

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

Kapitel: Einleitung : das Problem der "Tonalität" eine Einführung in die Methode der Studien

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: 15.01.2026

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

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.

