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: I: Analyse und Interpretation der Tondichtung für grosses Orchester Don Juan OP. 20 von Richard Strauss

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: 09.12.2025

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

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 Bläserserenade 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 gespieltem, 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 aufnehmenden 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 Sonate [12] 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 Vater [13] 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 Bülows [14]. Zu den Eigentümlichkeiten Bülowschen Dirigierens gehörte die *Akzent*setzung 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 Bülows erschien [15].

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.

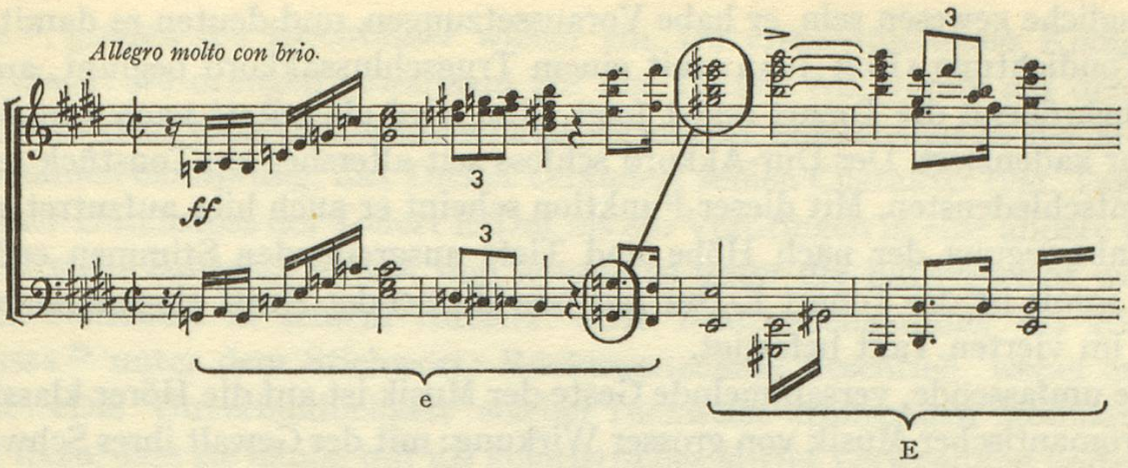
Diese Art der Besitzergreifung, des Genusses von Musik durch die vom eigenen individuellen Temperament geprägte klangliche Realisation, die in der Akzentuierung zum Ausdruck kam, hat im Stil der Kompositionen des jungen Kapellmeisters Strauss überdauert. Zu ihnen gehört auch die Tondichtung für grosses 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 fortreissende suggestive Kraft» [19] zu bewähren und den «zwingenden Kontakt» [20], den er mit diesem Orchestereinsatz zwischen sich und dem Publikum herbeizuführen vermochte, aufrechtzuerhalten [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 Blechbläsersatz, sind also den Instrumenten zugewiesen, mit denen man Jagd-, Kampf- und Siegesszenen assoziiert. Die schweifende Klangfülle erhält durch Streicher und hohe Holzbläser Farbe[29].

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. Holzbläserfarbe [30].

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 Beethoven [33]. 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 zielstrebiger Kräfte» und treten stets «tonalitätsstützend» auf [37]. 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 $\cancel{D}\cancel{D}^{9}_{7}$ (bzw. $\cdot\,\underset{5}{\cdot}\,\underset{>}{\cdot}\,\cdot$) — D^{6}_{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 entrückt 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 voraufgehend übermässige Quintsextakkorde (oder Terzquartakkorde) sind. Die Akkordfolge ist von Strauss, nachdem er sie hier gleichsam für sich neu erfunden hatte, immer wieder gebraucht worden, um leidenschaftlichen Aufschwung musikalisch darzustellen. Die Besonderheit des Schrittes aus entlegener 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 Basschritt 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» überbordet: 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 Mediante C-Dur. Das Thema selbst ist verknappt 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 Motive			
		2	+	4	+	4	+
		Mediante Thema		Dominante Motive	.....	Modulation	
6	+	3					
G-Dur		Wiedereinführung 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'hemiphlégie 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 Schlusston 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 Rosenkavalier [50], 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» nennen [51]. 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 «staunnede 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 entfaltet [53].

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 Themaeinsatz her. Ähnlich wie am Themabeginn und -ende beobachtet, hat auch der Satzbeginn mit dem doppelten Themaeinsatz die grösste Intensität, verliert sich gegen Ende des Satzabschnittes auch die Spannung, wird der Schwung des Einsatzes abgedämpft.

T – D_7 – T_3 – (D) → Tp – DD – D – T		a
(5 Takte)		
... . / (fehlt)		a'
S – [D → Sp] – SS = Trugschlussakkord für Sp	1)	b
(D) → SSp – SSS = Trugschlussakkord für SSp	2)	

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 Erwiderung» [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 liebesselige 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 Töneschwall: die Harmoniefolge wird «undurchsichtig»; es verunklaren sie die Nebennoten und Vorhalte der Oberstimmen und die unentschiedenen Basschritte.

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 H^7, das zweite auf dem Cis^7, 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 Doppeldominante 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 Dominantseptakkord 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 (e^6). 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 Erschüttertsein gewann im kaum hörbaren Paukenwirbel Stimme. Es vergeht, indem die tiefen Holzbläser und ein weiteres, dem ersten sich zugesellendes 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 voraufgingen. 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* bittersüssen 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^7 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) – ^{o}Sg – D – Tp – S^6 – D^{6}_{4} – D^7 – T

ihrer variierten Wiederholung gegenüber:

T – (D) – DD – D – M (Es) = (D) – ^{o}Sg = $^{o}S^6$ – D^{6}_{4} .... D^7 – T

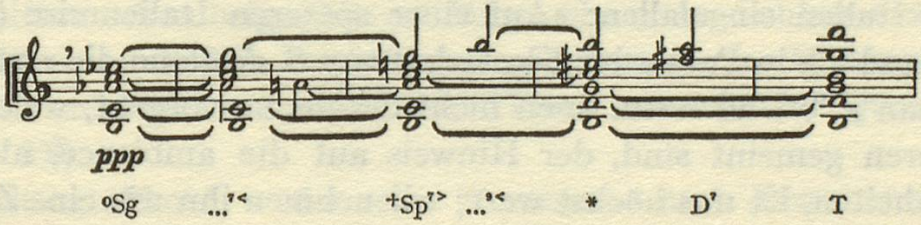
Dabei entsprechen sich fast stets sekundverwandte Akkorde. Tonarten, die eine kleine Sekunde voneinander differieren und im Quintenzirkel einander gegenüberliegen, ergänzen sich zur chromatischen Skala. Als complementäre Gegensätze sind sie oftmals späteren Werken Strauss' konstruktiv zugrunde gelegt. 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 nachtönte [67]. 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 erklungenen 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 sehnsüchtig 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:



* Komplexfunktion; es sind tritonusverwandte Akkorde verschmolzen:
$(\emptyset^{7}) \rightarrow VII + T^{4-8}$

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 In*eins*hören 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 Tonikagrundtones 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 hören [71].

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 usf. 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 schnellt 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 beigestellt 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^{6}_{4} – D^{7} – D^{6}_{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, ebensogut aber als ein mit besonderer Kraft und Fülle ausgezeichneter 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 erwidernden» [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 Eltern [82] 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 Bülows 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 Satzstiles [87].

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 𝅝 = 84 und 𝅗𝅥 = 84 zu zählen; es gibt aber sogar eine Verlangsamung bis auf 𝅗𝅥 = 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» hat [92], 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 Zeit [94]. 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].

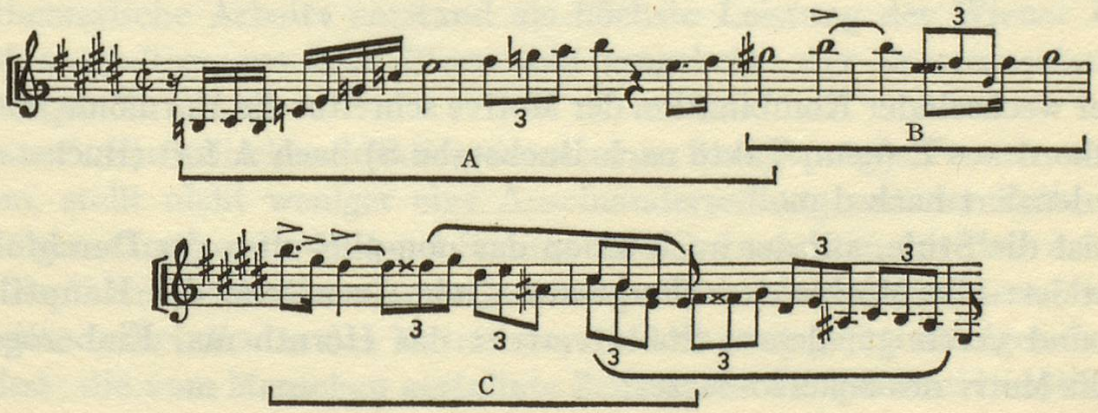
Die «Exposition» des Hauptsatzes wäre in dem Abschnitt bis Buchstabe B, die des «Seitensatzes» in dem auf den Nonenakkord über Fis folgenden Abschnitt (Buchstabe D bis G) zu hören; sie endet bei Buchstabe K mit der variierten Wiederholung des ersten Abschnitts in E-Dur und enthält wie dieser das Thema 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.

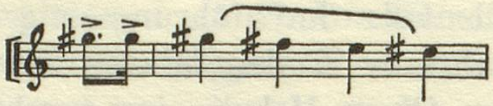
Die «Einleitung» der Tondichtung ist in mehrere Motive auseinandergelegt und hier nun neu zusammengesetzt:



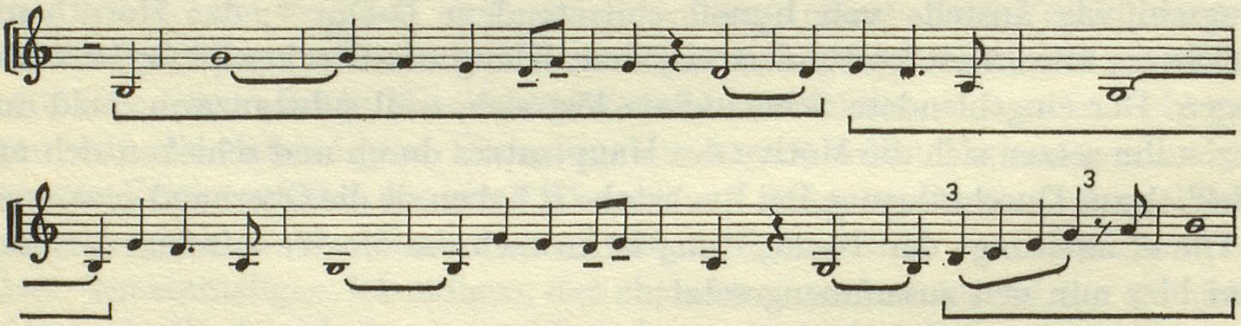
Motiv A tritt in den Bässen hervor, während gleichzeitig noch das Motiv des Scherzo-Satzes aus den Streichern und Holzbläsern erklingt. Das Motiv C, von den hohen Holzbläsern an die Streicher übergehend und in der Wende aus der Klangtiefe zurück zur Höhe auf das ganze Orchester übergreifend, löst jene 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:

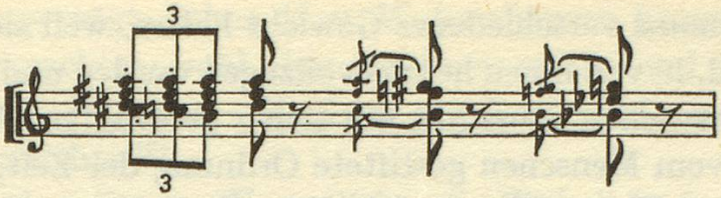


Mit dem auf die Violinen übertragenen Anlauf der Harfe aus Motiv B zusammen verselbständigt es sich und wird nun Kontrapunkt zum Hornthema, das die Trompete ins Spiel bringt. Das Hornthema wird ebenfalls in Motive auseinandergelegt:



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 Quarten.

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 klagen beide ihr Recht ein, «durchgeführt» zu werden, in der Konstruktion zu überdauern; sie klagen 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 Uhrschlägen 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» Gestalt [102].

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 Lebensstrom [103] 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 Spiegel [104] 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 Tageszeiten [105] (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, zerfallen [109]. 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 Struktur [110] 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 wurde [111].

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 Donau [112], zu komponieren: deren Lauf sollte ihn noch einmal an die ihm werten 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 Tonbilderfolge [114] 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 Abenteurer bezeichnen kann, der sich dem Lebensstrom hingibt, sich mit ihm identifiziert, um fortgerissen zu werden [115].

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 bemerkt [116], nicht aber, dass sie bereits in den frühen Tondichtungen angelegt ist [117] und in den späteren durch einen Prozess der Formklärung analog dem in der harmonischen Struktur bemerkbaren hervortritt [118].

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 Episode [119] 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 eingeblendeter 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 haben[121]. Uns scheint, mit solcher Formbeschreibung wird nur ein einzelner – freilich wichtiger – Aspekt[122], 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 ist[123].

Das Neue des Don Juan ist das *Zusammengesetzte* seiner aus den Fragmenten entstehenden vielschichtigen «modernen» Form[124], als welche sie Strauss selbst bezeichnete, «Form» in der *Stimmung*, in die die überlieferten Formteile wie in einen Strom eingetaucht sind.

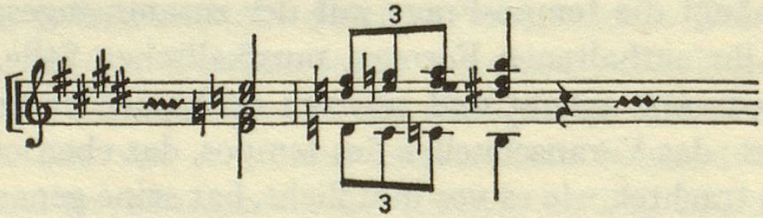
Der Wechsel von Tonbildern, als die wir die Formfragmente erfahren, geschieht in voranschnellendem, verhaltenem und wieder fortreissendem Rhythmus, der – indem er sich auf uns überträgt – uns einbezieht, uns *stimmt*. Das Gestimmtwerden erleben wir in ähnlicher Weise durch den Bilderwechsel im Film: 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.

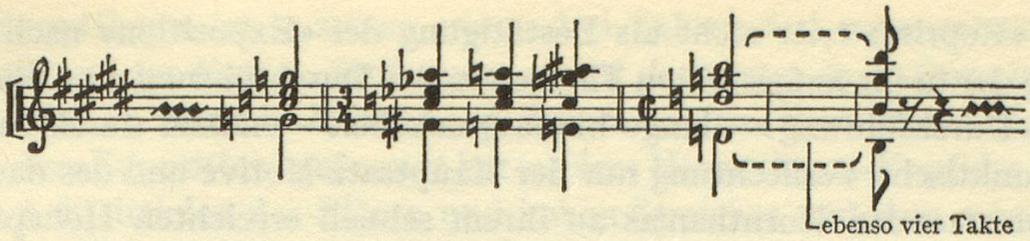
Doch hat Strauss ein Mittel, das Verschiedenartige zu «einen»; es ist die rhythmische und harmonische *Analogie*.

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:

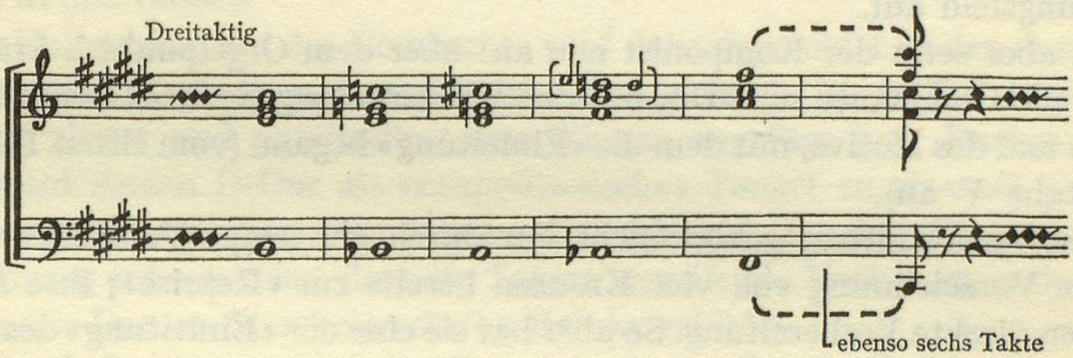


In der Einleitung interpretierten wir sie als sammelnd und einend in Bezug auf das vielfältige, zerstreute Publikum, das entrückt wird.

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, geniessen 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 hat [129].

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 eingeblendeten 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 Leichtsinn 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 präsumptuosen 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 einte [131], 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 transparent [132].

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

$E = \text{Tonika} - D^{6}_{4} - \underset{7}{D} - \underset{3}{T} - \underset{5}{D}^{7} - T^{7} - S - Sp^{7} - (D) \rightarrow Dp - \underset{7}{D} -$

(Dreitaktig)

$- \underset{3}{T} - \underset{5}{D} - \cancel{D}^{9}_{7} \rightarrow Sp - \cancel{D}\underset{7}{D}^{9}$ 1 Takt (animato) Buchstabe Aa

$\parallel$

$\cancel{D}^{9}_{7} \rightarrow DD^{6}_{4} - D^{7} - \text{Tonika} = C$

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 Zwischendominanten, Medianten, Variant-Klängen oder Dissonanzen, lauter Klangbildungen, die den zielstrebigen 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 Blechbläsersatz 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:

$$C = \text{Tonika} - D^{7}_{3}$$

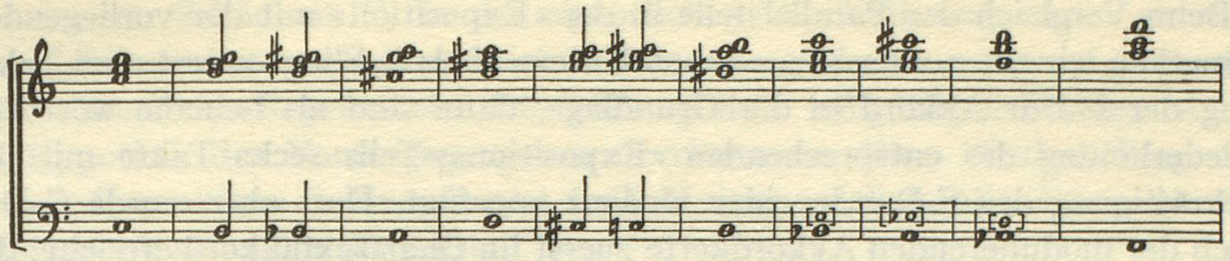
$$\parallel$$

$$S - \cancel{D}\cancel{D}^{9}_{7}{}_{5} - D^{7} - \text{Tonika} = \text{D-Dur};$$

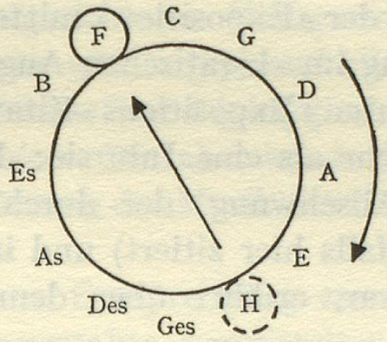
das zweite ist ihm getreu nachgebildet. Das dritte aber, nachgebend dem Zwang zu analoger Bassfortschreitung in kleinen Sekunden, weicht von der harmonischen Struktur der voraufgegangenen ab (vgl. drei Takte vor Buchstabe Bb). Diese Abweichung fühlen wir als gewaltsame Verrückung. Wie ist dies zu begreifen? 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 tritonusverwandten 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 Schönheit [139]. 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»-Vorklangs.

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 erhellte 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 entbindet, 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.