns die redenden und singenden Figuren der ersten Opernszene. Sogleich am Beginn weicht Octavian mit seinem Gesang «Wie du bist!» von E-Dur ab, um nach Gis-Dur und darauf bald nach jeder Ferne und Nähe zu zielen, bis die Marschallin endlich (nach Ziffer 25) den ins Ziellose Abgeirrten an sich zieht:

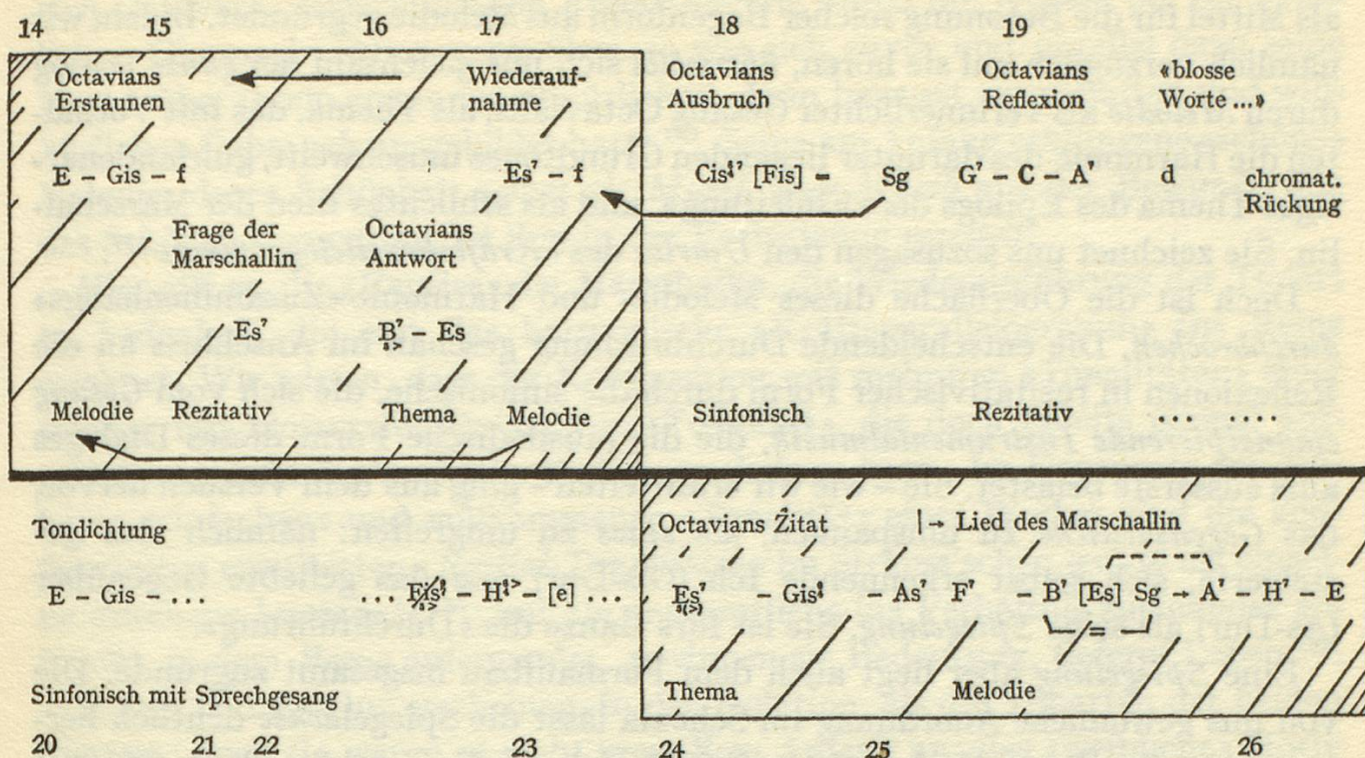
As-Dur = $T' = S - DD' - D' - [T = \text{Es-Dur}]$,

ihn dann noch einmal für einen Moment seiner, ihrer glücklichen Stimmung zurückgibt:

$$D' - [T] = Sg \rightarrow S_3' - D^{\sharp} - \text{?}$$

und die Tonart E-Dur, die Tonika, zugleich als gemeinsamen Ort erreicht und wiederherstellt.

Das sind nun sehr genaue Entsprechungen zu den ersten sechs Takten der «Einleitung». Diese Takte sind in der Tat die Keime auch der Musik dieses Dialogs, die ebenso wie die dort folgende Musik der «Einleitung» aus ihnen gezogen, entwickelt wurde und deren *enthüllende* musikalische Form wir uns zum Schema verkürzt nun vorführen:



Bau-Schema der harmonisch gebundenen musikalischen Form des Dialoges der ersten Szene des Rosenkavaliers.

Die schematische Übersicht rückt uns den Zusammenhang der Tonarten vor den Blick: E-Dur ertönt am Anfang und Ende dieses musikalischen Dialogs; hier stimmen die Figuren einen Moment überein.

Der Mittelteil steht überwiegend in den Tonarten Gis-Dur und deren «enharmonischer Parallele» f-moll, sowie As-Dur.

Die Beziehung des Gis-Dur zum E-Dur, wie des f-moll zu diesem, haben wir bereits aufgedeckt ¹⁷⁶; As-Dur aber ist als die Paralleltonart des f-moll durch den ganzen Quintenzirkel nicht nur, sondern – für Strauss – den ganzen Kreis der Stimmungen der Seele hin bis ins genaue Gegenteil des Gis-Dur in Bezug auf E-Dur seine Entsprechung. So nämlich gibt sich uns die Stelle zu verstehen, an der Octavian singt: «Ich bin dein Bub –» (Gis⁶₄) und dem gegenüberstellt: «... wenn mir dann Hören und Sehen vergeht – wo ist dann dein Bub?» (As⁷). Solch eine Drehung, Umwendung als enharmonische Verwechslung lag bereits der ersten Begegnung der Motive in der «Einleitung» zugrunde.

Wir finden unser Hören durch den in der graphischen Darstellung sichtbar werdenden Zusammenhang bestätigt, wenn wir nunmehr ablesen, die melodischen «Bögen» dieses Dialoges seien auf die harmonischen «Pfeiler» in Form der Tonartenfolge:

E - Gis - (Es) - f [As] - Gis = As - (Es) - E

└───┘ └──────────┘ └──────────┘

als Mittel für die Betonung solcher Bogenform aus Melodie gegründet. Indem wir nämlich vorzüglich auf sie hören, *überwölbt* sich uns gleichsam der *ganze* Dialog durch *Melodie* als verinnerlichter Gesang Octavians, als Thema, das mit Vorhalten die Harmonie des darunter liegenden Grundtones umschweift, guirlandenartiges Thema des Epilogs der «Einleitung», und als schlichtes Lied der Marschallin. Sie zeichnet uns sozusagen den *Umriss* des «*Kräfteparallelogramms*»¹⁷⁷.

Doch ist die Oberfläche dieses Melodie- und Harmonie-«Zusammenhangs» *durchbrochen*. Die entscheidende Durchbrechung geschah im Anschluss an die Reflexionen in rezitativischer Form durch die sinfonische, die sich vom *Gesang emanzipierende Instrumentalmusik*, die die musikalische Form dieses Dialoges aufs äusserste belastet. Sie – wie wir ermittelten – ging aus dem Versuch hervor, das *Gegensätzliche* zu umspannen, als *eines* zu umgreifen: nämlich das gesteigerte, sich selbst erkennende Ich (Gis-Dur) *und* das geliebte Gegenüber (As-Dur) als seine *Spiegelung*. Sie ist fürs Ganze die «Durchführung».

Eine *Spiegelung* aber liegt auch dem Formaufbau insgesamt zugrunde. Die von uns gewonnene Anordnung im Schema lässt die Spiegelachse deutlich hervortreten. In ihrem Drehpunkt vollzieht sich wieder – wie auch in früherer Musik von Richard Strauss so oft schon¹⁷⁸ – der «lautlose» *Umsturz*.

Die hier in der Begegnung mit Hugo von Hofmannsthals Gedicht auf das Festhalten des Augenblicks der Erfüllung hin entstandene *Peripetie*¹⁷⁹ ist für Strauss von den grössten Folgen.

Hugo von Hofmannsthal, der Strauss' Künstlertum sehr wohl zu erkennen vermochte, eben weil er – wenn auch «unmusikalisch»¹⁸⁰ – als produktiver Künstler immerhin mit einem höchst empfindlichen Sensorium ausgestattet war, und der darum berichten konnte, er habe gefühlt, wie Strauss «ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte»¹⁸¹ und von der *Konfiguration* Besitz ergriff, während er die «erzählbare Handlung» des späteren Rosenkavalier vor ihm ausbreitete, hat sich selbst im «Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier» über ihrer beider Verhältnis Rechenschaft gegeben und damit auch unserer Frage nach diesem die Antwort erteilt: «... auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten»¹⁸².

Als Folge der *Peripetie* bemerkten wir Octavians Ohnmacht: seine «Tondichtung» aus E-Dur und -moll als die «Durchführung» innerhalb der musikalischen Form des Dialoges stellt den Versuch dar, seiner ersten Musik eine «Reprise» zu gewinnen, wie er uns schon in der frühen Tondichtung Don Juan begegnet war.

Ihren Einsatz bildete das Zitat seines einstmals aus innerer Bewegung wie unwillkürlich aus ihm hervorgegangenen Gesanges; während der später aus ihm abgeleiteten musikalischen Entwicklung der «Tondichtung» aber vollzog

sich Octavians fortschreitende *Entmächtigung* durch die Klänge bis zur gänzlichen Ohnmacht ihnen gegenüber, so wie sich zuvor und parallel dazu seine Macht über ihrem ersten unwillkürlichen, dann bewusst zweckhaften und willkürlichen Gebrauch ausgebildet hatte¹⁸³. Seine am Anfang erklungene «schöne» Melodie, deren Schönheit selbst als *Musik über Musik* aus der Bewunderung des Schönen hervorging, ist ihm in der Fortsetzung *vereitelt*.

Hier gilt es, die «Reprise» der Marschallin, die Wiedereinführung der Tonart zu bedenken, die erst das harmonische «Kräfteparallelogramm» ins Reine zeichnet. Wir wissen, dass die Komposition mit mehreren «Tonalitäten» einer solchen mit blosser *Restitution* von «Tonalität», die doch bereits einmal aufgelöst war, zum Verwechseln ähnlich erscheinen kann. Im Gegensatz zur früheren «einfachen» und vollkommenen «Tonalität» eines Werkes sind die konfigurierten erweiterten «*Partial-Tonalitäten*» im Strauss'schen *œuvre* als einzelne durchaus *beschränkt*¹⁸⁴; nur als uneigentliche ins Verhältnis zueinander gebracht, in dem *Bezug* aufeinander, gewinnen sie Bedeutung, tieferes Leben¹⁸⁵.

E-Dur und Es-Dur erscheinen, in der Isolation, als die Tonarten der beiden Figuren; doch sie waren es nicht von allem Anfang an: das «weibliche» Motiv der «Einleitung» lenkte das «männliche» auf sich und fixierte es, von seiner Neigung zum Es-Dur bewegt, auf E-Dur, das im «männlichen» Motiv nicht ursprünglich begründet ist; im Widerspiel werden dann beide Tonarten zu «Tonalitäten» auskomponiert.

In den ersten sechs Takten der «Einleitung» befanden sich beide noch im Gleichgewicht, «Auge in Auge» gebannt¹⁸⁶; es ist das zuerst unbestimmt gewesene «männliche» Motiv, das aus Ungenügen dieses E-Dur in der Spannung zum Es-Dur aufbrach, sich verging.

Die «Einleitung» hörten wir als Parodie der frühen Tondichtungen, die alle im Titel einen männlichen Helden tragen, Musik des Mannes; der Dialog der ersten Szene steht ihr complementär gegenüber als Komposition mit zwei «Tonalitäten», deren schwebendes Gleichgewicht durch die Frau bewahrt ist¹⁸⁷. Die complementären Tonarten E-Dur und Es-Dur aber liegen dem *ganzen ersten Akt* als *Eckpfeiler* gleichsam zugrunde; zwischen ihnen spannt er sich aus. Im Mittelteil des Aktes erscheint – die peinliche «Durchführung» zwischen beiden aufhebend – die Episode des Ochs von Lerchenau in C-Dur. Die Parallele zum Form-Aufbau der Tondichtung Don Juan op. 20 ist offenbar: ihre «Exposition» und «Reprise» stehen in E-Dur, der Mittelteil hat kein Vorzeichen und ist nur zu einem geringen Teil mit «Durchführung», zum weitaus grösseren mit «Episoden» ausgefüllt; dem Verlöschen mit e-moll dort entspricht der Schluss in Es-Dur hier¹⁸⁸.

Am Ende des Aktes, wenn die Marschallin sich ihren eigenen Gedanken und Gefühlen überlässt, hat sie sich von Octavians E-Dur entfernt, um unaufhaltsam nach Es-Dur zu drängen und schliesslich in «Träumerei» zu versinken. Hier aber,

nachdem sie inne geworden ist, wie Octavian von seinem E-Dur, es übertreibend, abweicht und zwar die «Wahrheit» sucht, aber sich meint, und sich eben darum verfehlt, bildet ihr Eintreten, das zuerst noch eines für sich selbst zu sein scheint, – ihr Eintreten für ihn *Enttäusserung*, obwohl es jene erste von ihr ausgegangene Fixierung auf die Tonart E-Dur zur Parallele hat.

Ihr konventioneller Gesang auf eine in Aufstieg und Senkung beinahe archetypisch einfache Melodie erhält als Einbekenntnis und Wiederherstellung einen Hauch von Frische: wie aus «Jugendtagen» der Musik klingt es mit der obligat geführten melodischen Violinstimme zum Gesang herüber: «Ich hab dich lieb!»

Schon liegt darin die «richtige Weis»¹⁸⁹, freilich sich selbst noch nicht verstehend: der deutliche Wiedereintritt des E-Dur, die Wiederholung der Melodien des Epilogs der «Einleitung», die zugleich der Szene präludierten, und die Umarmung haben ihren Sinn als Handlung aus geheimster Betroffenheit, Handeln aus Furcht und Hoffnung für die junge, überschwängliche und sich verfehlende Musik.

Ihre hier durch die *Interpretation* des Komponisten Strauss im Medium der Töne – aus der äussersten Verhaltenheit der Sprache Hofmannsthals – zur entschiedenen Aktion auf der Bühne umgewandelte Form mögen wir um der damit eingebrachten Zweideutigkeit willen vielleicht bedauern; doch ihre Öffentlichkeit will als ein Gebot der *Gerechtigkeit* verstanden sein¹⁹⁰. Es enthüllt sich für einen Augenblick die Wahrheit im Streben nach dem zuerst im sinfonischen Schaffen sichtbar gewordenen Leitbild «Mozart»¹⁹¹. Wie stets, ist auch hier im Begriff nicht zu fassen, was in der musikalischen Gestalt mit vielen Ober- und Untertönen ausschwingt; wir verstärken den Grundton, den wir zu hören glauben: das Streben des Komponisten Richard Strauss nach *Musterhaftigkeit* auf der Opernbühne, das von jetzt an bis zum Spätwerk *Capriccio*¹⁹² verfolgt werden kann, hat auch einen Prozeß der Rückbildung gezeitigt: «Der Wechsel zwischen ausgedehnten, tonartlich fluktuierenden, farbig schillernden Partien und solchen, die sich zur Klärung der harmonischen Gesamtanlage eines sinfonischen Satzes, eines Opernaktens oder einer Szene auf die einfachsten diatonischen Akkorde beschränken, kann für den früheren und mittleren Strauss als charakteristisch gelten. Bei den Spätwerken verschiebt sich das Verhältnis in der entschiedensten Weise zugunsten der tonal übersichtlich angelegten, die wesentlichen Funktionsbeziehungen auswertenden Formteile»¹⁹³.

Das aber bedeutet ein *Ausharren* seiner Musik am Ort ihrer Ausschweifungen, wo sie sich allmählich zurückdenkt in die eigene Jugend, um zu erkennen, wie alles gekommen sei, und zu verstummen. «Denn wie ihre Sünde hätte auch ihre Busse öffentlich sein müssen und alles am gleichen Ort»¹⁹⁴. Am 8. 10. 1935 fand Richard Strauss seinem Freund Clemens Krauss gegenüber gelegentlich auch dafür das Wort: «Statt Selbstzerfleischung – Selbstvollendung»¹⁹⁵.

ANMERKUNGEN

I. TEIL

¹ Als Quelle für die Kenntnis des Lebens des jungen Richard Strauss wurde vor allem benutzt Max Steinitzer: R. Str., Berlin u. Leipzig 1911. Die 1. Auflage dieses mehrfach umgearbeitet aufgelegten Werkes hat den Vorzug, in erster Linie eine Sammlung des Materials zu sein, wie sie so reichhaltig nur noch einmal bei Franz Trenner: R. Str. Dokumente seines Lebens und Schaffens, München 1954, gegeben wird. Beiden Arbeiten sind wir besonders verpflichtet. Vgl. hier M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 26 f.

² Über die Jugendwerke von R. Str. vgl. Norman Del Mar: R. Str. A critical commentary on his life and works, London 1962, Vol. I, Chapt. I; ferner: Franz Dubitzky: R. Str.' Kammermusik in: Die Musik 13. Jg., 1913/14.

³ Vgl. Hans von Bülow: Briefe und Schriften, hrg. v. Marie v. Bülow, Bd. VII, = Briefe Bd. VI, Leipzig 1907, p. 112.

⁴ Vgl. M. Steinitzer aaO., p. 30. H. v. Bülow: Briefe Bd. VI, aaO., p. 302. R. Str.: Briefe an die Eltern 1882-1906, hrg. v. Willi Schuh, Zürich 1954, p. 40 f. (nachfolgend zitiert: Briefe).

⁵ Alfred Einstein: Von Schütz bis Hindemith, Zürich 1957, p. 239-240.

⁶ Vgl. Johanna von Rauchenberger-Strauss: Jugenderinnerungen in: R. Str. Jahrbuch 1959/60, hrg. v. Willi Schuh, Bonn 1960, p. 14 (nachfolgend zitiert: Jb. 1959/60).

⁷ ebd. p. 15.

⁸ ebd. p. 20.

⁹ R. Str.: Aus meinen Jugend- und Lehrjahren in: R. Str.: Betrachtungen und Erinnerungen, hrg. v. Willi Schuh, Zürich u. Freiburg i. Br. 1957, p. 203 (nachfolgend zitiert: B. u. E.).

¹⁰ Zitiert von Franz Trenner: Franz Strauss (1822-1905) in: Jb. 1959/60 aaO., p. 38.

¹¹ Vgl. dazu M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 204, der über ein anderes Werk derselben Periode handelt (opus 6).

¹² Die fortschreitende Beherrschung der Sonatenform verfolgt im Werk des Knaben und Jünglings N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, Chapt. I.

¹³ Vgl. die Charakteristik von Franz Str. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 19 f.

¹⁴ Hans v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: R. Str. Jahrbuch 1954, Bonn 1953, p. 11 f. (nachfolgend zitiert: Jb. 1954). R. Str.: Erinnerungen an Hans v. Bülow in: B. u. E. aaO., p. 186.

¹⁵ Vgl. Briefe, p. 64 (Brief von Franz Str.), ferner: H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 55, 56, 64; Briefe aaO., p. 227 im Zusammenhang mit R. Str.: Erinnerungen an H. v. Bülow in: B. u. E. aaO., p. 185.

¹⁶ Benutzt wird im folgenden die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 440 und der Klavierauszug von Otto Singer, Edition Peters Nr. 4193a, von dessen alleinigem Gebrauch wegen der lückenhaften Wiedergabe des Tonsatzes indes abzuraten ist; man vgl. ferner: Erich H. Müller von Asow: R. Str. Thematisches Verzeichnis, Bd. I, Wien u. Wiesbaden 1959, p. 83-96 (nachfolgend zitiert: Müller-Asow).

¹⁷ Vgl. die Einleitung: Das Problem der «Tonalität», p. 9 f.

¹⁸ Vgl. Igor Strawinsky: Erinnerungen (1936) in: I. Str.: Leben und Werk – von ihm selbst, Mainz 1957, p. 50.

¹⁹ R. Str.: Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei? in: B. u. E. aaO., p. 17.

²⁰ ebd. p. 16.

²¹ Auf die Ähnlichkeit mit anderen Themen von R. Str. an ebenso exponierter Stelle hat aufmerksam gemacht: Roland Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik in: ZfMw 16. Jg., 1934, p. 283 f.

²² Hermann Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens, Mainz (1929), p. 245.

²³ ebd. p. 209.

²⁴ Vgl. den Tonumfang in Takt 3!

²⁵ R. Tenschert: Die Kadenzbehandlung bei R. Str. in: ZfMw 8. Jg., 1925/26, p. 161 f.

²⁶ ebd. p. 169.

²⁷ W. Schuh: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ 86. Jg., 1946, p. 452-458; das Zitat weist auf die Formulierung E. Kurth's hin: vgl. Ernst Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan', Bern 1920, p. 1. Diesem Werk ist der Verfasser in so hohem Grade verpflichtet, dass er davon abgesehen hat, im einzelnen anzumerken, wo er Anregungen empfing. Davon wurde nur in besonderen Fällen eine Ausnahme gemacht.

²⁸ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 118 f.

²⁹ Die gleiche Kontrastierung durch die Wahl der Instrumente ist bei den Themen der männlichen und weiblichen figurae dramatis in der «Einleitung» zum Rosenkavalier op. 59 von R. Str. zu hören; vgl. dazu III. Teil, Kap. 1, p. 126 f.

³⁰ Die an der Musik des Don Juan analysierten treibenden Mächte im polyphonen Satz wurden von E. Kurth zuerst im Rahmen von «Aufbau und Zersetzung in der Tonalität» als «konstruktive und destruktive Kräfte» erfasst, die «bei diesem Prozess nur in stets gesteigertem Kampf und Gegeneinanderwirken» liegen, je weiter der romantische Stil in der Musik sich entwickelt. Vgl. E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 273 f. Doch sehen wir darin bereits das complementäre Gegensatzpaar vorgebildet, das sich schliesslich zu den «Teil-Tonalitäten» späterer Werke individualisieren wird und als solches im II. Teil, Kap. 6 u. 7 und im III. Teil beschrieben ist.

³¹ E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 506.

³² Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 116.

³³ E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 507.

³⁴ Kurt von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, hrg. v. Karl Nef, Bd. 30, Strasbourg u. Zürich 1948.

³⁵ ebd. p. XV.

³⁶ ebd. p. 11.

³⁷ ebd. p. 16.

³⁸ ebd. p. 141.

³⁹ Briefe aaO., p. 129. Vgl. auch I. Teil, Kap. 6, p. 39 f.

⁴⁰ Über den Wechsel von geradem zu ungeradem Takt und insbesondere zu trioligem Rhythmus bei R. Str. hat Edmund Wachten gehandelt in: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw 16. Jg., 1934, p. 273, ohne freilich die Tondichtung Don Juan einzubeziehen.

⁴¹ Vgl. oben p. 19.

⁴² Diese Art von Modulation ist überaus bezeichnend für den Str.'schen Personal-Stil; wir werden im folgenden oft Gelegenheit haben, auf sie hinzuweisen.

⁴³ Alfred Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Straussens 'Don Juan' in: AfMf 1. Jg., 1936, p. 452 f.

⁴⁴ Vgl. ebd. p. 456.

⁴⁵ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 115 f.

⁴⁶ Ferruccio Busoni: Briefe an seine Frau, hrg. v. Friedrich Schnapp, Erlenbach-Zürich-Leipzig 1935, p. 93.

⁴⁷ Vgl. dazu Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, p. 89 f. und p. 115 f.

⁴⁸ Romain Rolland in: Cahiers R. R., II. Fragments du Journal, Paris 1951, Eintragung vom 22. I. 1898, p. 118.

⁴⁹ ebd. p. 118.

⁵⁰ Der Rosenkavalier op. 59 von R. Str., II. Aufzug, 1. Szene zwischen Octavian u. Sophie.

⁵¹ Hector Berlioz: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von R. Str., 2 Teile, Leipzig 1904/5, p. 62 (nachfolgend zitiert: Berlioz-Strauss etc.).

⁵² Hermann W. von Waltershausen: R. Str. Ein Versuch, München 1921, p. 54.

⁵³ Vgl. Anmerkung 50; gemeint sind die Akkordfolgen der Soloviolen, Flöten, Harfe und Celesta in: Der Rosenkavalier. Orchester-Partitur zum Studiengebrauch, London o. J., Ziffer 25 f. des II. Aufzuges (nachfolgend zitiert: Studienpart.)

⁵⁴ R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 161.

⁵⁵ ebd. p. 165.

⁵⁶ R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

⁵⁷ Im III. Teil, Kap. 2, p. 148 f.

⁵⁸ Vgl. dazu I. Teil, Kap. 7, p. 53 f.

⁵⁹ So besonders in der Tondichtung Tod und Verklärung, op. 24, Einleitung (Largo) zum Hauptsatz (Allegro molto agitato); siehe auch II. Teil, Kap. 1.

⁶⁰ Briefe aaO., p. 119.

⁶¹ Vgl. Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 190, wonach die Oboe «edel, keusch singen und klagen» kann.

⁶² R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

⁶³ Briefe aaO., p. 24-25.

⁶⁴ ebd. p. 93.

⁶⁵ ebd. p. 180.

⁶⁶ So berichtet Heinrich Strobel in: Ein deutscher Weltbürger: Richard Strauss in: Jb. 1954 aaO., p. 129.

⁶⁷ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 115-119.

⁶⁸ Ein Ansatz zur Technik der Komposition mit complementären Tonarten, zur Konfiguration von «Teil-Tonalitäten» in *einem* Werk, die sich seit der Symphonia domestica entfaltete, war auch in der «Reprise» aufzudecken; dazu vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 55.

- ⁶⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 116.
- ⁷⁰ R. Str.: Aus meinen Jugend- und Lehrjahren in: B. u. E. aaO., p. 206.
- ⁷¹ Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 52.
- ⁷² Vgl. dazu I. Teil, Kap. 2 u. 7
- ⁷³ Vgl. dazu III. Teil, Kap. 2, p. 149-150, wo der Quartsextakkord nicht mehr als Symbol beansprucht wird.
- ⁷⁴ Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 279.
- ⁷⁵ ebd. p. 279.
- ⁷⁶ ebd. p. 279.
- ⁷⁷ Nach Str. in: Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. III ist die «Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers» bedingt von der «melodischen Selbständigkeit» der «Begleitungs- und Füllstimmen.»
- ⁷⁸ R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.
- ⁷⁹ ebd. p. 174.
- ⁸⁰ Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 279.
- ⁸¹ ebd. p. 279.
- ⁸² Briefe aaO., p. 128.
- ⁸³ ebd. p. 129.
- ⁸⁴ ebd. p. 129.
- ⁸⁵ ebd. p. 119.
- ⁸⁶ ebd. p. 120.
- ⁸⁷ Vgl. I. Teil, Kap. 2 u. Kap. 7
- ⁸⁸ Briefe aaO., p. 129.
- ⁸⁹ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 77.
- ⁹⁰ Nach der Taschenpartitur der Ed. Eulenburg Nr. 440, p. 5, 17, 23, 34, 42, 44, 45,...etc.
- ⁹¹ Briefe aaO., p. 125.
- ⁹² ebd. p. 125.
- ⁹³ ebd. p. 125.
- ⁹⁴ Vgl. Wilibald Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung, = Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, Mainz 1955.
- ⁹⁵ H. W. v. Waltershausen in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 49 hat die Form des Don Juan mit dem Siegfried-Idyll von Richard Wagner in Beziehung gebracht und sie als «Sonatenform mit thematisch teilweise freier Durchführung und verkürzter Reprise» beschrieben.
- ⁹⁶ H. W. v. Waltershausen erwähnt die Scherzo-Episode gar nicht; sie liesse allerdings seine Hypothese bezüglich der Form des Don Juan noch fraglicher erscheinen; vgl. ebd. p. 49.
- ⁹⁷ Vgl. Der Rosenkavalier, III. Aufzug, Szene zwischen Baron Ochs und Mariandl-Octavian in: Studienpart. aaO., Ziffer 87 f.
- ⁹⁸ Briefe aaO., p. 119.
- ⁹⁹ Vgl. dazu Heinrich Bessler: Mozart und die deutsche Klassik in: Kongressbericht Wien 1956, erschienen 1958, p. 47 f., ferner zum Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit auch die Studie von Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie, Göttingen 1953.
- ¹⁰⁰ Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, p. 7; den grundlegenden Ausführungen an dieser Stelle ist der Verfasser vielfach verpflichtet.

¹⁰¹ W. Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung aaO., p. 663-664.

¹⁰² Thr. Georgiades: Musik und Sprache aaO., p. 115 f.

¹⁰³ Vgl. die Ableitung des Begriffs «Rhythmus» bei W. Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung aaO., p. 652.

¹⁰⁴ Vgl. Der Rosenkavalier, I. Aufzug, Szene der Fürstin Werdenberg vor dem Spiegel in: Studienpart. aaO., Ziffer 271 f., ferner: Capriccio op. 85 von R. Str., Finale; beiden Werken eignet ein sinfonisch durchgearbeiteter Satz, der den Vergleich mit Orchesterwerken erlaubt; vgl. dazu auch III. Teil, Kap. 2, p. 163 f.

¹⁰⁵ Erhellend ist die Kenntnis von: Die Tageszeiten. Ein Liederzyklus nach Gedichten von Joseph von Eichendorff für Männerchor und Orchester op. 76 von R. Str., der eine Chor-Sinfonie genannt werden kann.

¹⁰⁶ Vgl. auch II. Teil, Kap. 2 b, p. 66 f., Kap. 4, p. 77 f., Kap. 5, p. 83 f. und Kap. 6, p. 94 f.

¹⁰⁷ H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 41.

¹⁰⁸ Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 27-28.

¹⁰⁹ Zu gegenteiliger Ansicht kam Donald Francis Tovey: «If Str. had been intending to write in classical sonata form, he could not establish more clearly the orthodox dominant for a second subject than he does in the glittering passage» in: Essays in Musical Analysis Vol. IV, London ⁵1946, p. 157; doch hat er sehr genau das Unsolide daran erkannt. Als Beispiel für die Unsicherheit bei der Beurteilung der Form in einem Teil der Str.-Literatur führen wir die unserer Analyse zuwiderlaufende – und unbegründete – Behauptung an: «Auch im Don Juan sehen wir die Beziehungen zum Schema des Sonatensatzes kaum gelockert»; darauf: «Natürlich handelt es sich hier um eine zwanglose Ausgestaltung ...», die Fritz Gysi in: R. Str., Potsdam 1934, p. 45 aufstellt.

¹¹⁰ Vgl. Richard Specht: R. Str., Bd. I: Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist, Leipzig-Wien-Zürich 1921, der sich allerdings zu «durchaus subjektiver, keineswegs 'authentischer'» Interpretation der Partitur als illustriertes Drama bekennt (p. 177) und mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit feststellt: «Die Form des Werkes kristallisiert sich wie von selbst zu einem auf dem Grundriss des Sonatenthemas (!) errichteten Rondobau mit mehrfacher Reprise (!)» (p. 183).

¹¹¹ Eine «Mischform von Sonate und Rondo» sieht auch H. W. v. Waltershausen sich genötigt zuzugeben, wenn er «die Einführung neuen thematischen Materials im Durchführungsteil» konstatiert in: R. Str. Ein Versuch. aaO., p. 55.

¹¹² Rolf Wilhelm berichtet darüber in: Jb. 1954 aaO., p. 125 f. unter dem Titel: «Die Donau» (Fragment einer sinfonischen Dichtung).

¹¹³ R. Str.: Skizzenblatt mit Widmung. Faksimile in: Erwin Mittag: Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker, Wien 1950.

¹¹⁴ Aufschlussreich ist die Mitteilung W. Schuhs, wonach R. Str. sich mit dem «Plan einer viersätzigen Bildersymphonie beschäftigt habe», in: W. Schuh: Die letzten Lebensjahre von R. Str., in: Sendereihe Musicaleum des Bayerischen Rundfunks, 8.9.1951 (nach Franz Trenner: R. Str. aaO., p. 300).

¹¹⁵ Vgl. II. Teil, Kap. 2, p. 66 f.

¹¹⁶ Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 66 u. 69, R. Specht: R. Str. aaO., p. 282-283, N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 175, W. Schuh: Eine Alpensinfonie von R. Str. in: SMZ 95. Jg., 1955, p. 32.

¹¹⁷ Hier ist auf den Aufbau der Form in Werken von Franz Liszt, besonders in der Sonate für Klavier in h-moll zu verweisen.

¹¹⁸ Vgl. II. Teil, Anmerkungen 113, 144 u. 229.

¹¹⁹ A. Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Str.'ens 'Don Juan' aaO., p. 456.

¹²⁰ ebd. p. 454 f.

¹²¹ Mit diesem Verfahren meinte A. Lorenz den «ewigen ... Gesetzen» musikalischer Form auf die Spur gekommen zu sein. Doch findet bei der Anwendung ein Abstraktionsprozess in solchem Grade statt, dass A. Lorenz die Möglichkeit für Vergleiche zwischen «vor- und nachklassischer Musik» nicht nur, sondern sogar «primitiver und exotischer Musik» mit jener und mit «klassischer» für gegeben sieht. Vgl. A. Lorenz: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner III: Die Meistersinger, Berlin 1924-33, Anhang II, p. 187. Und gerade daran werden die Grenzen seiner Betrachtungsweise deutlich; ihm entgeht das Einmalige, Besondere eines unter bestimmten historischen Bedingungen gelungenen Werkes, die diesem durchaus nicht äusserlich, sondern wesentlich sind.

¹²² Wir verweisen den Leser jedoch nachdrücklich auf die Analyse des Don Juan von A. Lorenz – vgl. Anmerkung 43 –, zu der unsere Studie lediglich in dem oben angedeuteten Sinn ergänzend hinzutreten kann.

¹²³ A. Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Str.'ens 'Don Juan' aaO., p. 463 f.

¹²⁴ Briefe aaO., p. 129.

¹²⁵ Claude Debussy: Monsieur Croche Antidilettante, 18^e Edition, Paris 1945, p. 121 f.

¹²⁶ Ludwig van Beethoven im Brief an den Verleger Schott (XII. 1826) in: L. v. Beethovens sämtliche Briefe, hrg. v. Emerich Kastner u. Julius Kapp, Leipzig 1923, p. 832 f.

¹²⁷ Felix Draeseke im Brief an R. Str. am 3. V. 1896, abgedruckt in: Erich Roeder: Felix Draeseke, Bd. II, Berlin 1937, p. 307 f.

¹²⁸ R. Str. hatte diese Widmung ursprünglich der Partitur der Tondichtung Also sprach Zarathustra beigeben wollen, deren Struktur sich nicht im hier wesentlichen Punkt von derjenigen der Tondichtung Don Juan unterscheidet; mitgeteilt von Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst, Regensburg 1912, p. 91.

¹²⁹ Vgl. III. Teil, Kap. 1, p. 135 f.

¹³⁰ Vgl. dazu E. Kurth: «In der modernen Symphonik geht die Verstärkung ...» der «Anlauffiguren» dann «... sehr bezeichnende Wege; sie werden ... so instrumentiert, dass schliesslich glissandoartige Effekte überwiegen, oft ist sogar ein Glissando vorgeschrieben; das besagt nichts anderes, als dass man die Schwunggewalt über die Klarheit der Töne vordringen lässt ...» in: Romantische Harmonik aaO., p. 521.

¹³¹ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 24 u. 26.

¹³² Man erinnert sich der Äusserung Cl. Debussys über den Autor von 'Ein Heldenleben': «... il faut dire que l'homme qui construisit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie ...» in: M. Croche Antidilettante aaO., p. 121 f.

¹³³ Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 114 f.

¹³⁴ Vgl. I. Teil, Kap. 4, p. 34.

¹³⁵ Vgl. II. Teil, Kap. 4, 6 u. 7, sowie III. Teil Kap. 1, 2 B.

¹³⁶ Zur Bestimmung der beiden Kräfte oder Mächte vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 21 u. Anm. 30.

¹³⁷ Briefe aaO., p. 119.

¹³⁸ siehe Anmerkung 136.

¹³⁹ Vgl. I. Teil, Kap. 5, p. 36 f.

¹⁴⁰ Briefe aaO., p. 126.

¹⁴¹ Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 31 u. Kap. 6, p. 43.

¹⁴² R. Str. im Jahr der Uraufführung des Don Juan, zit. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 148.

¹⁴³ R. Str. im Brief an Cosima Wagner, abgedr. in: Willi Schuh: 'Tristan und Isolde' im Leben und Wirken R. Str.' in: Bayreuther Festspielbuch, Bayreuth 1952, p. 72 f.

¹⁴⁴ Vgl. Leo Blech: Zu R. Str.' 60. Geburtstag in: Neue Freie Presse, Wien 8.6.1924 (nach Fr. Trenner: R. Str. aaO., p. 297).

¹⁴⁵ Wilhelm Zentner: Friedrich von Hausegger in: MGG Kassel-Basel-London 1956.

¹⁴⁶ R. Str. im Brief an N. Manskopf vom 19. III. 1911, abgedr. in: Wolfgang Schmieder: 57 unveröffentlichte Briefe und Karten v. R. Str. in der Stadt- u. UB Frankfurt/M. in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, hrg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Hucke, Tutzing 1961, p. 173 f.

¹⁴⁷ Vgl. dazu G. Becking, der ausführt, «dass die Schwere einem jeden ... als etwas schlechthin Gegebenes, als ein Ding-an-sich gegenübertritt, mit dem er sich auseinanderzusetzen hat. Die Art und Weise aber, wie er diese Aufgabe erfüllt, hängt aufs engste zusammen mit seinem *Verhalten zum Gegebenen überhaupt, zur Welt*. Die Haltung des Menschen vor dem Ding-an-sich bewährt sich im Rhythmus all seines Tuns.» in: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle aaO., p. 22.

¹⁴⁸ Vgl. den gegensätzlichen Standpunkt, den noch immer die Str.-Literatur in überwiegender Masse vertritt, wenn in ihr über einer bilderreichen Beschreibung aller Einzelheiten der vermeintlich stets das Programm illustrierenden Musik die satztechnische Analyse vor allem des musikalischen Zusammenhangs verabsäumt ist (so neuerdings auch wieder N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 181 f.). Hingegen hat D. F. Tovey: Essays in Musical Analysis Vol. IV aaO., p. 155 die Aufgabe eindeutig umrissen, wenn er feststellte: «With 'programme music' ... it is a mistake to attempt to refer the music to details. Either it coheres as music, or it does not.»

¹⁴⁹ Theodor W. Adorno: Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Berlin u. Frankfurt/M. 1959, p. 305.

¹⁵⁰ Th. W. Adorno: Gustav Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt/M. 1960, p. 174.

¹⁵¹ Briefe aaO., p. 129.

¹⁵² R. Str. im Brief an Friedrich Hausegger, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 117.

¹⁵³ W. Schuh: Erinnerungen an R. Str. in: Atlantis-Almanach, Zürich und Freiburg i. Br. 1958, p. 66.

¹⁵⁴ Briefe aaO., p. 165.

II. TEIL

¹ zit. v. Ernst Krause: R. Str. Gestalt und Werk Leipzig ²1956, p. 32: «Str. selbst bewahrte jener frühen Epoche durchaus kein allzu freundliches Gedenken. Oftmals bedauerte er, in seiner Studienzeit so rasend viel komponiert zu haben; ...» (Der Nachweis für das Str.-Zitat fehlt, wie fast stets in diesem Werk, auch hier.)

² H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 22.

³ B. u. E. aaO., p. 201.

⁴ Briefe aaO., p. 42.

⁵ Vgl. dazu Alfred Einstein: Die Romantik in der Musik, München 1950, p. 87/88 u. 169 f.

- ⁶ B. u. E. aaO., p. 210; ferner: M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 43, W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957, p. 335 f.
- ⁷ B. u. E. aaO., p. 210.
- ⁸ Vgl. dazu B. u. E. aaO., p. 206; hier berichtete Str. eine Anekdote, die ihm geeignet erschien, Brahms blosszustellen.
- ⁹ B. u. E. aaO., p. 166.
- ¹⁰ E. Krause: R. Str. aaO., p. 33.
- ¹¹ R. Str. im Brief an Alexander Ritter, zit. v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 62.
- ¹² Vgl. dazu H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 29.
- ¹³ M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 65; dazu dann das sehr viel später entstandene Lied Zugemessne Rhythmen in: Jb. 1954 aaO., p. 101 mit Kommentar v. W. Schuh, ebd. p. 122.
- ¹⁴ B. u. E. aaO., p. 112/113.
- ¹⁵ ebd. p. 201/202.
- ¹⁶ Nach dem Titel des grundlegenden Werkes v. E. Kurth; vgl. dazu I. Teil, Anm. 27.
- ¹⁷ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 22.
- ¹⁸ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 46.
- ¹⁹ Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 251/252.
- ²⁰ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 47 f.
- ²¹ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Sammlung «Philharmonia» Nr. 240 des Wiener Philharmonischen Verlages, Wien; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 104-105.
- ²² Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 112-115.
- ²³ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 48-49.
- ²⁴ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Sammlung «Philharmonia» Nr. 241 des Wiener Philharmonischen Verlages, Wien; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 110.
- ²⁵ Vgl. dazu I. Teil, Kap. 7, p. 57, III. Teil, Kap. 1, p. 136.
- ²⁶ Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 55.
- ²⁷ Arthur Seidl: Straussiana, Regensburg 1913, p. 62 f.
- ²⁸ B. u. E. aaO., p. 212.
- ²⁹ Briefe aaO., p. 116/117 (Franz Str. an seinen Sohn R.).
- ³⁰ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 68.
- ³¹ Briefe aaO., p. 123 und 132; H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 73; ferner: B. u. E. aaO., p. 16 (z. Zt. der Komposition von Salome op. 54 und Elektra op. 58).
- ³² Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 57. Siegmund v. Hausegger: Alexander Ritter, Berlin o. J., p. 86.
- ³³ W. Schuh: «Tristan und Isolde» im Leben und Wirken R. Str.' in: Bayreuther Festspielbuch aaO., p. 72 f.
- ³⁴ Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 63 f. u. 67. Hier sei noch einmal der Hinweis wiederholt, den Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 77 gegeben hat; von R. Specht: R. Str. u. sein Werk, Bd. I aaO., p. 197 stammt die Behauptung: «Der unmittelbare Laut des eigenen Erlebnisses, der Nachklang aus jenen Stunden, in denen schweres Leiden den jungen Tondichter aufs Krankenlager geworfen hatte ...» sei die Tondichtung: Tod und Verklärung op. 24; tatsächlich ist diese «touching conception» unhaltbar (N. Del Mar zählte 18 Monate zwischen der Beendigung der Komposition und der ersten Erkrankung!) und verrät ein völliges Misskennen des Kunst-Charakters der frühen Tondichtungen. Sie führen Möglichkeiten nach-wagnerischen Komponierens durch; *nach* der Griechenland- und Ägyptenreise suchte Str. den *Zwiespalt* von Kunst und Leben schöpferisch aufzu-

lösen: hier sehen wir einen seiner produktiven Antriebe, der zur *Symphonia domestica* drängte als dem Werk, in dem sich Kunst und Leben scheinbar berühren.

³⁵ Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 67 f.

³⁶ Vor allem Briefe aaO., p. 158 f.

³⁷ R. Str.: Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise (1892), hrg. v. W. Schuh in: Jb. 1954 aaO., p. 89 f.

³⁸ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 87; R. Str. rechnete «es als grossen Gewinn» dieser Reise (ebd.).

³⁹ R. Str. im Brief an A. Ritter, zit. v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 68.

⁴⁰ Briefe aaO., p. 180.

⁴¹ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 443; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 157. Die mit Anführungsstrichen versehenen Anspielungen auf die «Handlung», die der Tondichtung zugrunde liege (nach Wilhelm Mauke, zit. v. Müller-Asow aaO., p. 164/5), rechtfertigt der eineinhalb Jahre zuvor ausgearbeitete Opernplan, der liegen blieb (vgl. Briefe aaO., p. 181/2); dazu auch Kurt Wilhelm: Die geplante Volksoper 'Till Eulenspiegel' in: Jb. 1954 aaO., p. 102-109.

⁴² R. Str. in: Cahiers Romain Rolland. R. Str. et R. R.: Correspondance aaO., p. 36.

⁴³ Vgl. dazu W. Mc. Naught: Is 'Till Eulenspiegel' a Rondo? in: The Musical Times Nr. 1135, Vol. 78, 1937.

⁴⁴ H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 60.

⁴⁵ R. Str. und Franz Wüllner im Briefwechsel, hrg. v. Dietrich Kämper, = Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. LI, Köln 1963, p. 29-30.

⁴⁶ ebd.

⁴⁷ zit. nach Wilhelm Mauke; vgl. Anmerkung 41.

⁴⁸ Ferruccio Busoni: Briefe an seine Frau aaO., p. 216.

⁴⁹ Eine subtile Analyse der Tondichtung gab Alfred Lorenz: Der formale Schwung in R. Str.' Till Eulenspiegel in: Die Musik 17. Jg., 1924/25, p. 658 f.

⁵⁰ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 444; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 185/6.

⁵¹ Einer nicht am Programm, sondern der Musik orientierten Analyse wird diese Stelle als Exposition des thematischen Materials gelten; Exegeten des symbolischen Gehalts übersehen dieses Motiv an dieser Stelle gern um des «Natur»-Motivs – wir nennen es: Quintquartschritt-Motiv – willen, das in der einleitenden Kadenz zuerst erschien und als eines der vielen Nebenmotive in der Tat für das Folgende ebenfalls von Wichtigkeit ist. Es ordnet sich dem ersten Hauptmotiv durch die Tonart zu, wie das später eingeführte chromatische Terzenparallelen-Motiv dem zweiten Hauptmotiv.

⁵² Zur Gestalt der beiden Hauptmotive vgl. R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284-285.

⁵³ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 21.

⁵⁴ So lauten Vortragsbezeichnungen in der Taschenpartitur aaO.

⁵⁵ Der Terminus stammt aus dem Gebrauch von R. Str. Der Verfasser fand ihn als Randbemerkung im maschinenschriftlichen Manuskript des I. Aufzuges des Rosenkavalier; vgl. Anmerkung 113 des III. Teils.

⁵⁶ Keine Einsicht in die Gesetzmässigkeit hatte Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger, Diss. Frankfurt/M 1958, p. 178, wenn er über das Fugenthema handelte: «Das Thema wird aus einer Verzerrung des Natur-Motivs gewonnen, indem nur gebrochene Dreiklänge aneinandergereiht werden. Die Folge der Tonarten C, h, Es, A, Des spiegelt spätromantische Anschauung; nach Liszts Worten kann jeder

Akkord auf jeden folgen.» Gleich darauf (p. 181) weist er auf die tektonische Bedeutung der Harmonik hin und weiss den Begriff Polytonalität auf den harmonischen Zusammenhang anzuwenden (p. 184/186); ihm fällt nicht auf, wie schlecht sich die von ihm konstatierte «harmonische Haltlosigkeit» (p. 178) darauf reimt. Auch N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 140 zählt fünf Tonarten in dem Fugenthema. Das Ohr entscheidet sich nach unserer Meinung für zwei und wird durch einen Hinweis von R. Str. darin bestärkt (vgl. p. 77 im Text).

⁵⁷ Das Fugenthema wird auch in der Literatur zur Wiener Schule zitiert; vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Zürich 1951, p. 83; besonders aber H. F. Redlich: Alban Berg, Wien-Zürich-London 1957, p. 33/34.

⁵⁸ Kl. Trapp liess sich die Einsicht in die Konstruktion dieser Fuge durch das mit ihr verbundene Programm verstellen; offenbar diesem zuliebe verzichtete er auf eine vollständige Angabe ihres Bauplanes (vgl. Tafel 13, p. 185 in der unter Anmerkung 56 zit. Diss.) und hielt sie völlig unbegründeter Weise für nicht zu Ende geführt. N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 141 bemerkte hingegen «a savage resumption of the fugue» und gab den Orgelpunkt als ihren Höhepunkt an.

⁵⁹ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 49.

⁶⁰ Zwei Beispiele von Überlagerung der beiden dem Werk zugrundeliegenden Tonarten zu bitonaler Schichtung bietet N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 141 u. 143; dasselbst ist auch auf «the equal validity» beider Tonarten in einer Partitur hingewiesen, die N. Del Mar «extremely well written» nennt (p. 145).

⁶¹ Gegen den revolutionären Formgedanken wehrte sich auch der Str. befreundete und einsichtsreiche, aber konservativ gesinnte H. W. v. Waltershausen beinahe wider besseres Wissen: «Die Gegenüberstellung des C-Dur ... und des h-moll-H-Dur lässt sich zwar aus rein musikalisch formalen Elementen motivieren, hat aber hier in der bewussten Antithese ... doch mehr den Charakter des Ersonnenen als des Inspirierten.» in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 24. Der unberechtigte Vorwurf kann am Ende dieser Untersuchung als widerlegt betrachtet werden; vgl. Anmerkung 142.

⁶² Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrg. v. Bence Szabolcsi, Bonn-Budapest 1957, p. 144.

⁶³ Vgl. die Beschreibung des Dirigenten R. Str. u. seines Werkes, zit. im I. Teil, Kap. 2, p. 26-27.

⁶⁴ Vgl. I. Teil Kap. 6, p. 47-49.

⁶⁵ R. Str. über seine Tondichtungen, abgedr. bei W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 337.

⁶⁶ Vgl. Th. W. Adorno: Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition in: Klangfiguren aaO., p. 101.

⁶⁷ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 445; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 216.

⁶⁸ Vollständig: Introduzione, Tema con variazioni e Finale; vgl. Müller-Asow aaO., p. 209.

⁶⁹ N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 148.

⁷⁰ Diese Ausführungen ergänzt die Formbetrachtung H. W. v. Waltershausens in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 62: «... die Introduction» bringt eine «kontrastierende Themenaufstellung, die dem Charakter der Sonatenexposition nahesteht; ... an die Stelle des Durchführungsteils» trat «die Variationenfolge». «Der zur Introduction ... symmetrisch gestellte Epilog» erscheint als «freie grosse Koda». Zur Problematik vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 44 f. und III. Teil, Kap. 1, p. 134 f.

⁷¹ Die vollständige Analyse möge man bei N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 147 f. aufsuchen.

⁷² Eine subtile Analyse gibt R. Tenschert: Die Kadenzbehandlung bei R. Str. in: ZfMw aaO., p. 169-170.

⁷³ Kl. Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., p. 175 hat eine Aufstellung der Fugen und Fugati in Str.'schen Werken gegeben, in die er dieses nicht aufnahm.

⁷⁴ Max Reger: Briefe eines deutschen Musikers. Ein Lebensbild, hrg. v. Else v. Hase-Köhler, Leipzig 1928, p. 86.

⁷⁵ N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 152.

⁷⁶ Kl. Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik ... aaO., p. 177.

⁷⁷ Vgl. das Urteil Felix Mendelssohn Bartholdys in: F. M. B.: Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild v. Peter Sutermeister, Zürich 1958, p. 119 f.; ferner neuerdings: Igor Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, p. 180/81.

⁷⁸ Vgl. dazu den Abschnitt: R. Str. 1864-1949 in: Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik... aaO., p. 175 f.

⁷⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 6, p. 107 f.

⁸⁰ Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 176 f. u. p. 178 u. 195.

⁸¹ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 57.

⁸² Briefe aaO., p. 222 u. Anmerkung ebd.

⁸³ Vgl. z. B. markant II. Teil, Kap. 1, p. 63.

⁸⁴ E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 204 f.

⁸⁵ ebd. p. 340.

⁸⁶ ebd. p. 341.

⁸⁷ Vgl. p. 12 der Taschenpartitur mit der Vorschrift: «träumend».

⁸⁸ R. Tenschert: 3mal 7 Variationen über das Thema R. Str., Wien 1944, p. 180 und dazu «Tabelle der Wandlungen einer Kadenz im 'Don Quichote' v. R. Str.» (p. 181).

⁸⁹ R. Str. über seine Tondichtungen, abgedr. bei W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 337.

⁹⁰ N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 156.

⁹¹ Ed. Hanslick definierte in seiner Schrift: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854: «Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.», zit. v. R. Str.: B. u. E. aaO., p. 166: «Musik als tönend bewegte Form.»

⁹² Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 58.

⁹³ B. u. E. aaO., p. 166.

⁹⁴ Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 311 f. definierte: «Der Charakter ... ist der Aspekt jener Kategorien, der sie als solche des Sinnes prägt: das Spezifische, wodurch das musikalische Einzelne innerhalb eines Zusammenhangs sich wesentlich unterscheidet. Ausdruck und 'Ton' gehören konstitutiv zu den Charakteren. Diese fallen zuweilen mit Gestalten und Themen zusammen, müssen es aber nicht; so kann ein Charakter an einem ganzen Themenkomplex haften ...».

⁹⁵ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 498; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 243.

⁹⁶ Die Parallele war Str. bewusst; vgl. Müller-Asow aaO., p. 247.

⁹⁷ Briefe aaO., p. 230 (Franz Str. an seinen Sohn R.).

⁹⁸ Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57.

⁹⁹ Vgl. ebd., Kap. 2, p. 23.

¹⁰⁰ G. Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle aaO., p. 7.

¹⁰¹ Trotz der aus der Einsicht: «Ultimately it is the sheer quality of the musical material and its organization which counts, ...» hervorgegangenen Ablehnung programmatischer Exegesen als «misguided elaboration» vermochte N. Del Mar hier nicht an sich zu halten und urteilte selbst wieder in diesem Sinn, indem er niederschrieb: «bitterness ... soiled a potentially great achievement, as the intrusion of personal spite always will.» in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 145, 167 u. 170. In solcher Ablehnung zittert unzweifelhaft noch der Schrecken nach, wie er zuerst bei der Uraufführung und später immer von neuem um sich gegriffen hatte: vgl. Briefe aaO., p. 221 f. u. besonders R. Rolland: Aus meinem Leben, Zürich 1949, p. 297 f.

¹⁰² Aaron Copland: Unsere neue Musik, München 1947, p. 33 führte aus, «dass sich in allen ... Werken (Str.) zuweilen die kommende Musik ankündigt. Ich denke an den sogenannten 'Kritikerteil' in 'Ein Heldenleben' ...», der «... 30 Jahre später geschrieben sein könnte.»

¹⁰³ Briefe aaO., p. 222.

¹⁰⁴ R. Str. nach R. Rolland: Aus meinem Leben aaO., p. 307.

¹⁰⁵ ebd.

¹⁰⁶ Einen Zusammenhang gewährte N. Del Mar zwischen dem Übergang vom Episoden-Satz in G-Dur zum Horn-Thema im Don Juan (vgl. I. Teil, Kap. 3 u. 4, p. 35 u. 36) und dem hier komponierten vom Ges-Dur-Satz zum Scherzo in c-moll; Schichten schieben sich übereinander, lösen sich ab; vgl. N. Del Mar in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 173.

¹⁰⁷ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 19-22.

¹⁰⁸ Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 312: «An der Artikulation von Musik nach Charakteren haftet ihr Individuationsprinzip.»

¹⁰⁹ R. Str. im Brief an Joseph Gregor: «Ahnungslose Kritiker haben 'Salome' und 'Elektra': 'Symphonien mit begleitender Singstimme' genannt. Dass diese 'Symphonien' den Kern des dramatischen Inhalts bewegen, dass nur ein symphonisches Orchester ... eine Handlung bis zum Ende entwickeln kann ... – das alles werden vielleicht erst unsere Nachkommen voll und ganz begreifen.», abgedr. in: Joseph Gregor: R. Str. Der Meister der Oper, München 1939, p. 11.

¹¹⁰ Die Ansichten über die Form der Tondichtung gehen weit auseinander; von der Meinung F. Gysis in: R. Str. aaO., p. 63: «Auch das 'Heldenleben' ist, weil durch keine Atempausen gegliedert, den einsätzigen Tondichtungen einzureihen.» über die R. Spechts, der zwei verschiedene Formbeschreibungen einander kontrastiert (vgl. R. Str. u. sein Werk aaO., Bd. I, p. 282 u. 283) und dessen Vorbild mit einigen Abweichungen N. Del Mar (in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 166) gefolgt ist, bis zum Verzicht auf eindeutige Aussage in den einsichtsvollen Ausführungen H. W. v. Waltershausens umfasst die Formbetrachtung den Sonatenhauptsatz, den sinfonischen Zyklus und die Tonbilderfolge als Stationen eines Lebens.

¹¹¹ H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 66.

¹¹² ebd. p. 69.

¹¹³ Wir gewahren, wie schon im I. Teil und II. Teil, Kap. 1, p. 62, (im Anschluss an Th. W. Adorno), die Harmonik und die Form im Grossen in innerem Zusammenhang; im Prozess der Klärung und Strukturierung des zuerst als Stimmung erfahrenen «Ganzen» bildet Ein Heldenleben die vorletzte Stufe vor der Symphonia domestica: die gemischte, aus Heterogenem zusammengemengte Grossform und die chromatische Harmonik teilen sich: es entstehen zuletzt Teilsätze in einander complementären Tonarten; vgl. auch Anmerkung 144.

¹¹⁴ Str. berichtete, dass «am ehesten ... eine seelische Emotion ... direkter Anlass» für die Tätigkeit seiner Phantasie war. Sie konnte eine «Aufregung ganz anderer, nicht künstlerischer Art» sein, nämlich «Zorn und Ärger»; vgl. B. u. E. aaO., p. 161 u. 165.

¹¹⁵ Vgl. auch Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 62.

¹¹⁶ Vgl. Cl. Debussy: *Mr. Croche Antidilettante* aaO., p. 121 f.: «R. Str. ... trouve ... une façon de pratiquer le développement tout à fait personnelle ... il superpose les tonalités les plus éperdument éloignées avec un sang-froid absolu ...».

¹¹⁷ Vgl. dazu die Satzkonstruktion in Nr. 4 aus op. 2 von Alban Berg mit gleichfalls doppelter Kadenz, die sich aber in der Fortbildung, wie sie in Nr. 4 aus op. 5 anzutreffen ist, weit von allem Str. Erreichbaren gleichsam in Gegenrichtung entfernt hat.

¹¹⁸ Auch das nahm Cl. Debussy wahr, der in Fortsetzung der unter Anmerkung 116 zit. Analyse aussprach, dass Str. sich bei seinen bitonalen Schichtungen nicht sorgte, «de ce qu'elles peuvent avoir de 'déchirant', mais seulement de ce qu'il leur demande de 'vivant'».

¹¹⁹ Das praktizierte erst Béla Bartók, Str.'sche Formprinzipien konsequent fortentwickelnd; Bartóks intime Kenntnis der Partitur auch von Ein Heldenleben bezeugte Zoltan Kodaly in: *Béla Bartók. Weg und Werk ...* aaO., p. 49.

¹²⁰ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 44-46.

¹²¹ Vgl. Anmerkung 103.

¹²² Eine Analyse, die eine ausführliche Thementafel begleitet, findet sich in: N. Del Mar: *R. Str.* aaO., Vol. I, p. 175 f. u. 179.

¹²³ Str. betonte: «Don Quixote und Heldenleben sind so sehr als directe Pendants gedacht, dass besonders Don Qu. erst neben Heldenleben voll u. ganz verständlich ist.» nach: Müller-Asow aaO., p. 247.

¹²⁴ Heinrich Strobel: *Ein deutscher Weltbürger: R. Str.* in: *Jb. 1954* aaO., p. 130.

¹²⁵ Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 510; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 335.

¹²⁶ Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 117-118.

¹²⁷ Die Partitur gibt darüber nur durch die Aufschrift: «Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet» in Verbindung mit den vielberufenen Eintragungen auf p. 29 der Taschenpartitur (aaO.) einen Hinweis.

¹²⁸ In ungehörlicher Weise hat sich N. Del Mar damit eingelassen und über solchen Mustern phantasievoller Exegese wie: «Papa plays merrily with Bubi ...» (in: *R. Str.* aaO., Vol. I, p. 188) völlig die Satz-Analyse versäumt; «but great artists, even when they give their works domestic titles, do not really invite us to examine any of their private affairs except those, most private of all, which they reveal by simply expressing universals without speaking in abstractions,» bemerkte wiederum Donald Francis Tovey auch mit Bezug auf die *Symphonia domestica*, indem er über das Klavierkonzert (op. 73) *Parergon* zur *Symphonia domestica* handelte in: *Essays in Musical Analysis*, Vol. III, London 1937, p. 206. Übrigens ist es bezeichnend für den musikalischen Gehalt dieses op. 53 von Str., dass er den Nährboden für ein Klavierkonzert (mit überwiegend gleichem thematischem Material) abgeben konnte.

¹²⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 112 f.

¹³⁰ Es verfängt nicht zu argumentieren, dass Str. nicht das Primat hat; genug, dass es nicht im Kanon der Sonate enthalten war, der aus den klassischen Werken dieser Gattung abgeleitet wurde und bis zu Brahms als verbindlich galt.

¹³¹ An der Wahl des Instrumentes hat Ferruccio Busoni Kritik geübt: «Oboe d'amore, das alte Instrument, die tiefere Oboe, wirkt nur durch ihren Namen, wer aber hört den Namen, wenn es gespielt wird?» in: *F. Busoni: Briefe an seine Frau* aaO., p. 86. – Str., der

in seinen letzten Lebensjahren zuweilen bedrückt mit sich zu Gericht sass, hat sich nach Überlieferung durch W. Schuh anlässlich der von ihm selbst geleiteten Aufführung der *Symphonia domestica* in London 1947 gefragt: «'Warum habe ich da nur die Oboe d'amore verlangt, ein Englischhorn hätt's doch auch getan. Das ist die deutsche Überheblichkeit.' Sein Gesicht hatte, als er dies sagte, einen völlig undefinierbaren Ausdruck ...» (W. Schuh: Ein paar Erinnerungen an R. Str. in: *Atlantis Almanach* 1958, Zürich u. Freiburg i. Br., p. 72).

¹³² R. Str. im Brief an Max v. Schillings, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 88.

¹³³ Einen vorzüglichen Hinweis gab H. W. v. Waltershausen in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 25/26, indem er das Verhältnis der Tonarten darstellte und folgende Kritik daran knüpfte: «Das System ist von wunderbarer Klarheit, erinnert uns aber doch fast ein wenig an die Musiktheorie der Scholastiker.» (Der Vergleich ist – sieht man vom pejorativen Sinn ab – keineswegs zu verachten: in der Tat kann man die Parallele zwischen den rhythmischen Subtilitäten der spätmittelalterlichen Musik, die u. a. durch das Komponieren verschiedener metrischer Systeme (Mensuren) zu einem in mehreren Schichten verlaufenden Ganzen zustande kamen, und den harmonischen in der Spätzeit der Epoche tonalen Komponierens bei Str. ausziehen. Wir überlassen das dem Leser, der unserer Untersuchung zu Ende gefolgt ist; dazu Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig 1962, p. 452 f.) «In den Opern finden sich solche Intellektualismen fast nie,» meinte v. Waltershausen weiter; dass es keine sind und wie es in Bezug darauf mit der als Beispiel herangezogenen Oper: *Der Rosenkavalier*, I. Aufzug steht, ist ein Gegenstand der gesamten Darstellung. Vgl. auch Anmerkung 142.

¹³⁴ Zahlreiche Parallelen zum *Rosenkavalier* op. 59 und zu *Capriccio* op. 85 führte N. Del Mar an in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 188 f.

¹³⁵ F. Busoni: Briefe an seine Frau aaO., p. 87.

¹³⁶ Vgl. Taschenpartitur aaO., p. 1 f.

¹³⁷ Vgl. R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284/85.

¹³⁸ In dieser Analyse und in folgenden werden ausser den Funktionsbezeichnungen, die den Zusammenhang aufzeigen sollen, auch blossе Aufzählungen von Tonarten geboten; damit sei der Tatsache Rechnung getragen, dass bei den oft weitläufigen Verwandtschaften andere Möglichkeiten funktionalen Zusammenhangs nicht nur gelesen, sondern auch gehört werden könnten. Majuskeln deuten wie üblich auf Dur, Minuskeln auf moll; die Ziffern sind zu lesen, wie wenn sie bei Funktionszeichen stünden. Die vom Verfasser gegebene Funktionen-Analyse beruht auf den Hörerfahrungen auch stets der früheren Werke des Komponisten und sucht jeweils das wesentlich Neue, Andere, das gegenüber diesen hinzugekommen ist, angemessen zu bezeichnen; es ist also auch hier die historische Dimension einbezogen. Vgl. dazu I. Teil, Anmerkung 121.

¹³⁹ Donald Francis Tovey definierte: «'Polytonal' music is music which several voices or instruments are performing, each consistently in a separate key of its own ...» in: *Essays in Musical Analysis* aaO., Vol. IV, p. 172.

¹⁴⁰ Vgl. Anmerkung 134 und die stilistischen Übereinstimmungen mit dem «grazioso»-Thema aus *Don Quixote* (Taschenpartitur aaO., p. 4 f.); dazu auch II. Teil, Kap. 4, p. 82.

¹⁴¹ N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 185 zitierte das «II. Thema» der *Symphonia domestica* falsch; sein «Ex. 31» ist nicht in der Exposition enthalten, sondern entstammt dem zweiten durchführungsartigen Teil des H-Dur Satzes. Der Grund ist durchsichtig: es muss für Auslassungen herhalten, für die F. D. Tovey die richtige Bezeichnung gefunden hätte (vgl. *Essays in Musical Analysis* aaO., Vol. III, p. 206).

¹⁴² Hier sei auf die «Reprise» des Don Juan ebenso wie auf den Episodensatz in G-Dur verwiesen (vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 54-55 u. Kap. 4, p. 34), von wo das Komponieren complementärer «Hälften» in Bezug auf das chromatische Total seinen Ausgang genommen hatte. Entsprang die Chromatik einem *vitalen* Bedürfnis nach Fülle, dem «Ganzen», so die *Teilung* in complementäre Gegensätze dem nach Ordnung, Vermittlung. Der Vorwurf H. W. v. Waltershausens – vgl. Anmerkung 133 – fällt damit umgekehrt auf ihn selbst zurück; unglückliche Folgen hat sein Begriff von «Tonartensymbolik» für die Untersuchungen Edmund Wachtens gehabt; vgl. auch III. Teil, Anmerkung 28.

¹⁴³ Vgl. R. Str. et Romain Rolland: Correspondance in: Cahiers R. Rolland aaO., p. 36.

¹⁴⁴ R. Specht: R. Str. aaO., Bd. I, p. 305 f. hielt sich einfach an die Satzbezeichnungen Str.' und zählte, die dreifache Exposition zusammenfassend, «fünf zusammenhängende Sätze – Einleitung, Scherzetto, Wiegenlied, Adagio, Finale –, zwischen die sich ... Intermezzo-Episoden – schieben.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 183/184 nannte den Titel in seinen dezidiert von Antipathie bestimmten Ausführungen «lip-service» und das Werk «as much a continuous symphonic poem as its predecessors», weil ihm zu «Scherzo, Adagio, Finale» der erste Satz fehle; H. W. v. Waltershausen dagegen, im Anschluss an seine im II. Teil, Kap. 5, p. 90 zit. Feststellungen, fasste das Werk als «mehrsätziges Symphonie» auf, deren «Einsätzigkeit nur scheinbar ist», und bezeichnete damit genau den Endpunkt im Prozess der Abklärung der gemischten Form, in der die jetzt zur Mehrsätzigkeit auf neue Weise auseinandergetretenen Elemente kontaminiert waren; vgl. dazu I. Teil, Kap. 6 u. 8.

¹⁴⁵ In dem Akkord F $\sharp^7$, der der Subdominantregion der $^{\circ}$ Tp innerhalb d-Dur/-moll zugehört, ist zugleich die Dominantregion der T = H-Dur mitzuhören (eis = Leitton nach fis - ais - cis).

¹⁴⁶ N. Del Mar, man weiss nicht, in welchem Sinn, nannte das Scherzo «a kind of Ländler in a manner somewhat recalling that of Mahler.» in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 187 und setzte hinzu: «It is in this work that the styles of the two masters, Str. and Mahler, approach each other most nearly in their simplicity, the folk-like quality of these quieter themes and their 'Innigkeit'.»

¹⁴⁷ «Much of this smoothly flowing section, the subtle and deceptive simplicity of which is very typical of many passages in the later works, could almost be a study for the great music of the Marschallin in the closing scene of Act I of 'Der Rosenkavalier'.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 189.

¹⁴⁸ Vgl. dazu I. Teil, Kap. 6, p. 43-44.

¹⁴⁹ Igor Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft aaO., p. 176.

¹⁵⁰ Edmund Wachten: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw aaO., p. 264/65. «Im Höhepunkt der Liebesszene wird das erste Teilmotiv des Mannes in F-Dur mit dem ersten Teilmotiv der Frau in H-Dur so verbunden, dass beide Klänge miteinander verschmelzen. In diesem Höhepunkt sinnlicher Ekstase bleibt doch, selbst im Kopfmotiv als des eigentlichen Wesenskerns (sic!) beider Gestalten, deren Individualität gewahrt.» Aus solchen Beobachtungen wie dieser, leitete Wachten den Begriff «Tonalitätsaddition» ab (p. 262 und 264 f.), weil «an den Stellen, wo psychologische Konstanten in ihrer gleichzeitigen Übereinanderschichtung addiert die Summe eines Konfliktes ergeben, auch in der Musik die für die einzelnen psychologischen Summanden festgelegten musikalischen Formen addiert werden.» (p. 265). Da er für solche Bildungen stets einen «psychologischen Anhaltspunkt» verantwortlich machen will (p. 264) gemäss seinem magischen Denken, das sich der «Seele» des Kunstwerkes zu nähern meint, wenn es ihre vermeintlichen Spuren ausserhalb der Musik aufnimmt und in sie hineinverfolgt, blieb

ihm die Musik verstellt: er gewährte in der Musik der Tondichtungen weder Keime noch Entwicklung. Der Anfang bei Str. ist *reine Intuition*; um den musikalischen Sachverhalt tondichterischen Absichten dienstbar machen zu können, mußte Str. ihn selbst erst gewahrt haben. Das musikalische Wachstum aber vollzog sich, ihm unbewusst mit der Gewalt des «Naturtriebes», dem er zu seinem Erstaunen unterworfen war und als Komponist gehorchte; vgl. auch I. Teil, Kap. 7, p. 58-59.

¹⁵¹ Vgl. R. Str.-Clemens Krauss: Briefwechsel, ausgewählt u. hrg. v. Götz Klaus Kende u. W. Schuh, München 1963, p. 88, wo Cl. Krauss das Erscheinen des «Adagio» in diesem Werk bedauert.

¹⁵² Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 30 u. Kap. 7, p. 52.

¹⁵³ Bemerkenswert ist, dass Str. nach Mitteilung v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 78 sich mit Ludwig Thuille, seinem Freund aus der Knabenzeit, als dem «grösseren Kontrapunktiker» über die Fuge beraten hat.

¹⁵⁴ Jedoch vereinigt nicht die «poetische Notwendigkeit», sondern die kontrapunktische Kompositions-Praxis solche Themen; Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., p. 175, 196 u. 204 wies darauf hin, dass beides von Str. als eins gedacht wurde: die Fuge sei ihm eine ihn «musikalisch interessierende Form (– als «Ordnungsträger» –) und Symbolträger zugleich» gewesen.

¹⁵⁵ B. u. E. aaO., p. 207 u. 190; dazu auch: «When the process is ... of actual polyphony (that is to say, when the melodies are different) the polytonal composer is impelled to his procedure by the experience that in classical polyphony a combination of melodies simply disappears as such. All that listeners appreciates at any moment is the top part and a general sensation of euphony and organisation. The polytonal composer wishes to return to the more naive experience of appreciating the fact that the performers are doing several different things ...» D. Fr. Tovey: Essays in Musical Analysis aaO., Vol. IV, p. 173.

¹⁵⁶ Vgl. II. Teil, Kap. 3, p. 72 f. u. Kap. 4, p. 79 f., die von Str.' «Vorstudien» handeln, wie man die früher komponierte und ebd. analysierte Musik im Hinblick auf die Doppelfuge, insbesondere auf deren harmonisches Problem, nennen könnte.

¹⁵⁷ Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik v. Schubert bis Reger aaO., p. 183.

¹⁵⁸ ebd. p. 186.

¹⁵⁹ ebd.

¹⁶⁰ ebd. p. 187.

¹⁶¹ Vgl. II. Teil, Kap. 1, p. 60-62.

¹⁶² Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 180.

¹⁶³ ebd. p. 181.

¹⁶⁴ ebd. p. 180.

¹⁶⁵ ebd.

¹⁶⁶ ebd.

¹⁶⁷ ebd. p. 181.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 345.

¹⁷⁰ Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 160.

¹⁷¹ «Aller Kontrapunkt hat auch eine analytische Funktion, die Zerlegung des Komplexen in distinkte Teilmomente, die Artikulation des Gleichzeitigen nach dem Gewicht seiner Bestandstücke und nach Ähnlichkeit und Kontrast.» Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 222. Ein Irrtum Adornos bezüglich Str. gründet auf einer Äusserung des Komponisten in der von ihm bearbeiteten Instrumentationslehre von Berlioz (vgl. Berlioz-Strauss aaO., p. III); ihr zufolge glaubte Adorno, «Str.'ens oberstes Interesse» habe der «Ent-

bindung der farblichen Kräfte des Orchesters» (p. 220) gegolten, zu welchem Zwecke er sich der polyphonen Schreibweise bedient habe; aber schon in den zwanziger Jahren hatte Egon Wellesz vor solcher Überschätzung gewarnt und gemeint, sie verstelle den Zugang zum Satz, an dem die Logik von Str.' harmonischem Denken wahrzunehmen sei; vgl. E. Wellesz: Die neue Instrumentation, II. Teil: Das Orchester, Berlin 1929, p. 44 f.

¹⁷² Darius Milhaud, der von sich sagt: «Ich habe ein tonales oder polytonales Temperament, selten ein chromatisches ... Ich liebe ... Mahler und Strauss ...» und dazu betont, er «glaube an den Genius des Mittelmeers.» (nach Claude Clément in: *Musica* 16. Jg. 1962, p. 269), will keine Anregung zur polytonalen Komposition von seinen Zeitgenossen oder der älteren Generation erhalten haben; an Str. gibt er zu, dessen «blendende Orchestrierung» zu «schätzen» (ebd.). Für die für sich beanspruchte Erfindung der polytonalen Satztechnik weiss er eine hübsche Legende zu berichten, die den Ursprung in einen Bach'schen Kanon verlegt (vgl. Claude Rostand: Milhaud komponiert seit 50 Jahren in: *Melos* 29. Jg. 1962, p. 213 f.).

¹⁷³ Darauf spielte D. Fr. Tovey mit einem ironischen Lächeln an: «And the most conservative critic may bless polytonality for having removed from the modern musician all possibility of the chromatic slush that started with poor, honest, broad-minded Spohr and drew its glistening snailtrack over the chords – lost, stolen, and strayed – of later nineteenth-century music.» in: *Essays in Musical Analysis* aaO., Vol. IV, p. 173.

¹⁷⁴ Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 204.

¹⁷⁵ Den Standpunkt einer jüngeren Generation vertritt aber schon Tovey mit der Bemerkung: «In polytonality it is often as difficult as in the strictest counterpoint to keep the different planes of key from undesired contact.» in: *Essays in Musical Analysis* aaO., Vol. IV, p. 173.

¹⁷⁶ «This whole finale has been justly criticized for being much too long and degressive, many commentators observing that Str. seems to have experienced some difficulty in stopping.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 195; anstelle eines Grundes, wie ihn Del Mar nur finden konnte: «There is no doubt that, left with so intangible a subject, Str. failed to make this elaborate movement formally convincing.» geben wir den in der Analyse gewonnenen Grund an: die Schwierigkeit nämlich, den der polytonalen Struktur des Werkes angemessenen Schluss zu finden.

¹⁷⁷ Nach Wilhelm Maler: Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre, München-Leipzig 1957, ist die erhöhte vierte, bzw. erniedrigte fünfte Stufe nicht leitereigen; die Skala «erweiterter Tonalität» umfasst elf Töne; ausgeschlossen ist der zwölfte als Tritonus vom Grundton aus, der das System auflösen würde.

¹⁷⁸ E. Wellesz: Die neue Instrumentation aaO., II. Teil p. 44.

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ Es steht für das zuvor Entfaltete und in der Konstruktion Begründete, auf das es als Verkürzung zeigt. Es symbolisiert nichts, was ausserhalb des Werkes liegt und hinzugegacht werden müsste.

¹⁸¹ Hugo von Hofmannsthal: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrg. v. Herbert Steiner, Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 45.

¹⁸² R. Rolland in: R. Str. et R. Rolland: *Correspondance* in: *Cahiers R. R.* aaO., p. 34.

¹⁸³ Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 187.

¹⁸⁴ Die Voraussetzung bildete das auf den Begriff des «Natürlichen» gegründete Weltverständnis des Zeitalters der Aufklärung; vgl. Heinrich Bessler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, p. 48: «Die Epoche sah das 'Natürliche' in dem, was der

schlichte Mensch verstehen kann. So wird nun eine lied- und tanznahe Melodik zum Ideal, Einfachheit und Regelmässigkeit des Aufbaus zur Grundforderung.»

¹⁸⁵ Den Zusammenhang zwischen «Tonalität» und Individualität nahm der Zeitgenosse Ernst Ludwig Gerber für fraglos hin, wenn er über Mozart ausführte: «Mit einer Einbildungskraft, die ... jedes einzelne Gefühl bis zu seiner unbemerktesten Nuance verfolgte, unterstützt durch ein Genie, das diese Bilder ordnete und mittels einer allumfassenden praktischen Kunstkenntnis und Fertigkeit den ganzen Umfang des Tonsystems mit scharfem Überblick beherrschte, um die Bilder so vollkommen darzustellen, wie sie ihm Gefühl und Phantasie vorhielten ...» in: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. III, Leipzig 1813 (zit. nach: Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, Stockholm 1947, p. 187 u. 192).

¹⁸⁶ Vgl. B. u. E. aaO., an zahlreichen Stellen; doch entgegen der Meinung Helmuth Ostoffs in: Mozarts Einfluss auf R. Str. in: SMZ 98. Jg., 1958, p. 409 f., der ungenau zitiert, Mozart sei für Str. das «unerreichbare Schönheitsideal» nach einem «ca. 1910» von ihm verfassten Aufsatz, heisst es richtig: «Mozart, den man, wenn es wirklich ein unverrückbares Schönheitsideal in der Kunst gäbe, als den herrlichsten Schöpfer desselben in der Musik ansehen könnte, ...» in einer Studie Str.' über: Mozarts 'Cosi fan tutte'. Geschrieben anlässlich der Neueinstudierung nach dem Original in München. Auch die Datierung auf den 16. Dez. von Str. selbst ist bekannt; W. Schuh in der Ausgabe B. u. E. aaO., hat sie durch die Jahreszahl 1910 ergänzt.

¹⁸⁷ Zugrunde liegt die erste kritische Gesamtausgabe der Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie v. Ludwig Schiedermair, München u. Leipzig 1914; benutzt wurde ferner Irma Hoesli: Wolfgang Amadeus Mozart. Briefstil eines Musikgenies, Zürich 1948.

¹⁸⁸ Vgl. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité, Tome I-IV, Paris 1912-1939.

¹⁸⁹ Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 161.

¹⁹⁰ Wie im einzelnen die jeweilige Komposition entstanden sein mag, für diese Frage bescheidet man sich mit der Einsicht A. Einsteins, es sei das «Geheimnis seines Schaffens – im wesentlichen ein undurchdringliches und ewiges Geheimnis –» in: A. Einstein: Mozart aaO., p. 196.

¹⁹¹ Ernst Krenek sprach das so aus: Mozarts «persönliche Abweichungen von der artistischen Konvention seiner Zeit» schmiegen sich dieser «ohne Pathos, ... Protest ganz zwanglos» ein. «Sie wirken nicht so sehr als Kühnheiten (im Beethoven'schen Sinn), sondern als wunderbare Enthüllungen von Möglichkeiten, die kleineren Geistern verschlossen blieben.» in: E. Krenek: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik, hrg. v. Fr. Saathen, München 1958, p. 356.

¹⁹² M.'s Leidenschaft für die Oper fand wohl den beredtesten Ausdruck im Brief an den Vater vom 10. Okt. 1777 in: Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 73 f.

¹⁹³ Vgl. ebd. p. 138.

¹⁹⁴ Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe hrg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel-Basel-London-New York 1962, Bd. II, p. 275.

¹⁹⁵ Im Vergleich mit Haydns Harmonik hat A. Einstein herausgearbeitet, «... wie verschieden der Begriff der Tonalität für beide Meister ist ... – Haydn scheut sich nicht ... lange Strecken in anderer Vorzeichnung als der Haupttonart zu bringen, oft herbeigeführt durch enharmonische Verwechslung. Es liegt ihm wenig daran, dass dadurch das Tonalitätsgefühl geschwächt wird. Bei Mozart ist dergleichen nie zu finden,» bei ihm hat «jede Modulation eine strengere Bezogenheit auf die Grundtonart, jede Abweichung eine stär-

kere Betontheit als ... bei Haydn. – Für Mozart ist der Kreis der 'möglichen' Tonarten viel enger als für Haydn, aber diese wenig zahlreichen Tonarten sind viel weitere, reichere, fruchtbarere Gebiete, haben viel umfänglichere Grenzen.» in A. Einstein: Mozart aaO., p. 187 u. 230.

¹⁹⁶ «Eine 'Idee' – eine musikalische Idee, nicht etwa ein 'Programm' ... ist ihm ... gegenwärtig, ob es sich nun um eine Sonate, eine Messe oder eine Oper handelt. Die Einheit eines Mozart'schen Werkes ist musikalisch, ...». Ein Werk «ist bei ihm nicht aus einzelnen Sätzen zusammengesetzt, sondern durch eine geheime Gesetzmässigkeit verbunden, der unser Gefühl unmittelbar zustimmt.» A. Einstein: ebd. p. 199.

¹⁹⁷ Vgl. Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. II, p. 107: «sie sagte mir ..., dass das, was ich bis dato geschrieben, gewiss gefallen wird. – ich gebe in diesem Punckt auf keines Menschen lob oder tadel – bevor so leute nicht alles im ganzen – gehört oder gesehen haben; sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen –».

¹⁹⁸ «Alle äusseren Beobachter seines Schaffens stimmen darin überein, dass er eine Komposition zu Papier brachte, wie man einen Brief schreibt, wobei er sich durch keine Störung oder Unterbrechung irritieren liess – die Niederschrift, die 'Fixierung', war eben nichts weiter als Fixierung des fertigen Werkes, ein mechanischer Akt.» A. Einstein: Mozart aaO., p. 202/203.

¹⁹⁹ Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. II, p. 35 und vor allem auch p. 56.

²⁰⁰ Solcher Abstimmung der Teile in Bezug auf einen Ton als inwendige harmonische Form, sprich «Tonalität», korrespondiert die auswendige als durch thematische Arbeit erzielte «Einheitsgestaltung»: «1786 war das Ziel erreicht, da Mozart nicht nur die thematische Arbeit übernahm, sondern sogar das kontrastierende zweite Thema aus dem ersten hervorgehen liess. Damit war das Hauptthema alleinige Quelle. Die Motive und Abschnitte des Sonatensatzes gingen entweder direkt aus dem Hauptthema hervor oder wurden sorgfältig nach ihm abgestimmt. Die so definierte 'Einheitsgestaltung' ist ein Merkmal der Klassik.» H. Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 59; vgl. auch I. Teil, Anmerkung 99.

²⁰¹ Emil Staiger: Deutsche Romantik in Dichtung und Musik in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1959, p. 72.

²⁰² Nach seinem Dreitakt vollzog sich das musikalische Denken der Klassik, das durch Rückführung aller harmonischen Abläufe auf die drei Funktionen (T) - S - D - T als musikalische «Logik» begriffen zu haben, das Verdienst Hugo Riemanns ist; vgl. Hugo Riemann: Musikalische Logik, Leipzig 1873, u. Hermann Grabner: Die Funktionstheorie H. R.'s und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, München 1923.

²⁰³ Zu Mozarts Weltverhältnis, das auch im Medium der Sprache sich darstellte, vgl. die unter Anmerkung 187 zit. Stilkritik der Briefe M.'s, besonders p. 118.

²⁰⁴ «1795 erklärte Chr. Gottfried Körner als das Ziel der Musik, und zwar der reinen Instrumentalmusik, die Darstellung eines 'Charakters'. Er besteht in einem bestimmten Verhältnis des männlichen und weiblichen Lebensprinzips, Tätigkeit und Empfänglichkeit im Verhalten zur Welt, das unverändert fort dauert. Nicht realistisch gemalt, sondern zum Kunstwerk idealisiert, vertritt der Charakter die Einheit des Ethischen und Ästhetischen im Sinne der Klassik ...». H. Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 60. Vgl. auch Wolfgang Seifert: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik, Regensburg 1960 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, hrg. v. Gustav Bosse Vlg., Bd. IX).

²⁰⁵ Vgl. oben Anmerkung 193.

²⁰⁶ Ein Bild des «klassischen» Menschen hat Mozart entworfen, als er mitten «unter lauter vieher und bestien (was die Musique anbelangt)» nach einem Ort sich wünschte, «wo die leute ohren hätten, herz zum empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden, und gusto hätten», um sich also in guter Gesellschaft zu wissen; in: Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 193.

²⁰⁷ Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache aaO., p. 121; vgl. auch vom selben Autor: Zur Musiksprache der Wiener Klassiker in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, wo der Sinn des musikalischen Satzes der Klassik in der Darstellung autonomen menschlichen, «des freien Handelns» (p. 58), begriffen ist. Es äussert sich nach H. Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 60 im «aktiv-synthetischen Hören» als Betätigung von «logischen Funktionen des menschlichen Geistes» (nach R. Riemann, zit. v. Bessler, ebd. p. 14) und im Verstehen des «Sinngehalts, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.»

²⁰⁸ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 1, p. 60; die dort zit. Erinnerung an die musikalische Erziehung im Elternhaus ergänzt die Beschreibung der musikalischen Welt des Vaters in: B. u. E. aaO., p. 194; vgl. auch I. Teil, Kap. 1, p. 13-14.

²⁰⁹ Vgl. die in: Briefe aaO. enthaltenen Briefe v. Franz Str. an seinen Sohn.

²¹⁰ Goethes Werke, hrg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie v. Sachsen. I. Abt. Werke, Bd. 41, I. Abt., hrg. v. Max Hecker, Weimar 1902, p. 113.

²¹¹ Für die Bestimmung des Verhältnisses zu Wagner bleibt E. Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan' aaO. grundlegend; das Werk wurde bei Berührung dieses Verhältnisses schon mehrfach zit. und wird es zuletzt noch einmal ausführlich im III. Teil, Kap. 2 B. Vgl. auch Hermann Fähnrich: «Das Mozart-Wagner-Element» im Schaffen v. R. Str. in: SMZ 99. Jg., 1959, p. 311 f.

²¹² Vgl. hierzu vor allem I. Teil, Kap. 2, p. 19-22.

²¹³ Den «Erinnerungskünstler» Strauss charakterisiert vorzüglich sein Aufsatz: Vom melodischen Einfall, in dem es u. a. heisst: «Die Melodie ... gehört zu den erhabensten Geschenken, die eine unsichtbare Gottheit der Menschheit gemacht hat.» Einige Werke der Klassik und Romantik, die ihm als «Höhepunkte» melodischer Gestaltung gelten – (man lese die Aufzählung nach aaO.) –, bezeichnete Str. im Anschluss an diese Feststellung als «Symbole, die die edelsten Wahrheiten der Seele künden, die nicht 'erfunden', sondern den damit Begnadeten 'im Traum verliehen' sind. Woher sie stammen, weiss niemand, auch ihr Schöpfer, das unbewusste Sprachrohr des Weltengeistes, nicht.» Vgl. B. u. E. aaO., p. 161.

²¹⁴ R. Str., zit. v. James Hunecker: R. Str. in: Die Musik 4. Jg., Berlin 1905, p. 88.

²¹⁵ Vgl. III. Teil, Anmerkung 1.

²¹⁶ R. Str.: Aus Italien. Analyse vom Komponisten in: Allgemeine Musikzeitung 16. Jg., Berlin 1888, p. 263.

²¹⁷ Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 49.

²¹⁸ Schon früh kündigte sich die Entwicklung an; der junge Str. bemerkte an der f-moll Symphonie op. 12 bereits «ein bisschen zuviel Kontrapunkt»; vgl. Briefe aaO., p. 54.

²¹⁹ ebd.

²²⁰ B. u. E. aaO., p. 207; vgl. auch II. Teil, Kap. 6, p. 106.

²²¹ Die Gegenposition als die Wagners hat wiederum E. Kurth zuerst beschrieben, der von Wagners musikalischem Satz seit dem Tristan sagte: «So herrscht eine unendliche Melodie der Satzströmung, die weit über das durchgebildete Spiel aller Teilmotive und Linienfragmente ausgreift und sich selbst aus verschiedenen Stimmen und Klangfarben

fortentwickelt. In dem gegenüber der einzelnen Linie unvergleichlich reicheren Spiel der Mehrstimmigkeit äussert sich die Stetigkeit, die 'Unendlichkeit' der Weiterspinnung vor allem in einem Übereinanderstreichen der Wellen oder auch nur der einzelnen Teilzüge...» Die Stimmen «erscheinen ... unabgrenzbar in ihren Anfängen, schon in die Entwicklung gewachsen, wo sie überhaupt hervortreten beginnen. Der durchbrochene Stil (ist) zugunsten des unendlichen überwunden» gemäss einem «Formungsprinzip», durch das «aus der Entwicklung die Motive» hervorgehen, «nicht mehr aus den Motiven die Entwicklung.» Dazu gehört die «Verdrängung des Rhythmus aus seiner formbildenden und formbeherrschenden Bedeutung»; in: *Romantische Harmonik* aaO., p. 530 f. u. p. 408.

R. Wagner selbst bezeichnete als das Einheitsmoment in solcher Musik die «dichterisch-musikalische Periode», die auf harmonischer Entwicklung gründet: Es «würde die musikalische Modulation ... in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben; ... Die Haupttonart würde, als Grundtonart der angeschlagenen Empfindung, in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren ...». Viele solcher Perioden hätten sich zu vereinen, «dass sie ... eine aus der andern sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach ... einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen imstande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen in sich zu fassen vermag), ... dem Gefühle dargestellt wird.» Aus: *Oper und Drama* in: R. W., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Leipzig 1912-1914, Bd. 3/4, p. 154.

In den ins Unendliche erweiterten harmonischen Raum hat Kurt v. Fischer eine Einführung gegeben, indem er einem imaginären Fixpunkt C-Dur als dem eines temperierten «normalen» Empfindens alle übrigen Tonarten nach dem Grad ihrer Verwandtschaft, der in der Art und Zahl der Versetzungszeichen sichtbar, in dem Grad der Spannungsminde- rung oder -Steigerung bei ihrem Eintritt hör- und fühlbar werde, zuordnete. Die Abweichungen spiegeln innere Bewegung = Veränderung von Spannung. Vgl. K. v. Fischer: *Zur Tonartencharakteristik* in: SMZ 83. Jg., 1943, p. 124 f.

Dem im Zentrum als der Mitte der Dinge verweilenden erhöhten Ich, dem der pantonale Kosmos im unendlichen Spiel der Modulationen und thematischen Stimmen traumhaft gegenwärtig ist, steht das entthronte, ein- und nebengeordnete Ich als «Teil-Tonalität» im Werk von Strauss gegenüber, das sich handelnd neben und mit seinen Complementen bewährt.

²²² Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 30-31 zum ersten Mal u. dann passim.

²²³ Egon Wellesz: *Die neue Instrumentation* aaO., II. Teil, p. 44-45.

²²⁴ ebd. p. 45. Das Verhältnis zu Mozarts Werk wird darüber hinaus geklärt, wenn man die Forschungen Thr. Georgiades', mitgeteilt in dem Aufsatz: *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, Salzburg 1951, p. 76 f., mit der hier durchgeführten Untersuchung in Beziehung bringt; Thr. Georgiades sprach bezüglich des II. Figaro-Finales von Polyrhythmik, nachdem er «geschlossene Gestalten, feste Körper, die aufeinanderprallen und doch alle gleichzeitig bestehen», konstatiert hatte; über das Bemühen, ihnen allen zugleich mit dem Ohr gerecht zu werden, berichtete Georgiades: «An unsere Einbildungskraft, an unser Auffassungsvermögen wird ... die höchste Anforderung gestellt; die Einheit unseres Bewusstseins, die 'Einheit der Apperzeption' droht zu zerspringen ...» (p.98); Strauss hat in der *Symphonia domestica*, insbesondere in der Doppelfuge, die harmonische Dimension in der nämlichen Weise ausgeweitet.

²²⁵ Über den musikalischen Raum hat Th. W. Adorno gehandelt: «Der ist, in Erweiterung des Sprachgebrauches der Musiker, die von Klangraum reden, das Einheit gewährende Bezugssystem alles Gleichzeitigen, in dem, etwa so wenig wie im Raum des äusseren

Sinnes, nicht zweierlei dieselbe Stelle einnehmen darf; und dann auch der funktionale Zusammenhang in der Abfolge des gleichzeitig Erklingenden, die 'Perspektive'. Dieser Raum war noch bei Brahms fest etabliert und unproblematisch.» Nunmehr mit gegensätzlicher Meinung in Bezug auf Str.: «Die Einzelklänge waren Vokabeln, identisch wiederholbare Spielmarken sogar noch im überwiegenden Teil des *œuvre* von R. Str., dessen harmonische Funde das harmonische Bezugssystem kaum veränderten, in dem sie nur wie Ausweichungen, Kleckse erscheinen, die auf den Triumph des Bezugssystems warten.» aus: Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik in: Klangfiguren aaO., p. 225/26.

²²⁶ Willi Schuh, der in der tief eindringenden Studie: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ 86. Jg., 1946, p. 452-458 die z. T. irreführenden Gedanken Ed. Wachtens aufnahm und behutsam in die Bahnen musikalischen Denkens zu lenken suchte, hat darauf beharrt, dass ein Akkord nicht «isoliert» zu betrachten sei, dass nicht nur darüber hinaus seine «dramatische Funktion», sondern seine in autonomer musikalischer Gesetzmässigkeit des Zusammenhangs sich erfüllende «in Betracht gezogen werden» müsste: «psychologische und funktionelle Momente überschneiden sich» (p. 456). Seinem «Beitrag grundsätzlicher Art zur Erfassung der Str.'schen Harmonik und des Dissonanzproblems im besonderen» verdanken wir entscheidende Anregung und die Überlieferung einer Aufzeichnung von R. Str. «um das Jahr 1940»: «Die bitonale Harmonik der Salome ist, glaube ich, meine Erfindung.» (p. 455).

²²⁷ B. u. E. aaO., p. 174.

²²⁸ Vgl. dazu auch Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise in: Jb. 1954 aaO., p. 89 f. als Spiegelung eben jenes Wesens, das sich auch im Festhalten an tonaler Kompositionsweise äussert.

²²⁹ Man wird aber Str. darum kaum jener wenig fruchtbaren Unangefochtenheit H. W. v. Waltershausens zeihen können, der im Ton moralischer Entrüstung, wie er die konservative «Münchener Schule» charakterisiert, ausgeführt hat: «Das Tonalitätsbewusstsein ist nichts anderes als die Gefühlsebene, der Gefühlsbesitz oder auch der Schwerpunkt der Persönlichkeit, um den herum die Affekte steigen oder sinken, um sich immer wieder auf das Zentrum zu konzentrieren.» und eine aggressive Spitze gegen jenes Wien gerichtet hat, aus dem der «Mann *ohne* Eigenschaften» und die «Neue Musik» hervorging: «Wer die Tonalität leugnet ... beweist damit, dass er diesen inneren Kern der Persönlichkeit, dieses unwandelbare Bewusstsein des eigenen Ich nicht sein eigen nennt.» Im Blickwinkel dessen, der in der «Musik der Atonalen» nichts anderes als den «vollkommenen Ausdruck der Charakterdestruktion» seiner Zeit wahrnahm, konnte notwendigerweise die aus der «erweiterten Tonalität» im Str.'schen Frühwerk hervorgegangene Entwicklung differenzierten tonalen Komponierens zur Technik der Konfiguration von Complementen nicht erscheinen, wo nichts weniger selbstverständlich ist als die Einheit des Ich. Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 126.

²³⁰ Str. berief sich auf eine von J. Brahms empfangene Mahnung, die «Erfindung einfacher ... Melodien» nicht zu verabsäumen; vgl. B. u. E. aaO., p. 190.

²³¹ Briefe aaO., p. 240.

²³² Hugo v. Hofmannsthal: Briefe 1900-1909, Wien 1937, p. 155; Str. selbst äusserte sich darüber nach Mitteilung von W. Schuh so: «Gewisse 'atonale' Stellen (in seinem Werk) ... seien nur als 'Verwirrung des Gefühls' von den Nerven zu erleben, vom Kunstverstand im Moment nicht zu deuten»; damit aber wären die «Grenzen der Musik, das heisst des mit dem menschlichen Ohr Erfassbaren» berührt worden; vgl. W. Schuh: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ aaO., p. 457.

²³³ B. u. E., aaO., p. 230.

²³⁴ In: Jb. 1959/60 aaO., p. 84-98.

²³⁵ Auf die zentrale Stellung, die «Begegnungen» vor allem in den Opern, die in Zusammenarbeit mit H. v. Hofmannsthal entstanden sind, inne haben, hat zuerst W. Schuh nachdrücklich hingewiesen; vgl. W. Schuh: Kritiken und Essays, Bd. I: Über Opern v. R. Str. Zürich 1947, p. 11 u. ö., besonders p. 151; – vgl. auch III. Teil, Kap. 1 u. 2.

²³⁶ Vgl. Hans Mersmann: Die moderne Musik seit der Romantik, Wildpark-Potsdam 1927, p. 72 (Handbuch der Musikwissenschaft, hrg. v. E. Bücken).

²³⁷ Fr. Gysi: R. Str. aaO., p. 71.

²³⁸ Angesichts zahlreicher Str.-Monographien, die bereits erschienen waren, kam Helmut Osthoff 1958 dennoch zu der Feststellung: «Die tiefere wissenschaftlich-kritische Ergründung seiner Gestalt und seines Werkes steht noch in den Anfängen und wird noch viele Fragen von Bedeutung zu klären haben.» in: SMZ 98. Jg., 1958, p. 417.

²³⁹ Fr. Gysi: R. Str. aaO., p. 71.

²⁴⁰ Deutlich wurde indes Th. W. Adorno, der Berlioz und Strauss zusammendenkt so, dass er des ersten «unzulängliche Fähigkeit zur einheitlichen, kohärenten, durchgebildeten Gestaltung» als «beginnende Krisis der musikalischen Logik» auslegt, die «nicht in Wagner» sich fortsetze, «sondern in R. Str., wo Technifizierung und Überraschungstechnik, also permanente Suspension des Sinnzusammenhangs, der musikalischen Logik zusammengehen.» in: Klangfiguren aaO., p. 342 u. ö.

²⁴¹ Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik (1891-1895), der «modernen Oper» VII. Teil. Kritiken v. Ed. H., Berlin 1896, p. 221.

²⁴² R. Str.: Tagebuch der Griechenland- u. Ägyptenreise in: Jb. 1954 aaO., p. 92/93.

²⁴³ W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 334-344 (besonders p. 338).

²⁴⁴ B. u. E. aaO., p. 182.

²⁴⁵ Vgl. dazu III. Teil, Kap. 1 u. Kap. 2, p. 130 u. p. 161.

III. TEIL

¹ R. Str. hielt seine Symphonische Fantasie: Aus Italien op. 16 (vom Jahre 1886) für den Anfang des «eigenen Weges», den er als Musiker zu beschreiten hatte (vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 48) und ergänzte diese Mitteilung an seinen Onkel Hörburger mit der ein dreiviertel Jahr später abgegebenen Erklärung, dieses Orchesterwerk sei die Brücke zu den beiden Tondichtungen op. 20 und 23 (ebd. p. 49).

² H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 70.

³ Vgl. I. Teil, Kap. 1, p. 13-15.

⁴ Vgl. R. Str. im Brief an Carl Hörburger vom 4.3.1887, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 48; ferner H. v. Bülow: Briefe und Schriften, hrg. v. Marie v. Bülow, Bd. VIII, = Briefe Bd. VII, Leipzig 1908, p. 174.

⁵ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 68 f.

⁶ ebd. p. 69-70.

⁷ Die Einsicht darein schlug sich in zwei Schriftstücken nieder, in denen R. Str. sich mit pädagogischen Fragen befasste: Zeitgemässe Glossen für Erziehung zur Musik in: B. u. E. aaO., p. 123 f. und: Brief über das humanistische Gymnasium ebd., p. 128 f.

⁸ Zum Begriff Ton«sprache» vgl. ausser den unter Anmerkung 7 genannten noch den Aufsatz: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11 f.

⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 1, p. 61-62.

¹⁰ Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 57-58. Zum Verhältnis von Musik und Sprache, welche für Str. in der Ton«sprache» eine Verbindung eingingen, gibt erhellende Anmerkungen Th. W. Adorno in: Fragment über Musik und Sprache in: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt/M. 1963.

¹¹ Vgl. Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik (1891-1895), der «modernen Oper» VII. Teil, Kritiken von Ed. H., Berlin 1896, p. 220/221.

¹² Benutzt wird im folgenden die Studienpart. (vgl. Anmerkung 53 des I. Teils), ausserdem der Klavierauszug von Otto Singer, Adolf Fürstner (5903), für dessen Gebrauch auf Anmerkung 16 des I. Teils zu verweisen ist.

¹³ Vgl. R. Str. im Brief an Romain Rolland vom 5. VII. 1905 in: Cahiers Romain Rolland. R. Str. et R. R.: Correspondance, Paris 1951, p. 36.

¹⁴ Vgl. Salome. Drama in einem Aufzug nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung ... op. 54 v. R. Str., Klavierauszug von Otto Singer, Adolf Fürstner (5503).

¹⁵ Willi Schuh: Ein unbekannter Libretto-Entwurf H. v. Hofm.'s in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 1770, 18. VII. 1954.

¹⁶ Handschriftlicher Eintrag H. v. Hofm.'s in das Maschinen-Manuskript des dritten Aktes des späteren Rosenkavalier, Exemplar Dr. R. Str., auf p. 1.

¹⁷ Über die Fugen bei Str. handelt Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., wobei er zu dem Schluss kommt, dass die Fuge für R. Str. «musikalisch interessierende Form und Symbolträger zugleich» ist (p. 196).

¹⁸ H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 70.

¹⁹ Emil Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. 1959, p. 87.

²⁰ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 16.

²¹ Vgl. II. Teil, Kap. 5, p. 84 f.

²² Über die Verwandtschaft dieser Themen handelte R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284-285.

²³ Vgl. Studienpart. aaO., zwei Takte nach Ziffer 271 des ersten Aktes («Heiter bewegt») als Beginn der Reprise.

²⁴ Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 62.

²⁵ Auf das complementäre Verhältnis dieses und anderer Themenpaare wies R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 285 hin.

²⁶ R. Str.: Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus in: B. u. E. aaO., p. 91, wo R. Str. verkündet: «Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur, – es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit»; doch wird in der «Einleitung» zur Oper: Der Rosenkavalier – so sei vorgreifend auf die «poetische Idee» angespielt – nicht dem Anspruch, der in dieser Behauptung im Geiste R. Wagners gelegen ist, wohl aber der Meinung, seine Erfüllung hic et nunc sei gewiss, von der Musik selbst widersprochen.

²⁷ E. Kurth, der in: Romantische Harmonik aaO., die Terzen «als Träger der Energien in der Harmonik» bezeichnete, indem er zugleich konstatierte, dass die Romantiker «gerne die Terz in die höchste Stimme» legten (p. 156), hat einleuchtend erklärt, dass es beinahe dasselbe besagt, ob man von der Romantik als dem «Zeitalter der Terzen» oder als dem der Chromatik spricht; denn «die Keime der Alterationsidee liegen» für den Romantiker «schon im konsonanten Grundakkord. Von ihm bis in den intensiven Alterationsstil» des

Tristan «reicht eine Entwicklung, die nur einen fortschreitenden Ausbruch von Bewegungsspannungen darstellt» (p. 161).

²⁸ Nicht die Tonart des Tongedichts: Ein Heldenleben – eher die eines Spätwerks wie des zweiten Hornkonzerts (1942) – ist diejenige des weiblichen Motivs. Unangebracht aber erscheint der Vorgriff auf den musikalischen Charakter durch Verallgemeinerung eines Spezifischen: das Ablösen eines vermeintlich gemeinsamen Tonartcharakters von verschiedenen Werken in gleicher Tonart, der nun auf jede Musik in dieser Tonart zuträfe, so wie das von Edmund Wachten mit seinem «System der Tonartenbestimmung» in: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMf 16. Jg., p. 262 vorgeschlagen und praktiziert wird. Der Charakter einer Tonart, wie hier des Es-Dur, enthüllt sich in eins mit der Komposition; erst die «Tonalität» als auskomponierte harmonische Form bewährt ihn. Er gehört ihr so an, wie einer anderen Musik in Es-Dur von R. Str. der ihre.

²⁹ N. Del Mar: R. Str. aaO., p. 351 wählte diese «Einleitung», um auf eine Eigentümlichkeit von Str.' Kompositionstechnik aufmerksam zu machen: «An important feature of Example 2 (d. i. das zweite, weibliche Thema) is its opening in a totally foreign key, switching abruptly to the tonic by means of a chromatic side-slip.» Er erkannte dies als «Straussian trick», der in diesem Werk mehr als sonst benutzt sei, und bezeugt also aufs Neue, indem er an der Oberfläche verharret, wie gut Str. die Kunst des Verbergens beherrscht hat.

³⁰ Diesen Klangaspekt hat E. Kurth unter der Überschrift «Erhöhte Farbentönungen» in: Romantische Harmonik aaO., p. 118 f. beschrieben; es ist der romantische, der sich im «Schimmern und Schillern der Harmonien», im «Spiel unruhig und intensiv aufeinander prallender Klangfarbenreflexe» erschöpft: «Die romantische Harmonik verhält sich zur klassischen wie ein prismatisch verstrahlendes zu klarem Licht» (p. 121).

³¹ Den in der Kadenz hergestellten Ausgleich der harmonischen Tendenzen der beiden Dominantbereiche erfasste Anton Webern in: Der Weg zur Neuen Musik I, hrg. v. Willi Reich in: A. Webern: Wege zur Neuen Musik, Wien 1960, p. 13 in dem Bild des «Kräfteparallelogramms»: «das 'Gleichgewicht' ist hergestellt, die hinauf- und hinunterziehenden Kräfte halten sich die Waage.»

³² Claude Debussy in: M. Croche Antidilettante aaO., p. 121.

³³ Gabriel Fauré in: Figaro, Paris 9.V.1907.

³⁴ Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 23-24.

³⁵ Vgl. ebd. Kap. 7, p. 57-58.

³⁶ R. Str.: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 12.

³⁷ Vgl. I. Teil, Kap. 1, p. 13 und II. Teil, Kap. 1, p. 60-61.

³⁸ Vgl. oben p. 122-123.

³⁹ R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 166.

⁴⁰ ebd. p. 116.

⁴¹ Briefe aaO., p. 230 (Franz Str. an seinen Sohn R.).

⁴² H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 60.

⁴³ Vgl. über das Verhältnis von Sonate und Drama ebd. p. 43 f.

⁴⁴ Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 24/25.

⁴⁵ Vgl. dazu die Selbstinterpretation, die H. v. Hofm. gibt in: Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien: «... Das Geschick ist sie (Elektra), und sie ist das Geschick.» in: H. v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrg. v. Herbert Steiner (nachfolgend zitiert: Ges. W.), Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 354.

⁴⁶ Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 1 und zwei Takte vor Ziffer 3.

⁴⁷ Vgl. ebd., Ziffer 8, wo Solo-Bratsche, Solo-Violoncelle und später die Flöten «seufzend» zu spielen haben.

⁴⁸ Man setze als Kontrast dazu jene andere Art von *Haltung*, die wir an der «Exposition» des Don Juan im I. Teil, Kap. 2 als «Attitude» analysiert haben (p. 22).

⁴⁹ W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium, Schweiz. Vj. f. Literaturwissenschaft 9. Jg., 1951, p. 79.

⁵⁰ R. Str. in: Cahiers Romain Rolland, R. Str. et R. R.: Correspondance aaO., p. 36.

⁵¹ ebd. p. 36.

⁵² R. Rolland in: Cahiers R. R., II. Fragments du Journal aaO., Eintragung vom 11. III. 1900, p. 143.

⁵³ Emil Staiger: Goethe, Bd. III: 1814-1832, Freiburg i. Br. u. Zürich 1959, p. 375.

⁵⁴ A. Webern: Wege zur Neuen Musik, hrg. v. W. Reich aaO., p. 9.

⁵⁵ Zugrunde liegt hier und im folgenden der Text der Buchausgabe: Der Rosenkavalier, S. Fischer 1911, wie er von Herbert Steiner im Neudruck innerhalb: H. v. Hofm.: Ges. W., Lustspiele I, Stockholm 1947, p. 285 f. geboten wurde. Neuerdings auch: H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik, Fischer Bücherei 437, Frankfurt/M. u. Hamburg 1962.

⁵⁶ H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück. Prolog in: Ges. W., Gedichte u. lyrische Dramen, Frankfurt/M. ²1952, p. 182.

⁵⁷ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen Frankfurt/M. 1959, p. 100 u. p. 106/107.

⁵⁸ ebd. p. 180.

⁵⁹ H. v. Hofm.: Der Jüngling und die Spinne in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 37.

⁶⁰ Vgl. H. v. Hofm.: Poesie und Leben. Aus einem Vortrage in: Ges. W., Prosa I, Frankfurt/M. 1950, p. 303 f., besonders p. 311.

⁶¹ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 93.

⁶² ebd. p. 104.

⁶³ H. v. Hofm.: Eine Monographie in: Ges. W., Prosa I aaO., p. 265.

⁶⁴ ebd. p. 269/270.

⁶⁵ H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 190.

⁶⁶ H. v. Hofm.: Die Idee Europa in: Ges. W., Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 377: «In diese Welt hinein – die Dichter sind symbolische Träumer – zielt das Ringen um den Begriff 'Tat' in 'Elektra': alle Worte ...». Von Elektra setzt sich Der Rosenkavalier ab durch das «erreichte Soziale» in der Komödie (vgl. H. v. Hofm.: Ad me ipsum in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 226); die in der Konfiguration versammelten Figuren bespiegeln einander nicht mehr ausschliesslich, sondern sind tätig miteinander verknüpft. Darüber: Gerhart Baumann: H. v. Hofm.'s 'Elektra' in: Germ.-Rom. Monatsschrift, Neue Folge Bd. IX, 2, 1959, p. 157 f.

⁶⁷ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 105. Zu: «Octavians Initiation» vgl. die Untersuchung von Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal, = Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- u. Stilgeschichte Nr. 6, Zürich u. Freiburg i. Br. 1958.

⁶⁸ H. v. Hofm.: Das kleine Welttheater in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 314 u. p. 315.

⁶⁹ H. v. Hofm.: Besitz in: Ges. W., ebd. p. 516.

⁷⁰ H. v. Hofm.: Ghaselen II in: Ges. W., ebd. p. 488.

⁷¹ H. v. Hofm.: Das kleine Welttheater in: Ges. W., ebd. p. 315 und: Aufzeichnungen aaO., p. 108/109.

⁷² H. v. Hofm.: Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel, Neue Bearbeitung in: Ges. W., Lustspiele III, Frankfurt/M. 1956, p. 30.

⁷³ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 158.

⁷⁴ Zum Wesen von Hofm.'s auf *Totalität* gerichteter Einbildungskraft und dem Strukturgesetz seines dramatischen Werkes, in dem das «Ganze» mittels der *Konfiguration* der *Compléments* realisiert ist, vgl. Richard Alewyn: Über H. v. Hofmannsthal, Göttingen 1958; darin besonders: Andreas und die 'wunderbare Freundin'; Gerhart Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht, Jg. 1953, H. 5; ders. H. v. Hofm.'s 'Elektra' aaO., besonders II, p. 172 f.; ferner: Martin Stern: Hofm.'s verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Christina-Komödie in: DVj. f. Lit. u. Geistesgeschichte, 33. Jg., 1959, p. 38 f. und das Nachwort in der Neuausgabe von H. v. Hofm.: Florindo, Frankfurt/M. 1963, p. 179-202.

⁷⁵ H. v. Hofm.: Die Briefe des Zurückgekehrten. Der erste in: Ges. W., Prosa II, Frankfurt/M. 1951, p. 323 f. u. p. 329/330.

⁷⁶ H. v. Hofm.: 'Der Rosenkavalier'. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa IV., Frankfurt/M. 1955, p. 429.

⁷⁷ H. v. Hofm.: Buch der Freunde in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 41.

⁷⁸ H. v. Hofm.: 'Der Rosenkavalier'. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 429.

⁷⁹ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 107.

⁸⁰ H. v. Hofm.: Ich lösche das Licht in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 515.

⁸¹ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 106.

⁸² H. v. Hofm.: Besitz in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 515/516.

⁸³ H. v. Hofm.: Weltgeheimnis in: Ges. W., ebd. p. 15.

⁸⁴ H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 106.

⁸⁵ H. v. Hofm.: Weltgeheimnis in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 15.

⁸⁶ K. Pestalozzi: Sprachskepsis u. Sprachmagie im Werk des jungen Hofm. aaO., p. 35: «Sein Hinabtauchen in das Lebenswasser bedeutet den Augenblick, in dem er das εἰς καὶ πᾶν schaut.» und (p. 19): «Der Tod führt ins 'Leben' zurück.» – Zur Chiffre «Leben» vgl. ebd. p. 17.

⁸⁷ H. v. Hofm.: Ansprache, gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Lanckorónski in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 30.

⁸⁸ ebd. p. 29.

⁸⁹ H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück. Prolog in: Ges. W., u. lyr. Dramen aaO., p. 182.

⁹⁰ Bedeutsam ist, dass in der frühesten bekanntgewordenen Niederschrift der ersten Szene des Rosenkavalier der Satz enthalten war: «In der Mitte kaum sichtbare kleinere Tür in der Wand unter einer schönen Jo nach Correggio (grossen Bild) ...», der nicht in die Szenenbeschreibung der späteren Fassungen aufgenommen wurde. Vgl. das Faksimile von Hofm.'s Handschrift, enthalten im Katalog der Hofmannsthal-Ausstellung, Salzburg 1958, mit dem Titel: «Spieloper I-ter Aufzug.»

⁹¹ H. v. Hofm.: Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 395.

⁹² ebd. p. 398.

⁹³ ebd. p. 389.

⁹⁴ ebd. p. 388.

- ⁹⁵ H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 296.
- ⁹⁶ H. v. Hofm.: Beethoven. Rede, gehalten ... in Zürich in: Ges. W., ebd. p. 16.
- ⁹⁷ H. v. Hofm.: Beethoven 1770-1920 in: Ges. W., ebd. p. 7/8.
- ⁹⁸ H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., ebd. p. 300.
- ⁹⁹ H. v. Hofm.: Beethoven. Rede ... in: Ges. W., ebd. p. 16.
- ¹⁰⁰ H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., ebd. p. 295 und: Die Briefe des Zurückgekehrten in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 325 f.: «Du weißt, ich war als Kind fast immerfort in Oberösterreich auf dem Land ... Aber sooft ich ... einen Trunk frischen Wassers tat ..., sooft war ich auch, jedesmal für eines Blitzes Dauer, in meinem Oberösterreich ... an dem alten Laufbrunnen.» Er trägt die «Jahreszahl 1776 in verschnörkelten thesesianischen Chiffren ...» (p. 327).
- ¹⁰¹ H. v. Hofm.: Beethoven 1770-1920 in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 7.
- ¹⁰² H. v. Hofm.: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 44. Eine Studie, deren Inhalt eine Kritik der Sprach-Schichten zugleich in den verschiedenen Fassungen der Komödie für Musik Der Rosenkavalier – etwa nach dem Modell der Ausgabe: H. v. Hofm.: Silvia im «Stern». Auf Grund der Manuskripte neu herausgegeben von Martin Stern. Bern-Stuttgart (1959) – bilden würde und mit Hilfe der von Willi Schuh ermittelten Quellen, mitgeteilt in: Die Entstehung des 'Rosenkavalier' in: Trivium aaO., zu leisten wäre, liegt noch nicht vor; die Konfiguration der Oper beschreibt E. Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung aaO., p. 88 f.
- ¹⁰³ H. v. Hofm.: Ad me ipsum in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 227.
- ¹⁰⁴ H. v. Hofm.: Zu lebenden Bildern. Epilog in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 98.
- ¹⁰⁵ H. v. Hofm.: Vorspiel zur Antigone des Sophokles in: Ges. W., Dramen I, Frankfurt/M. 1953, p. 284.
- ¹⁰⁶ Vgl. G. Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht aaO.
- ¹⁰⁷ H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 189.
- ¹⁰⁸ H. v. Hofm.: 'Des Meeres und der Liebe Wellen'. Einleitung einer neuen Ausgabe in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 33.
- ¹⁰⁹ Vgl. G. Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht aaO., wo im Anschluss an Hofm.'s Aussage: «Der dramatische Dichter und seine Figuren sind eins: innerlicher Schauspieler» (in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 353) ausgeführt ist: «Das Ich ist Dichter und Schauspieler, Spielraum und Zuschauer ... Die 'Konfiguration' der dramatischen Dichtungen bildet sich stets erneut aus Emanationen des universalen Ich; das Licht der Individualität bricht sich im Prisma des Spiels und bewirkt die farbigen Figuren ... Dieses Miteinander ist ein entscheidendes dramatisches Element für Hofm. ... Die Konfiguration ist das Drama». In ihm sind die Charaktere «kontrapunktische Notwendigkeiten», wie Hofm. (in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 44) Balzac im fiktiven Gespräch: Über Charaktere in Roman und Drama sagen lässt. «Ein fast manischer Zug zum Komplementären setzt immer und überall die Konfrontation von Gegensätzen durch. Wesentlich scheint dabei vor allem die am Schluss erreichte Totalität der einbezogenen Mächte.» nach M. Stern: Nachwort in: H. v. Hofm.: Florindo aaO., p. 199. «Das Zu-sich-selbst-Kommen, das Sich-mit-der-Welt-Verknüpfen und wiederum Sich-Lösen bildet das dramatische Grundverhältnis.» (G. Baumann, s. o.).
- ¹¹⁰ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 118-119.

¹¹¹ «Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig.» (H. v. Hofm.: Buch der Freunde in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 25) und: «Schönheit ist gar nichts anderes als der Ausdruck davon, dass etwas geliebt worden ist.» (Robert Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1955, p. 314).

¹¹² Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 13.

¹¹³ Es handelt sich um das gegenüber der Buchausgabe umfangreichere Manuskript Hofm.'s in Maschinenschrift, das im Brief an R. Str. vom 24. IV. 1909 erwähnt ist (Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrg. v. Franz u. Alice Strauss, bearb. v. W. Schuh, Zürich ²1954, p. 47), nicht um das ebd. p. 46 erwähnte handschriftliche der ersten Szene.

¹¹⁴ Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 12. Zugrunde liegt im folgenden stets der Text der Studienpart., nicht der des Textbuches der Oper (Adolf Fürstner 5905), der an zahllosen Stellen verdorben ist. Über die verschiedenen Texte der Komödie für Musik Der Rosenkavalier vgl. W. Schuh: «Nachlese im Rosenkavalier» in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 118, 11. VII. 1959.

¹¹⁵ Als wichtigste Zeugnisse solcher Neigung haben das Ballettszenarium 'Kythere' in: Jb. 1959/60 aaO., p. 59, die Musik zu 'Der Bürger als Edelmann'. Komödie mit Tänzen von Molière, Freie Bühnenbearbeitung in drei Aufzügen, bzw. die daraus zusammengestellte Orchestersuite op. 60 und die Bearbeitungen von Clavecin-Stücken des François Couperin für kleines Orchester ('Tanzsuite' [1923] und 'Divertimento' op. 86) zu gelten.

¹¹⁶ Vgl. H. v. Hofm.: Ges. W., Lustspiele I aaO., p. 291; dazu: Der junge Herr aus: Das kleine Welttheater in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 302-305.

¹¹⁷ Vgl. R. Str.: Don Quixote op. 35, Taschenpartitur aaO., p. 12.

¹¹⁸ Vgl. auch die Analyse von R. Tenschert in: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik in ZfMw aaO., p. 278/279, der die vorliegende zweifache Analyse verpflichtet ist.

¹¹⁹ Vortragsbezeichnung auf p. 12 der Taschenpartitur von Don Quixote op. 35 aaO.

¹²⁰ Die Vortragsbezeichnung ist im Titel enthalten: Don Quixote. (Introduzione, Tema con variazioni e Finale) Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für grosses Orchester, zit. nach: Müller-Asow aaO., p. 209.

¹²¹ Heinz Tiessen: Musik der Natur, Freiburg i. Br. 1953, p. 94/95.

¹²² Der Vergleich bleibt in dem von Str. gebrauchten Bilde für das Orchester, das ihm ein «Körper» ist, den es mit «sinnvoller Polyphonie» zu «durchwärmen» gilt, damit sich seine «höchsten Klangwunder» auch «erschliessen»; in: Berlioz-Strauss aaO., p. III.

¹²³ Vgl. II. Teil, Kap. 7; also möglich wäre auch die Erklärung, dass es sich bei dieser Stelle harmonisch um eine durch chromatische Nebennoten erreichte Entgrenzung des E-Dur zum Es-Dur hin handelt; wir beharren aber nicht auf dieser Version, da die Notation ihr keine Berechtigung verleiht.

¹²⁴ Vgl. R. Str.: Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise (1892) in: Jb. 1954 aaO., p. 92/93; auch II. Teil, Kap. 2, p. 66.

¹²⁵ Vgl. R. Str.: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11-13.

¹²⁶ Vgl. III. Teil, Kap. 2, p. 147 u. Anmerkung 108.

¹²⁷ In diesen Worten klingt die Erläuterung an, die Richard Wagner zur konzertanten Aufführung des Tristan-Vorspiels gab: «Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten ... So liess er denn ... im lang gegliederten Zuge das unersättliche Verlangen anschwellen, den Durchbruch zu finden ... Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten ...» in: R. Wagner: Sämtliche Schriften u. Dichtungen, Bd. XII, Leipzig 1911, p. 346/347.

¹²⁸ Vgl. dazu R. Alewyn: Unendliches Gespräch. Die Briefe H. v. Hofm.'s in: Über H. v. Hofm. aaO., p. 26, wo zu lesen ist, Str. habe «die schlanken Wortspaliere Hofm.'s mit seiner pastosen Musik unbarmherzig zugedeckt.»

¹²⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 4, p. 82.

¹³⁰ Vgl. ebd. Kap. 1, p. 60 f.

¹³¹ Vgl. R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 165-167.

¹³² Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 58 u. II. Teil, Kap. 4, p. 83.

¹³³ Die Vertrautheit R. Str.'s mit dem Gedanken der Sprachähnlichkeit von Musik, die ihre Grammatik, ihren «Sprachschatz» besitze, bezeugt vor allem: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11 f.

¹³⁴ Entlehnt aus der Selbstanalyse des op. 16 von R. Str.; vgl. Anmerkung 216 des II. Teils, Kap. 7.

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ Vgl. dazu Anmerkung 27.

¹³⁷ Nach E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 66 f. wurde Octavian mit dem Wesen der «Enharmonik» vertraut; sie beruht auf dem «Abstrahieren der Klangphänomene selbst aus dem Gesamtvorgang der Musikwerdung, im Abheben der letzten Oberschicht» und bezeugt die «Vorliebe des romantischen Geistes, blitzartig von Höhen zu Tiefen zu schweifen ...» (p. 67) und dabei sich der «Innenströmung der Klänge» anzuvertrauen (ebd.).

¹³⁸ Darauf, dass die Musik sich «offenbare», verweist jenes «sapienti sat», mit dem R. Str. seine Gedanken über Mozarts Melodie endet. Die Notizen: Über Mozart und: Zum Kapitel Mozart sowie: Vom melodischen Einfall hängen eng zusammen; in ihnen sedimentierte die Lebenserfahrung des Komponisten und Dirigenten mit Musik. Alle in: B. u. E. aaO., p. 106, 108 und 161 f.

¹³⁹ «Tonsymbol» ist ein von R. Str. verschiedentlich gebrauchter Begriff; wir berufen uns hier auf den Nachtrag: Zum Kapitel Mozart in: B. u. E. aaO., p. 108, wo Str. die «Mozartsche Melodie» als «Offenbarung der menschlichen Seele» ein «Tonsymbol» von «fast undefinierbarem Gefühlsinhalt» nennt.

¹⁴⁰ R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

¹⁴¹ R. Str.: Zum Kapitel Mozart ebd., p. 108.

¹⁴² R. Str.: Vom melodischen Einfall ebd., p. 167.

¹⁴³ Vgl. R. Str.: Über Mozart, wo ausgesprochen ist, dass Mozarts Melodie «nicht zu erkennen mit dem Auge, nicht zu erfassen mit dem Verstande, als Göttlichstes nur von dem Gefühl zu ahnen» sei, dem «das Ohr sie 'einzuatmen' gewährt». Vgl. B. u. E. aaO., p. 107; dazu die weniger konzisen, sinngleichen Ausführungen: Vom melodischen Einfall ebd., p. 116; schliesslich die Analyse und Interpretation der Tondichtung Don Juan als I. Teil der vorliegenden Studien.

¹⁴⁴ A. Webern: Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen in: Wege zur neuen Musik aaO., p. 49 und Anmerkung 137.

¹⁴⁵ E. Kurth in: Romantische Harmonik aaO., p. 106 f. hat die Liegestimmen, Nebentonbildungen, Durchgänge, langgedehnten Vorhalte für das Entstehen eines «abgeblendeten Lichts und getrübbte Tönungen» verantwortlich gemacht; statt einer «hellen, durchsichtigen Klangatmosphäre von reinen Dreiklangs- und Septakkorden» konstatierte er bei Wagner auf Grund der «Häufigkeit der Sept- und Nonenakkorde ...» ein «mattes Licht», wie es der «nordischen Sagenwelt» gemäss ist. «Namentlich im Tristan» erfährt die

Harmonik dann durch die «Zurückstellung des Tonikaklanges» zusätzlich noch eine «gewisse Trübung». Die Musik hat einen «Zug ins Nebelhafte, Weitschweifende.»

¹⁴⁶ W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium aaO., p. 79.

¹⁴⁷ Vgl. W. Schuh: Über Opern von R. Str., = Kritiken und Essays, Bd. I. Zürich 1947, p. 24.

¹⁴⁸ Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57 f.

¹⁴⁹ Vgl. II. Teil, Kap. 6, p. 105.

¹⁵⁰ Vgl. dazu das Lied: Zugemessne Rhythmen v. R. Str. und seine Interpretation v. W. Schuh in: Jb. 1954 aaO., p. 101 u. 122.

¹⁵¹ Vgl. dazu den von R. Str. selbst verfassten Text zu seiner ersten Oper Guntram op. 25, den der Komponist seit der Zeit der Entstehung seiner ersten Tondichtungen auszuarbeiten begonnen hatte, im 3. Aufzug, 3. Szene, p. 63 f., wo der Protagonist verkündet: «Mein Leben bestimmt meines Geistes Gesetz, mein Gott spricht durch mich selbst zu mir!»

¹⁵² E. Staiger: Betrachtungen zum Rosenkavalier in: Musik u. Dichtung aaO., p. 86.

¹⁵³ Es handelt sich um das im Brief Hofm.'s an R. Str. vom 19. IV. (1909) erwähnte Manuskript (vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 46), das zum Teil und als Faksimile wiedergegeben ist in: Die grossen Deutschen. Deutsche Biographie in vier Bänden, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957, p. 324/325.

¹⁵⁴ Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 67.

¹⁵⁵ So in der Studienpart. aaO., Ziffer 26 und im Textbuch der Oper aaO., p. 2; aber nicht in Hofm.'s Buchausgabe aaO.

¹⁵⁶ Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 26 u. 27.

¹⁵⁷ Es handelt sich um das in Anmerkung 90 zit. Faksimile eines Hofm.'schen Manuskripts, in dem so zu lesen ist.

¹⁵⁸ Vgl. das in Anmerkung 153 nachgewiesene Faksimile von Hofm.'s Manuskript.

¹⁵⁹ W. Schuh: Unvollendete Spätwerke v. R. Str. in: SMZ 90. Jg., 1950, p. 400. Von diesen Beobachtungen leitete W. Schuh ab, dass es eine Tonartensymbolik bei R. Str. gäbe; – eine solche konstatierte zuerst Ed. Wachten in seinem Aufsatz: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw 16. Jg., 1934; – hier aber handelt es sich fraglos um eine «Randnotiz», die *ebenso* sehr einen *Formgedanken* fixierte als auf einen Stimmungs-Charakter hinwies. Es scheint, dass Str. auch von Werk zu Werk das Verfahren geändert hat; in Salome und Elektra findet sich Tonartensymbolik in grösserem Umfang als im Rosenkavalier.

¹⁶⁰ Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 14 f., vor Ziffer 16, Ziffer 17 und Ziffer 18.

¹⁶¹ Vgl. dazu vor allem I. Teil, Kap. 2, 5 u. 7, p. 23, 37 u. 52.

¹⁶² W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium aaO., p. 78/79 machte auch auf Parallelen zwischen dem Tristan-Text und den Reden Octavians aufmerksam, aus deren Vorhandensein W. Schuh auf eine mündliche Absprache zwischen Dichter und Komponist über parodistische Anspielungen auf R. Wagners Musikdrama schloss.

¹⁶³ Den Orchester-Komponisten R. Str. z. Zt. der Entstehung seiner Tondichtungen bis zu der von Salome und Elektra kennzeichnet vorzüglich der Ausspruch: «Da braucht man sich wenigstens um keine Sänger zu kümmern und kann sich (sic!) nur im Orchester wüten.», als es sich darum handelte, ein Ballett zu komponieren; vgl. Briefe aaO., p. 233.

¹⁶⁴ Briefe aaO., p. 119.

¹⁶⁵ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 119.

¹⁶⁶ Eine Gegenüberstellung von romantischen und klassischen Wesenszügen in der Musik gab E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 27 f. Er nannte das romantische Wesen «in sich zwiespältig» und erblickte die Ursache in einem «inneren Kampfvorgang», in

dem sich die «leidenschaftlich und kühn ans Uferlose hinauswollenden» Kräfte mit denen befinden, «welche fest, mit jedem loszerrenden Ansatz umso krampfhafter in den Boden sich verhaken.» Hat also für romantisch zu gelten «die Rückversenkung zum eigenen Innern» und «jene Bewusstheit, die auch die dunklen unbewussten Seelenkräfte selbstbespiegelnd ans Licht zu ziehen strebt», so als klassisch mit «umgekehrter Willensrichtung» die Neigung «zusammenzuhalten, das Gefüge zur Mitte und Einheit zu drängen», der Sinn für die «betonungsschwere Erdkraft», die «Schönheiten des Ebenmasses» und die «symmetrische Struktur», d. h. aber zusammengefasst: die Vorliebe für die plastische, die «sinnfällige» Gestalt.

Die so gegenübergestellten romantischen und klassischen Wesenszüge kennzeichnen nun auch die zwei musikalischen Figuren: Octavian und Feldmarschallin, in denen innere Möglichkeiten des Komponisten verkörpert sind.

¹⁶⁷ R. Str.: Über Mozart in: B. u. E. aaO., p. 106.

¹⁶⁸ G. W. Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. III, = Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bdn., 14. Bd., hrg. v. Hermann Glockner, Stuttgart 1954, p. 159; ferner ebd.: «Das regellose Umherschweifen widerspricht der Einheit des Ich ebenso sehr, als das abstrakte Sichfortbewegen» (p. 160). «Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es selbst ist und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu sich zurückkehren, so gehört dazu, damit die bestimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebenso sehr das Vorhandensein von Regellosem und Ungleichförmigem. Sie muss dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erscheinen lassen» (p. 162).

¹⁶⁹ Hierzu vgl. R. Tenschert: R. Str. und Mozart in: Mozart Jahrbuch 1954, Salzburg 1955, p. 195 f.: «Zum Unterschied von der bis zu einem gewissen Grade doch zwangsläufigen Aktualität der Wagner-Nachfolge erwuchs das Bekenntnis zu Mozart bei Str. einer primären Anziehung, einem spontanen Zug des Herzens.» (p. 196); Tenschert belegt diese Aussage mit Zitaten aus Jugendbriefen an Ludwig Thuille. Über den 21jährigen urteilte H. v. Bülow: R. Str. «... macht sich in jeder Beziehung vortrefflich, elastisch, lernbegierig, taktfest und taktvoll, ... Nb. er hat bisher noch gar nicht dirigiert – auch noch niemals öffentlich klavizinirt, aber es gelingt ihm das Mozart'sche Concert, wie Alles Übrige, gleich auf's erste Mal.» H. v. Bülow: Briefe, Bd. VI aaO., p. 383/384.

¹⁷⁰ A. Webern: Der Weg zur neuen Musik I, hrg. v. W. Reich in: A. Webern: Wege zur Neuen Musik aaO., p. 13.

¹⁷¹ R. Str.: Zeitgemässe Glossen für Erziehung zur Musik in: B. u. E. aaO., p. 124.

¹⁷² ebd. p. 125.

¹⁷³ R. Alewyn: Nachwort in: H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier aaO., p. 136.

¹⁷⁴ Dies entspricht dem Verhältnis der Figuren in der Dichtung Hofm.'s; vgl. oben p. 142.

¹⁷⁵ R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 97; der dort geäußerte Wunsch nährte sich wohl aus der Erinnerung an den 1. Akt des Rosenkavalier, auf dessen erste Szene die Andeutung vorzüglich passt.

¹⁷⁶ Vgl. oben p. 153 f.

¹⁷⁷ Vgl. Anmerkung 31.

¹⁷⁸ Vgl. dazu besonders im I. Teil, Kap. 3 u. 7.

¹⁷⁹ In der Herbeiführung und im konsequenten Austragen einer Peripetie hat sich R. Str. oft dem Dichter überlegen gezeigt, der sich nach eigenem Geständnis «gern mit dem Zuständlichen der Figuren begnügt, statt ihr Letztes in der Aktion zu suchen.» Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 577.

¹⁸⁰ Vgl. W. Schuh: Hofm. und die Oper in: Über Opern v. R. Str. aaO., p. 146; aber auch Hans Mayer: H. v. Hofm. und R. Str. in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, hrg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, 13. Jahr, Berlin 1961, p. 888 f.

¹⁸¹ H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa VI aaO., p. 427/428.

¹⁸² H. v. Hofm.: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 43.

¹⁸³ In solcher Rückläufigkeit liegt der Formgedanke einer im Krebsgang entstehenden Reprise verborgen; in der wenig später komponierten Alpensinfonie op. 64 gibt es diese Reprise «von ganz besonderer Art ...», in der Str. «das im Hauptsatz aufgestellte Themenmaterial ... zusammengerafft, dynamisch gesteigert und durchführungsartig verwandelt in umgekehrter Reihenfolge und teilweise auch in Gegenbewegung» brachte. Damit wird nicht nur «Str.'ens Wort, er habe sich von poetischen Programmen stets nur zu neuen Formen anregen lassen, auf's schlagendste bestätigt», wie W. Schuh: Eine Alpensinfonie v. R. Str. in: SMZ 95. Jg., 1955, p. 32 darlegte, sondern auch, dass eine solche Anregung eine Prädisposition im Komponisten zur Voraussetzung hatte.

¹⁸⁴ Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 117 f.

¹⁸⁵ Zweifellos findet sich darin eine Erklärung dafür, dass Str. nach Vollendung seiner letzten Oper Capriccio op. 85 sein Schaffen für abgeschlossen erachtete; vgl. R. Str. im Brief an W. Schuh vom 6. XI. 1945, auszugsweise abgedr. bei Fr. Trenner: R. Str. aaO., p. 259.

¹⁸⁶ Vgl. III. Teil, Kap. 1, p. 130.

¹⁸⁷ W. Schuh: R. Str., der achtzigjährige, in: Über Opern v. R. Str. aaO., p. 15/16.

¹⁸⁸ Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57.

¹⁸⁹ Vgl. Studienpart. aaO., III. Aufzug, Ziffer 285 f.: Terzett: Marschallin, Octavian, Sophie.

¹⁹⁰ Zur Interpretation vgl. E. Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung aaO., p. 97.

¹⁹¹ Es führte dahin, dass im Spätwerk «Mozartsches Tempo, Mozartsche Leichtigkeit, Heiterkeit und Formklarheit sich mit der Bedeutungsschwere und sinnbildhaften Grösse der von Wagner herkommenden Orchestersprache verbanden», wie W. Schuh im Nachruf: In memoriam R. Str. in: SMZ 89. Jg., 1949, p. 364 aussprach. Zur Übersicht über das Gesamtwerk vgl. Hermann Fähnrich: Das 'Mozart-Wagner-Element' im Schaffen v. R. Str. in: SMZ 99. Jg., 1959, p. 311 f.

¹⁹² Vgl. als literarischen Niederschlag: R. Str.: Geleitwort zu: Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss u. R. Str. op. 85, Berlin-London 1942, Klavierauszug v. E. G. Klussmann, p. 1-4; ferner: R. Str.-Cl. Krauss: Briefwechsel, ausgewählt u. hrg. v. Götz Klaus Kende u. W. Schuh, München 1963, p. 189/190 u. p. 233/234.

¹⁹³ W. Schuh: Zum Melodie- u. Harmoniestil der R. Str.'schen Spätwerke in: SMZ 89. Jg. 1949, p. 236/237.

¹⁹⁴ Zit. nach H. v. Hofm.: Madame de la Vallière in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 126.

¹⁹⁵ R. Str.-Cl. Krauss: Briefwechsel aaO., p. 36.

QUELLENVERZEICHNIS

ANALYSIERTE UND INTERPRETIERTE KOMPOSITIONEN

Richard Strauss:

- Macbeth. Tondichtung nach Shakespeares Drama op. 23 (1886-90), Wiener Philh. Vlg. Nr. 240.
Don Juan. Tondichtung (nach Nikolaus Lenau) für grosses Orchester op. 20 (1888), Ed. Eulenburg Nr. 440.
Tod und Verklärung. Tondichtung für grosses Orchester op. 24 (1888-89), Wiener Philh. Vlg. Nr. 241.
Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise – in Rondeauform – für grosses Orchester op. 28 (1894-95), Ed. Eulenburg Nr. 443.
Also sprach Zarathustra. Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für grosses Orchester op. 30 (1895-96), Ed. Eulenburg Nr. 444.
Don Quixote. (Introduzione, Tema con variazioni e Finale) Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für grosses Orchester op. 35 (1896-97), Ed. Eulenburg Nr. 445.
Ein Heldenleben. Tondichtung für grosses Orchester op. 40 (1898), Ed. Eulenburg Nr. 498.
Symphonia domestica für grosses Orchester op. 53 (1902-03), Ed. Eulenburg Nr. 510.
Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo v. Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss op. 59 (1909-10), Orchester-Partitur zum Studiengebrauch, Furstner Ltd., London (B. Schott's Söhne, Mainz).

ZUR INTERPRETATION HERANGEZOGENE KOMPOSITIONEN

Richard Strauss:

- a) Streichquartett op. 2 (1880).
Sonate für Klavier op. 5 (1880-81).
Sonate für Violoncello und Klavier op. 6 (1881-83).
Serenade für 13 Blasinstrumente op. 7 (1881).
Symphonie op. 12 (1882-84).
Aus Italien. Symphonische Fantasie op. 16 (1886).
Eine Alpensinfonie op. 64 (1911-15).
Der Bürger als Edelmann. Orchestersuite op. 60 (1911-17).
Tanzsuite nach Klavierstücken von François Couperin (1923).

Parergon zur Symphonia domestica op. 73 (1925).
 Die Tageszeiten op. 76 (1928).
 Divertimento nach Klavierstücken von François Couperin op. 86 (1940-41).
 Zweites Konzert für Horn und Orchester (1942).

- b) Guntram op. 25 (1887-93).
 Feuersnot op. 50 (1900-01).
 Salome op. 54 (1904-05).
 Elektra op. 58 (1906-08).
 Ariadne auf Naxos op. 60 (1911/1916).
 Capriccio op. 85 (1940-41).
- c) Zugemessne Rhythmen reizen freilich (Goethe) (1935).
- d) Ballettentwurf «Kythere» und Skizzen (1900).

ZITIERTER SCHRIFTEN

Richard Strauss:

- Briefe an die Eltern 1882-1906, hrg. v. Willi Schuh, Zürich 1954.
- und Franz Wüllner im Briefwechsel, hrg. v. Dietrich Kämper, = Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. LI, Köln 1963.
- Aus Italien. Analyse vom Komponisten in: Allgemeine Musikzeitung, 16. Jg., Berlin 1889.
- Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise (1892), hrg. v. W. Schuh in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- Hugo v. Hofmannsthal. Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrg. v. Franz u. Alice Strauss, bearb. v. W. Schuh, Zürich ²1954, ³1964.
- Clemens Krauss. Briefwechsel, ausgewählt und hrg. v. Götz Klaus Kende und W. Schuh, München 1963.
- Betrachtungen und Erinnerungen, hrg. v. W. Schuh, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1957.

ANALYSIERTE UND INTERPRETIERTER DICHTUNGEN

Hugo von Hofmannsthal:

- Der Rosenkavalier in: Lustspiele I, Stockholm 1947, aus: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrg. v. Herbert Steiner.
- Der Rosenkavalier. Mit einem Nachwort v. Richard Alewyn, Fischer Bücherei 437, Frankfurt/M. 1962.
- Manuskript der «Komödie für Musik I. Aufzug», Eigentum von Dr. Richard Strauss [Erben].
- Faksimile in: Die grossen Deutschen, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957.
- Faksimile in: Katalog der Hofmannsthal-Ausstellung, Salzburg 1958.

ZUR INTERPRETATION HERANGEZOGENE DICHTUNGEN

Hugo von Hofmannsthal:

Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrg. v. Herbert Steiner,
Gedichte und lyrische Dramen, Frankfurt/M. 1952.

Prosa I, Frankfurt/M. 1950 Lustspiele I, Stockholm 1947.

Prosa II, Frankfurt/M. 1951 Lustspiele III, Frankfurt/M. 1956.

Prosa III, Frankfurt/M. 1952 Dramen I, Frankfurt/M. 1953.

Prosa IV, Frankfurt/M. 1955 Aufzeichnungen, Frankfurt/M. 1959.

Silvia im «Stern». Auf Grund der Manuskripte neu hrg. v. Martin Stern, Bern-Stuttgart (1959).

Florindo, hrg. und mit einem Nachwort versehen v. Martin Stern, Frankfurt/M. (1963).

Briefe 1900-1909, Wien 1937.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Berlin u. Frankfurt/M. 1959.
- — Gustav Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt/M. 1960.
- — Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt/M. 1963.
- Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1958.
- — Nachwort zu Hugo von Hofmannsthal: Der Rosenkavalier, Frankfurt/M. 1962.
- Bartók, Béla: Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrg. v. Bence Szabolcsi, Bonn-Buda-
pest 1957.
- Baumann, Gerhart: Hugo von Hofmannsthals 'Elektra' in: Germ.-Rom. Monatsschrift,
Neue Folge Bd. IX, 1959.
- — Hugo von Hofmannsthal. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in:
Der Deutschunterricht, Jg. 1953.
- Becking, Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.
- Beethoven, Ludwig van: L. v. Beethovens sämtliche Briefe, hrg. v. Emerich Kastner u.
Julius Kapp, Leipzig 1923.
- Berlioz, Hector: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss,
2 Teile, Leipzig 1904/05.
- Bessler, Heinrich: Mozart und die deutsche Klassik in: Kongressbericht Wien 1956.
- — Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959.
- Blech, Leo: Zu Richard Strauss' 60. Geburtstag in: Neue Freie Presse, Wien 8.6.1924.
- Busoni, Ferruccio: Briefe an seine Frau, hrg. v. Friedrich Schnapp, Erlench-Zürich-
Leipzig 1935.
- Bülow, Hans von: Briefe und Schriften, hrg. v. Marie v. Bülow, Bd. VII, = Briefe Bd. VI,
Leipzig 1907; Bd. VIII, = Briefe Bd. VII, Leipzig 1908.
- — Briefwechsel in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- Copland, Aaron: Unsere neue Musik, München 1947.
- Clément, Claude: Darius Milhaud in: Musica 16. Jg., 1962.
- David, Johann Nepomuk: Die Jupiter-Symphonie, Göttingen 1953.
- Debussy, Claude: Monsieur Croche Antidilettante, 18^e Edition, Paris 1945.
- Del Mar, Norman: Richard Strauss. A critical commentary on his life and works, Vol. I,
London 1962.
- Dubitzky, Franz: Richard Strauss' Kammermusik in: Die Musik 13. Jg., 1913/14.
- Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, Stockholm 1947.
- — Die Romantik in der Musik, München 1950.
- — Von Schütz bis Hindemith, Zürich 1957.
- Fährnrich, Hermann: «Das Mozart-Wagner-Element» im Schaffen von Richard Strauss in:
SMZ 99. Jg., 1959.

- Fauré, Gabriel: Salomé par R. Strauss in: Figaro, Paris 9.5.1907.
- Fischer, Kurt von: Zur Tonartencharakteristik in: SMZ 83. Jg., 1943.
- — Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, hrg. v. Karl Nef, Bd. 30, Strasbourg u. Zürich 1948.
- Georgiades, Thrasybulos: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters in: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951.
- — Zur Musiksprache der Wiener Klassiker in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953.
- — Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.
- Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. III, Leipzig 1813.
- Goethe, Joh. Wolfgang: Werke, hrg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie v. Sachsen, I. Abt.: Werke, Bd. 41, I. Abt., hrg. v. Max Hecker, Weimar 1902.
- Grabner, Hermann: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, München 1923.
- Gregor, Joseph: Richard Strauss. Der Meister der Oper, München 1939.
- Gurlitt, Wilibald: Form in der Musik als Zeitgestaltung, = Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, Mainz 1955.
- Gysi, Fritz: Richard Strauss, Potsdam 1934.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854.
- — Fünf Jahre Musik (1891-1895), der «modernen Oper» VII. Teil, Kritiken v. Ed. Hanslick, Berlin 1896.
- Hausegger, Siegmund von: Alexander Ritter, Berlin 1908.
- Hegel, G. W. Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. III, = Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bdn., Bd. 14, hrg. v. Hermann Glockner, Stuttgart 1954.
- Hoesli, Irma: Wolfgang Amadeus Mozart. Briefstil eines Musikgenies, Zürich 1948.
- Hunecker, James: Richard Strauss in: Die Musik 4. Jg., Berlin 1905.
- Kodaly, Zoltan: Béla Bartók in: Weg und Werk ... (siehe: Béla Bartók).
- Krause, Ernst: Richard Strauss. Gestalt und Werk, Leipzig 1956.
- Krenek, Ernst: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik, hrg. v. Fr. Saathen, München 1958.
- Kurth, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan', Bern 1920.
- Lorenz, Alfred: Der formale Schwung in Richard Strauss' 'Till Eulenspiegel' in: Die Musik 17. Jg., 1924/25.
- — Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Straussens 'Don Juan' in: AfMf 1. Jg., 1936.
- — Das Geheimnis der Form bei R. Wagner III: Die Meistersinger, Berlin 1924-33.
- Maler, Wilhelm: Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre, München-Leipzig 1957.
- Mayer, Hans: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, hrg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, 13. Jahr, Berlin 1961.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix: Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild von Peter Sutermeister, Zürich 1958.
- Mersmann, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik, Wildpark-Potsdam 1927. (Handbuch der Musikwissenschaft, hrg. v. E. Bücken).
- Mittag, Erwin: Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker, Wien 1950.

- Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe u. Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. II, Kassel-Basel-London-New York 1962.
- — Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, hrg. v. Ludwig Schiedermair, München u. Leipzig 1914.
- Müller von Asow, Erich H.: Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Bd. I, Wien u. Wiesbaden 1959.
- Musil, Robert: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1955.
- Naught, W. Mc.: Is 'Till Eulenspiegel' a Rondo? in: *The Musical Times* Nr. 1135, Vol. 78, 1937.
- Osthoff, Helmuth: Mozarts Einfluss auf Richard Strauss in: *SMZ* 98. Jg., 1958.
- Pestalozzi, Karl: Sprachskepsis u. Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal, = *Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte* Nr. 6, Zürich u. Freiburg i. Br. 1958.
- Rauchenberger-Strauss, Johanna von: Jugenderinnerungen in: *Richard Strauss, Jahrbuch* 1959/60, Bonn 1960.
- Redlich, Hans Ferdinand: Alban Berg, Wien-Zürich-London 1957.
- Reger, Max: Briefe eines deutschen Musikers. Ein Lebensbild, hrg. v. Else v. Hase-Köhler, Leipzig 1928.
- Riemann, Hugo: *Musikalische Logik*, Leipzig 1873.
- Röder, Erich: *Felix Draeseke*, Bd. II, Berlin 1937.
- Rolland, Romain: *Cahiers Romain Rolland, Richard Strauss et R. R.: Correspondance*, II. *Fragments du Journal*, Paris 1951.
- — *Aus meinem Leben*, Zürich 1949.
- Rostand, Claude: Milhaud komponiert seit 50 Jahren in: *Melos* 29. Jg., 1962.
- Seidl, Arthur: *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Regensburg 1912.
- — *Straussiana*, Regensburg 1913.
- Seifert, Wolfgang: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik, = *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*, hrg. v. Gustav Bosse Verlag, Bd. IX, Regensburg 1960.
- Specht, Richard: *Richard Strauss*, Bd. I: *Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist*, Leipzig-Wien-Zürich 1921.
- Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz 1929.
- Schmieder, Wolfgang: 57 unveröffentlichte Briefe und Karten von Richard Strauss in der Stadt- und UB Frankfurt/M. in: *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage*, hrg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Hucke, Tutzing 1961.
- Schuh, Willi: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: *SMZ* 86. Jg., 1946.
- — *Kritiken und Essays*, Bd. I: *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich 1947.
- — Zum Melodie- u. Harmoniestil der Richard Strauss'schen Spätwerke in: *SMZ* 89. Jg., 1949.
- — *In memoriam Richard Strauss* in: *SMZ* 89. Jg., 1949.
- — *Unvollendete Spätwerke von Richard Strauss* in: *SMZ* 90. Jg., 1950.
- — Die Entstehung des *Rosenkavaliers* in: *Trivium*, Schweiz. Vj. f. Literaturwissenschaft 9. Jg., 1951.

- — Die letzten Lebensjahre von Richard Strauss in: Sendereihe Musicaleum des Bayerischen Rundfunks, 8.9.1951.
- — 'Tristan und Isolde' im Leben und Wirken Richard Strauss' in: Bayreuther Festspielbuch, Bayreuth 1952.
- — Zur Vertonung des 'Divan'-Gedichts 'Zugemessne Rhythmen' in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- — Ein unbekannter Libretto-Entwurf Hofmannsthals in: Neue Zürcher Zeitung 175. Jg., Nr. 194, 17. 7. 1954.
- — Eine Alpensinfonie von Richard Strauss in: SMZ 95. Jg., 1955.
- — Richard Strauss in: Die grossen Deutschen, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957.
- — Erinnerungen an Richard Strauss in: Atlantis-Almanach, Zürich u. Freiburg i. Br. 1958.
- — Nachlese im Rosenkavalier in: Neue Zürcher Zeitung 180. Jg., Nr. 188, 11. 7. 1959.
- — Das Szenarium und die musikalischen Skizzen zum Ballett 'Kythere' in: Richard Strauss Jahrbuch 1959/60, Bonn 1960.
- Staiger, Emil: Deutsche Romantik in Dichtung und Musik in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1959.
- — Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1959.
- Steinitzer, Max: Richard Strauss, Berlin u. Leipzig 1911.
- Stern, Martin: Herausgeber und Kommentator von H. v. Hofmannsthal: Silvia im «Stern», Bern-Stuttgart (1959).
- — Hofmannsthals erstes Lustspielfragment in: Die Neue Rundschau 70. Jg., 1959.
- — Hofmannsthals verbergendes Enthüllen in: DVj. f. Lit. u. Geistesgeschichte 33. Jg., 1959.
- — Nachwort zu H. v. Hofmannsthal: Florindo, Frankfurt/M. 1963.
- Strawinsky, Igor: Leben und Werk – von ihm selbst, Mainz 1957.
- — Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961.
- Strobel, Heinrich: Ein deutscher Weltbürger: Richard Strauss in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- Stuckenschmidt, Hans Heinrich: Arnold Schönberg, Zürich 1951.
- Tenschert, Roland: Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss in: ZfMw 8. Jg., 1925/26.
- — Versuch einer Typologie der Richard Strauss'schen Melodik in: ZfMw 16. Jg., 1934.
- — 3mal 7 Variationen über das Thema Richard Strauss, Wien 1944.
- — Richard Strauss und Mozart in: Mozart Jahrbuch 1954, Salzburg 1955.
- Tiessen, Heinz: Musik der Natur, Freiburg i. Br. 1953.
- Tovey, Donald Fr.: Essays in Musical Analysis, Vol. III, London ⁷1948.
- — Essays in Musical Analysis, Vol. IV, London ⁵1946.
- Trapp, Klaus: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger, Diss. Frankfurt/M. 1958.
- Trenner, Franz: Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens, München 1954.
- Wachten, Edmund: Der einheitliche Grundzug der Strauss'schen Formgestaltung in: ZfMw 16. Jg., 1934.
- Wagner, Richard: Sämtliche Schriften u. Dichtungen. Volksausgabe, 16 Bde., Leipzig (⁶1912-1914).

- Waltershausen, Hermann W. von: Richard Strauss. Ein Versuch, München 1921.
- Webern, Anton: Wege zur Neuen Musik, Wien 1960.
- Wellesz, Egon: Die neue Instrumentation, II. Teil: Das Orchester, Berlin ¹1929.
- Wilhelm, Kurt: Die geplante Volksoper 'Till Eulenspiegel' in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- Wilhelm, Rolf: 'Die Donau' Fragment einer sinfonischen Dichtung in: Richard Strauss Jahrbuch 1954, Bonn 1953.
- Wyzewa de, T. et G. de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité, Tome I-IV, Paris 1912-1939.
- Zentner, Wilhelm: Friedrich von Hausegger in: MGG, Kassel-Basel-London 1956.