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: II: Das Fortwirken der Idee klassischer "Tonalität" in den Strukturen der Tondichtungen von Richard Strauss, dargestellt an der Entwicklung zur Konfiguration von "Teil-Tonalitäten" in der Symphonia Domestica OP. 53

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: 02.10.2025

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

II. TEIL

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

1. Die Krise

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

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

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

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

zugehörig erscheinen lassen, als dem gerade erst einundzwanzigjährigen durch die Bekanntschaft mit den kunsttheoretischen Schriften Wagners und Liszts [5] in der Auslegung seines Freundes Alexander Ritter [6] die schon nicht mehr echte Unbefangenheit in solchem Kompositionsstil gänzlich verloren ging, und er belehrt wurde, dass Werke jener Art als stilistische Übungen verächtlich anzuhören seien: «Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen» [7]. Mit seinen von ihm selbst lange – und guten Glaubens – getäuschten Ohren suchte Richard Strauss nun, als Komponist hellhörig geworden, den verräterischen Tönen gewachsen zu sein, und witterte fortan die Möglichkeit von Täuschungen über das «Leben» in Tönen, den «Ausdruck» des Innern, durch akademische Nachahmung seiner Formen, wo immer sie ihm begegneten [8]. Er erkannte die Sonatenform bei Brahms und Bruckner als «konventionelle Formel», «innerhalb derselben man willkürliches Musikmachen oft peinlich empfindet» [9].

Misstrauisch fühlte er sich stets zur Selbstbeobachtung aufgerufen und musste erkennen, dass er von nun an einen Doppelgänger gleichen Namens hatte, der mit Kompositionen bekannt und beliebt war, die ihm selbst nichts mehr galten. In seinen eigenen frühen klassizistischen Werken konnte er sich nicht anders als puppenhaft verkümmert, wie mit hölzernen Gliedern agierend, gewahren, und es scheint, er reagierte darauf mit Scham [10].

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

Im selben Mass wie die eigene bisher komponierte Musik wurde Richard Strauss auch diejenige eines noch kurz vorher als Vorbild verehrten Komponisten, Johannes Brahms [12], dem er ein Jahr zuvor noch mit grösster Achtung begegnet war, verdächtig [13].

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

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

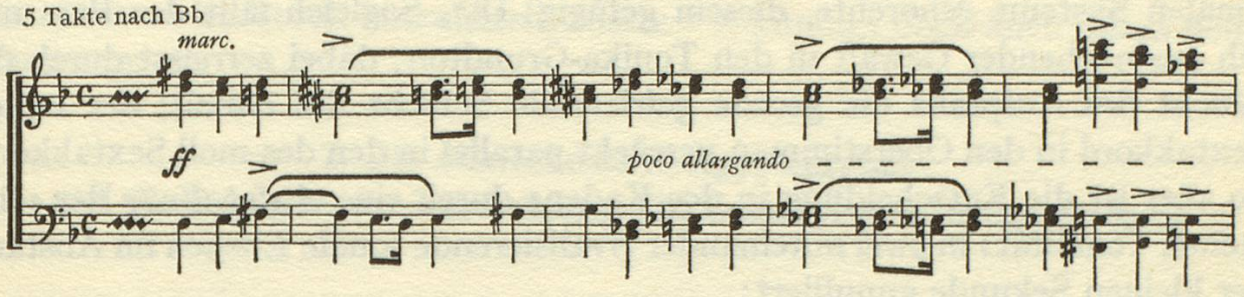
Sie wurde seine persönliche als Krise des Vertrauens zu den tradierten musikalischen Formen, die er bisher gutwillig nachzuempfinden bemüht gewesen war, im besonderen zu klassischer «Tonalität» in romantisch-epigonaler Überlieferung.

Den tonalen Satz des Komponisten Richard Strauss auf der Stufe der Tondichtung Don Juan haben wir als ein Spannungsfeld zwischen gegeneinander wirkenden *Mächten* beschrieben, das vom kahlen Dreiklang und von ihm abgeleiteten Formen bis zum chromatisch fluktuierenden Töneschwall, vom starren Begriff bis zum gestaltlos flüssigen Chaos reicht und im zwitterhaften Quartsextakkord zeitweilig eine labile Mitte hat. Ein solchermassen entgrenztes E-Dur, das sich der präzisen Definition entzieht, galt uns als «*erweiterte* Tonalität» [17]; von ihr handelte indirekt auch die Untersuchung der Struktur im Grossen. Wir konstatierten am Don Juan eine fragmentarische Sonatenform, überblendet mit dem Sätze-Zyklus der Sinfonie, in der eine Rondo-Struktur latent angelegt war [18]. Die fliessenden Übergänge und die Mehrdeutigkeit der Teile, das Unsystematisch-Gemischte und im Zusammenhang Ungefestigte erkannten wir in Korrenspondenz mit der von Chromatik durchsetzten getrübten «Tonalität», die das Werk nicht zusammenhält, sondern – da nicht mehr vorgegeben – in ihm erst etabliert werden musste. Auf solche Zusammenhänge verweist Th. W. Adorno: «Wie in einen Wirbel zieht die Tonalität in ihr Schicksal Kategorien hinein, die man einmal für unabhängig von besonderen Kompositionsmaterialien hielt, deren Wesen aber doch mit der Tonalität sich verschränkt. Die Proportion der Formteile in der Sonate war wesentlich eine im Verhältnis der Tonarten zueinander, eine modulatorische, eine der harmonischen Perspektive. Sobald die Sonatenform ihre Substanz im harmonischen Inhalt einbüsst, hängt sie gewissermassen in der Luft, Konstruktion in dem fragwürdigen Sinn, dass sie aus den Materialvorgängen selbst nicht mehr zwingend folgt ...» [19]. Es erschien uns als Zeichen obersten Form-Niveaus, dass im Don Juan die Grossform und die Harmonik nicht disparat zueinander sich verhalten. Die Einheit der Form als *stimmige* wie die Konsistenz von «Tonalität» war nicht nachzuweisen, sondern «Form» in der heraufbeschworenen *Stimmung* allein fühlbar [20].

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

Für den mit der 1887-90 in zwei Fassungen entstandenen Tondichtung nach Shakespeares Drama *Macbeth*, opus 23 [21] auskomponierten Versuch, die überlieferte Form mit leidenschaftlicher Gewalt zu zerstören und in einen Klang-

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



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

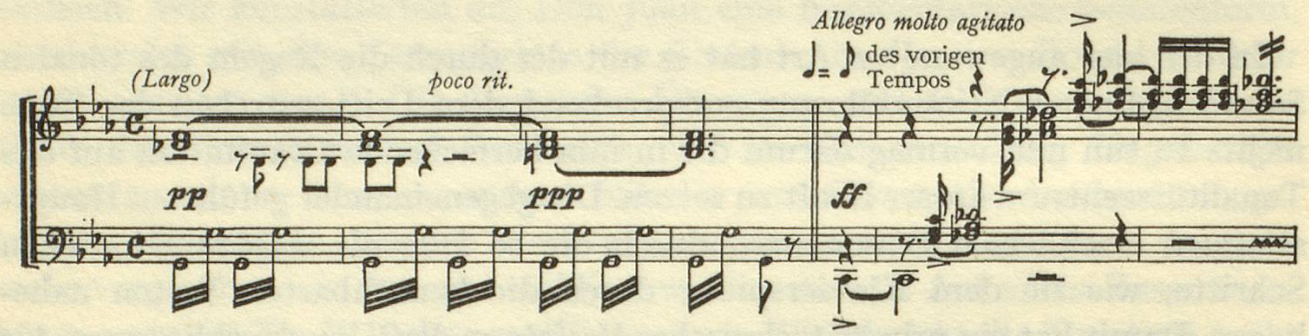
Mit ihm gelang bei der Komposition des Don Juan mehrfach in bezwingend «richtiger», d. h. sinnvoller Weise, die Sprengung tonaler Bindung und die Verdichtung der Stimmung (bis zur Kondensation von neuer Form) [23].

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

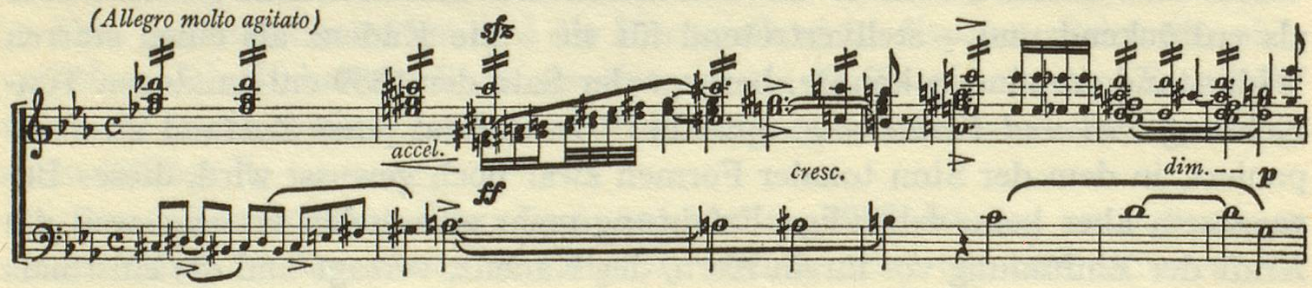
Die durch Einblendung von Episoden (Träumen von Vergangenheit, die die Sehnsucht nach glücklicher Zukunft widerspiegeln) zum Rondo erweiterte Einleitung («Largo») bereitet auf den Hauptsatz («Allegro molto agitato») vor; dieser nimmt sein Pathos aus dem Widerstand gegen die Kadenz. So aber verstehen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

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

Mit Bedacht ist in aller Verborgenheit am Ende der «Largo»-Einleitung die Kadenz mit den Tönen g-f-des eingeleitet (p. 16); der Leitton h tritt nachträglich hinzu und macht die noch «freie» Dissonanz, die nicht dem Begriff des tonalen Systems gehorchte, diesem gefügig: $D^{\flat 7}_{\flat}$. Sogleich fällt der Bass mit jäh ausbrechender Gewalt in den Tonika-Grundton; dabei zerreisst durch die Wucht des Aufpralls die gerade gefrierende Schicht des c-moll; der c-moll Sextakkord in den Oberstimmen verrückt parallel in den des-moll Sextakkord. So aber ist die Entscheidung in der Kadenz durch eine *Aufspaltung* der «einfachen Tonalität» in zwei miteinander rivalisierende tonale Ebenen im Abstand der kleinen Sekunde annulliert:



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



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

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

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

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

a) Exkurs

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

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

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

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

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

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

b) Till Eulenspiegels lustige Streiche

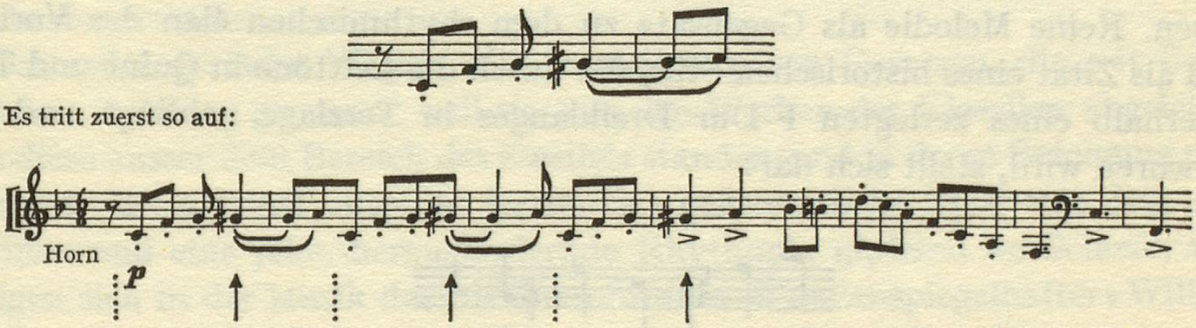
Die Veränderungen, die Strauss noch auf der Reise an sich selbst konstatiert hat und die ihn zu der Überzeugung brachten: «Es geht ein neues Leben an» [40], bemerken auch wir: sie haben die nach der Griechenland-Ägypten-Reise entstandenen Werke so geprägt, dass sie sich entscheidend von den früheren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

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

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

dos (speziell Haydnscher Provenienz) dem Willen, sich durchzusetzen, einem Vorgehen voller Gewaltsamkeit zum Opfer: die entscheidende Zäsur, die den jeweils neuen Zwischensatz vom (möglicherweise variierten) Hauptsatz trennte, ist überspielt. Die von gewaltübendem Ansturme durchbrochene Rondo-Anlage des Till Eulenspiegel wurde durch das ihr überlagerte Sonatenschema aufgefangen, und die in Durchführung und Reprise wiederum bis an die Grenze und darüber hinaus beanspruchte Sonatenform, «dass die Musik nicht in reine Willkür sich verliere» [42], in der abermals überblendeten zyklischen Satzfolge der Sinfonie abgesichert. Die nicht zuwege kommende «unglückliche Liebesszene» des Till steht anstelle des von Strauss gern mit erotischem Gefühl gestalteten langsamen Satzes, und das Fugato über die den «Philistern» unterbreiteten «Thesen» trägt ganz unverkennbar Scherzo-Charakter. Die übermässig erweiterte Reprise verrät Neigung, sich mit dem eingelagerten grossen Marsch zu einem selbständigen Schlussatz auszuwachsen, der die Proportionen des Ganzen absichtsvoll sprengt. Der Rondo-Aufbau des Orchesterwerks Till Eulenspiegels lustige Streiche bleibt allein wahrnehmbar an dem rhythmischen Wechsel von Anspannung und Erschlaffung [43], der in nahezu gleichen Abständen sich wiederholt, Stationen der Flucht hin zum Ziele markierend: «Die einzelnen Formenglieder verlaufen als Ausdruckswellen, läuft die eine Welle zu Ende, so setzt die andere an» [44]; ihr mit Sprengung beengender Grenzen steil sich aufgipfelnder Intensitätsbogen umfasst Zwischen- und Hauptsatz in einem.

Die Themen der Tondichtung in «Rondeauform» enthalten die Dialektik der Strauss'schen Musik in vollkommener Weise. «Um überhaupt ein Verständnis zu ermöglichen», lieferte der Komponist zur Premiere eine Analyse [45]; in ihr führte Strauss – auf öffentliche Hinweise programmatischer Art ausdrücklich verzichtend – als zweites von dreien ein Motiv an, das vom Horn solo vorgetragen wird:

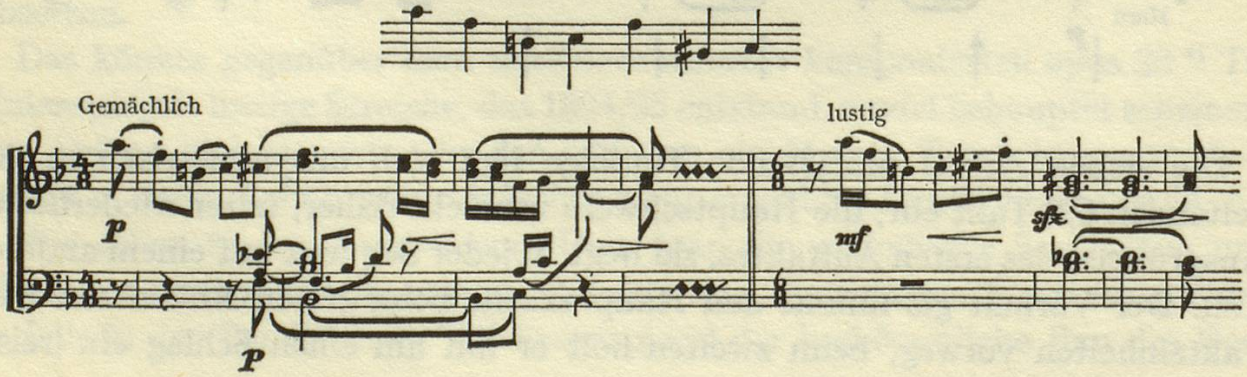


Die sieben Achtel umfassende Tonfolge fügt sich unsymmetrisch in den geltenden 6/8 Takt ein; die Hauptschwere verrückt daher, unter wiederholten Ansprüngen des ersten Auftaktes, sie liegt in jeder Sequenz auf einem anderen Ton. Der Vorhalt gis nimmt den Hauptakzent beim ersten Anlauf um zwei Takteinheiten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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

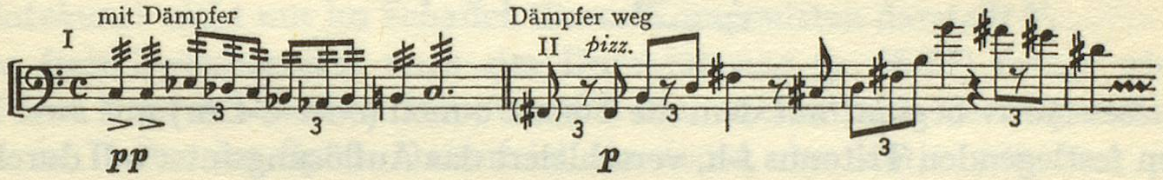
Aber genau genommen sind Gegenwärtiges und Vergangenes dabei auf eine verwirrende Weise vertauscht; und wir verstehen dies so: Strauss rückte mit diesem Werk von seinem früheren Schaffen überlegen ab, doch suchte er sich nicht auf dieser Lebensstufe sogleich wieder festzulegen, sondern liess offen, was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

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

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

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

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



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

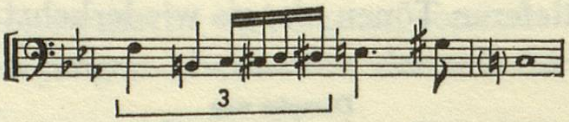
Sobald die Exposition geendet hat, schliesst sich eine Bilderfolge an, die durch den wechselnden Stil (d. s. Technik, Tonart, Rhythmus, Farbe) zu einer Reihe von Selbstbegegnungen des Komponisten Strauss in Kostümen à la Mendelssohn, Schumann, Wagner, Joh. Strauss wurde. Dabei erklingt stets nicht Musik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

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

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

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

Beide Sätze sind über einen durchführungsartigen Zwischensatz (p. 18 f.) miteinander verbunden, in dem zu den beiden Hauptmotiven neben Zitaten (des Magnificats und des Credos) vor allem das chromatische Terzenparallelen-Motiv in H-Dur, das in der Einleitung mit der Kadenz eingeführte Quintquartschritt-Motiv in C-Dur/-moll und das stets in tiefer Lage erklingende Bass-Motiv hinzutreten. Hier gibt es kein fixes Tonalitätszentrum mehr; einst fest, ist es jetzt ins «Schwanken» geraten [55]. Auf dem Höhepunkt dieses Abschnitts – mit der Funktion, die Kadenz aufzuheben – tritt das Motiv mit dem übermässigen Dreiklang ein (p. 44/45)und wird von nun an bestimmend für die Bildung der Form:



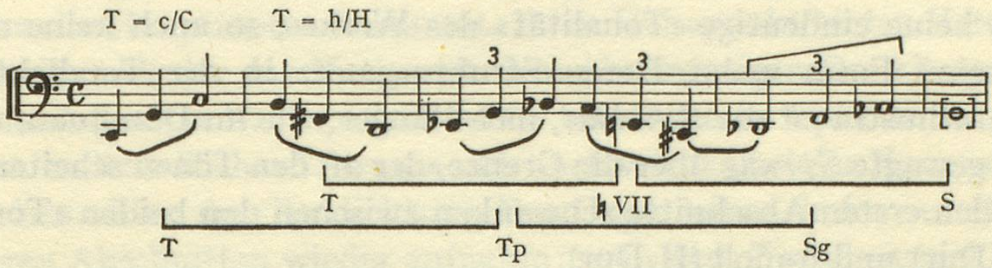
Dieses Motiv beginnt mit dem die Tonart c-moll (oder C-Dur) mit zwei Leittönen festlegenden Tritonus f-h, verschleiert das Auflösungsintervall durch die der grossen Terz einbeschriebenen chromatischen Zwischenstufen, verwischt die bestimmte Tonart durch Chromatik, überspringt dann mit der übermässigen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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sp (oder Sg →) – D^7 – [T], wobei anstelle der Tonika trugschlussartig stets ein um eine kleine Sekund tiefer stehender Akkord klingt. Er funktioniert nun seinerseits innerhalb des zweiten Sequenzgliedes als Sp.

So stehen sich stets wieder Gegensätze gegenüber:

Es – D – [g, G]
Ges – F – [b, B]
A – Gis – [cis, Cis]
C – H – [e, E]

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

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

Die sehnsüchtige Süsse dieses Ausklangs wurde später vom ersten Aktschluss der Oper Der Rosenkavalier noch einmal erreicht. Musikalisch verbindlicher entsprechend den Prämissen scheint uns das Ende der Tondichtung geraten: hier verlauten beide Tonarten, C-Dur und H-Dur. Die Kadenz nach H erklingt in den höchsten Lagen der Instrumente; sie ist im Bass grundiert von den Tönen c – g – c, wobei der dominantische Posaunenakkord: $D^{7}_{5>}$ (Fis-Dur) nur zum Schein noch die Brücke abgibt.

Da gerade c den letzten Ton bildet, setzt dessen Tonart sich dem H-Dur gleichgewichtig gegenüber. Mit diesem Gegensatz schaukelt die Musik aus: sie endet in einer perspektivischen Verlängerung in die Unendlichkeit; sie schliesst nicht. Der Formgedanke, ein sinfonisches Werk aus complementären Tonarten zu gestalten [61], wirkte nicht nur im Strauss'schen Schaffen – wie im folgenden demonstriert werden soll – höchst fruchtbar weiter; an ihm entzündete sich auch die Phantasie anderer Komponisten: Alban Berg hat ihn wohl erst aus späteren Werken empfangen, Béla Bartók aber nach eigenem Geständnis aus der Musik der Tondichtung Also sprach Zarathustra: «Aus dieser Stagnation riss mich wie ein Blitzschlag die erste Aufführung von Also sprach Zarathustra ...; das ... Werk erfüllte mich mit dem grössten Enthusiasmus: endlich erblickte ich eine Richtung, einen neuen Weg» [62].

Das Ergebnis der Analyse ist zusammengefasst dieses:

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

hythmischer Schwung reicht nicht mehr zu, um die Tonbilder und -skizzen n der Einheit der Stimmung aufgehen zu lassen [63]. «Form» in dem Sinn, wie er n der Studie über den Don Juan entwickelt wurde [64], gelingt nicht mehr.

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

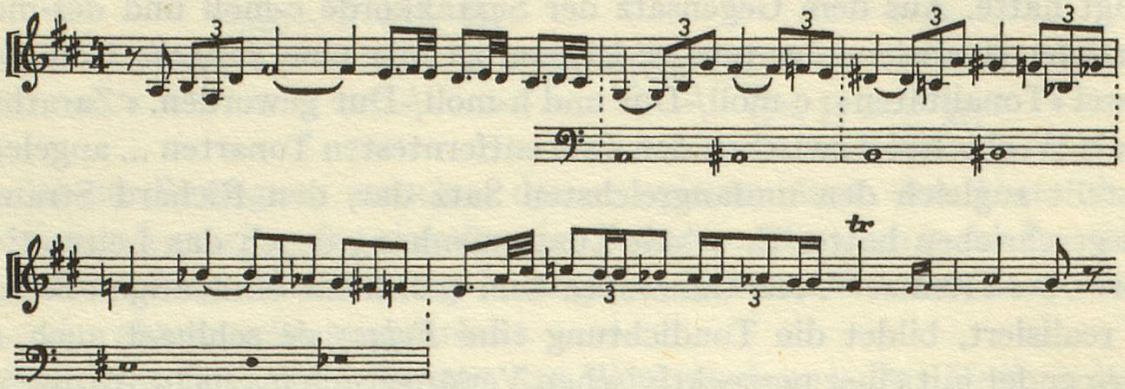
4. «Innen» und «Aussen» in der Musik der Tondichtung Don Quixote

Im Jahre 1897 wurde das nächste sinfonische Werk von Richard Strauss beendet: Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für grosses Orchester op. 35 [67]. Im Anschluss an den Untertitel, der neben den Variationen noch Introduzione e Finale [68] unterscheidet, hat N. Del Mar auf die «essentially symphonic nature of its more important sections» aufmerksam gemacht [69]. Zu ihnen zählen wir ausser der Introduktion noch die dritte und die siebente verbunden mit der achten Variation, von denen die erste ein Adagio enthält («viel langsamer», vgl. p. 74/75) und die beiden anderen wie Scherzo und Trio zueinander stehen; sie alle zusammen mit dem Finale bilden einen durch die kürzeren Variationen wie mit quasi rezitativischen Überleitungen verbundenen viersätzigen Zyklus, der den sinfonischen Charakter des Werkes ausprägt [70].

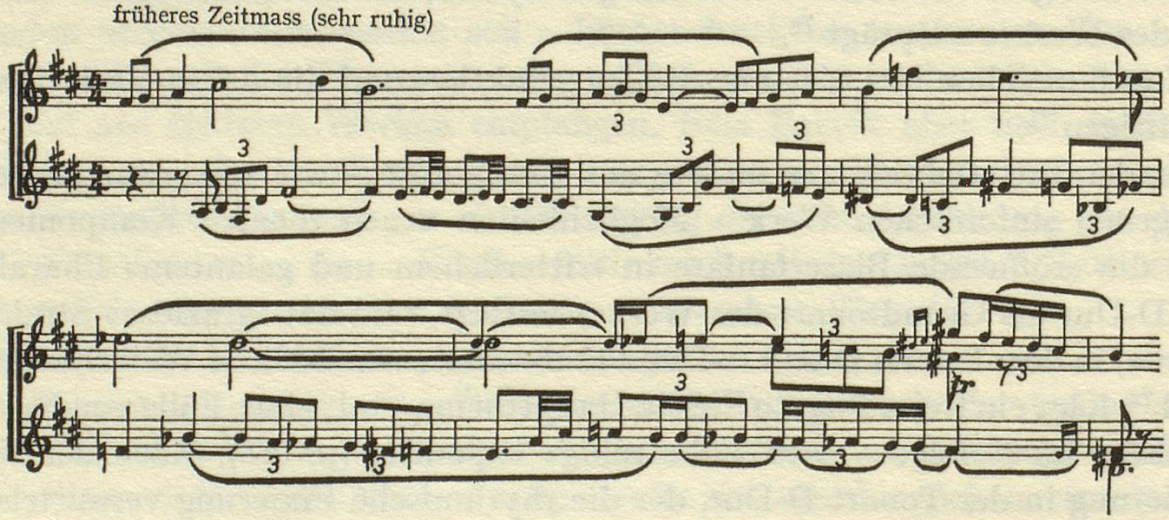
Von ihm sollen uns hier nur die Introduktion und die dritte Variation beschäftigen [71].

In der Introduktion ergründete der Komponist – wie schon im vorhergegangenen sinfonischen Werk – Möglichkeiten neuen tonalen Komponierens. Auf die eröffnende Bläserfanfare in «ritterlichem und galantem» Charakter, die D-Dur als Grundtonart des Werkes festlegt, und das «graziöse» Streicherthema, in dem bereits D und A-Dur auf abnorme, wunderliche Weise verquickt sind [72], folgt ein freies Fugato [73]. Sein Hauptthema – mit einer Fülle von Kontrapunkten im Gefolge – wird «sehr ruhig» exponiert (p. 7/8). Nach deutlicher Fixierung in der Tonart D-Dur, der die rhythmische Fixierung vermittels des

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



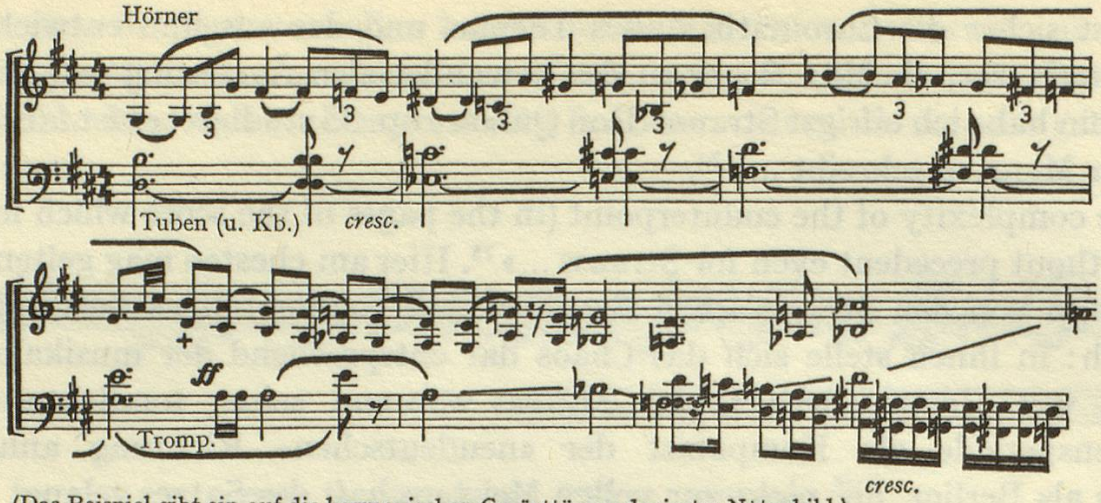
Der Schluss des Themas (wir meinen die letzten anderthalb Takte) ist durch zwei abwärtsführende chromatische Skalen harmonisch undeutlich gebildet; der Verschleierung entspricht auch eine rhythmische Undeutlichkeit. Mit ihr wird eine *Vermischung* von Tonarten angedeutet, in die sich das Thema scheinbar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



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

«The complexity of the counterpoint (in the pages of the score which follow) was without precedent even for Strauss ...» [75]. Hier am ehesten mag gelten, was Kl. Trapp von den Strauss'schen Fugen in den Tondichtungen behauptet [76], nämlich: in ihnen stelle sich das Chaos dar entsprechend der musikalischen Poetik von Hector Berlioz, der Strauss während seiner tondichterischen Schaffensperiode als Komponist der «neudeutschen» Richtung anhange. Anders als Berlioz, der nicht zur vollen Meisterschaft des Satzes gelangt ist [77], war Strauss der Technik mächtig [78], so dass er den Kontrapunkt dazu verwenden konnte, die chaotische Fülle der Harmonien zu durchfurchen, schliesslich zu strukturieren [79]. Genau damit hängt zusammen, was Trapp allgemein an Strauss'schen Fugenthemen beobachtete [80], dass sie zu Anfang stets diatonisch sind, sich dann aber oft chromatisch verlaufen; das hat für den kontrapunktischen Satz zur Folge, dass jeder neue Themeneinsatz in ihm *klärend* auftritt. In den besten Stücken dieser Art halten sich bei Strauss die Lust auf verwirrende Klangfülle und das Streben nach geistiger Klarheit durch die thematische Konstruktion gegenseitig in spannungsvollem Gleichgewicht. Nichts auch kann in diesem Zusammenhang aufschlussreicher sein als Strauss' Verhältnis zu Bach; der vierundzwanzigjährige noch erklärte von der h-moll Messe, sie sei ihm «sehr langweilig», und er finde in ihr «ausser wundervoller Kontrapunktik von dem Empfindungsleben einer Passion nicht eine Spur» [81]. Eine völlig veränderte Einstellung verraten dann die 1899 niedergeschriebenen Sätze über das gleiche Werk, aus denen vorzüglich auch erhellt, *wie* Strauss es hörte: «Wenn man die Sprache der Musik verstünde und die Freiheit erkennte, wie sich hier in geordneter Anarchie jede Stimme äusserte, man dieses Werk eines freien Geistes in Preussen verbieten müsste.» und: «Gott, wie zahm ist unsereiner gegen die unerhörten polyphonen Kakophonien (d. h. Schönheiten) dieses urmodernsten Wunderwerkes»; – ein Wort, das freilich für den über Strauss' Schaffen besorgten konservativen Vater bestimmt war [82]. Das am meisten anarchische Stück kontrapunktischer Musik bei Strauss bildet das vorliegende.

Der Satz basiert auch in seinem Höhepunkt auf dem Thema (Takt 3 f., p. 28/29), mit dem in dieser Umgebung fast alle seine sehr zahlreichen Kontrapunkte kombiniert sind. Hier schieben sich unter dem Thema chromatisch verrückende Sextakkorde herauf, die mit ihm zusammen eine teils offene, teils latente Quartsextakkordfolge bilden. An Stelle eines tonalen Basses finden wir die konsequent geführte Stimme vor, wie wir sie auch aus früheren Tondichtungen Strauss' schon kennen [83]:



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

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

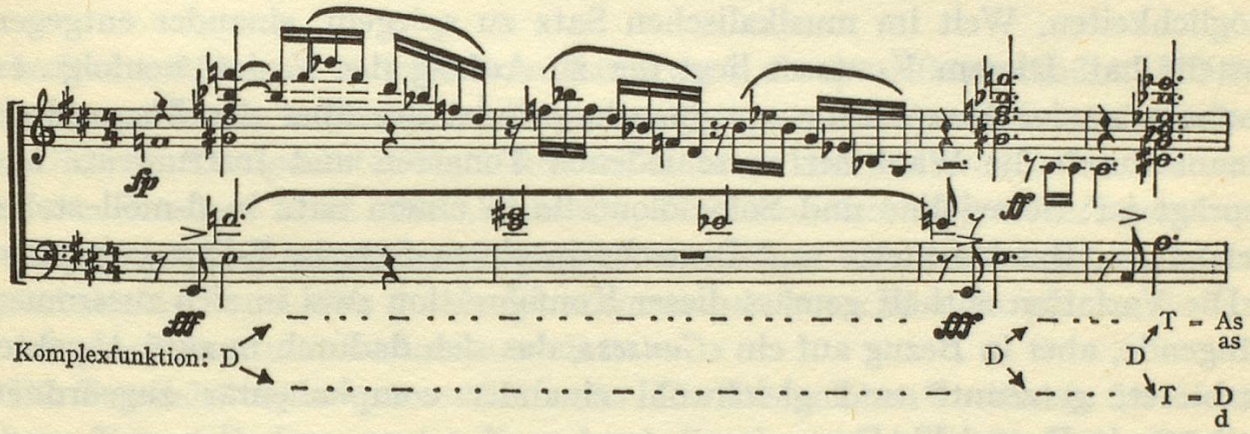
Die Sextenparallelen der Violoncelli und Hörner bilden mit der thematischen Stimme der Trompete und Posaune eine Brücke in Form von Sextakkorden:

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

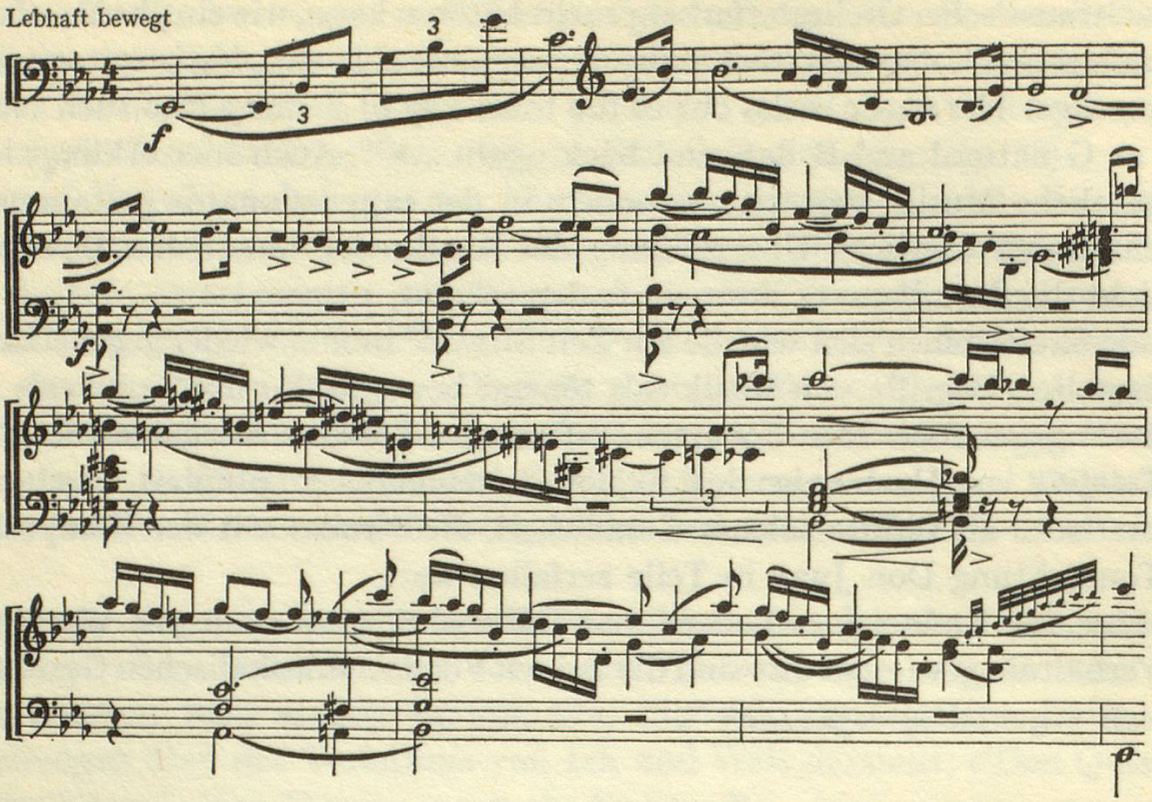
Beide Sätze stehen sich wie die zur Zeit Strauss' immer wieder gegeneinander ausgespielten Begriffe von Musik «als tönend bewegter Form» [91] und «als Ausdruck» [92] gegenüber. Ihre Tonarten F-Dur und Fis-Dur erscheinen wie Teile der *Totalität* von Harmonie: ihre Skalen, miteinander kombiniert, ergeben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

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

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

In Richard Strauss' sinfonischem Hauptwerk, als opus 40 entstanden 1897/98, ist auf neue Weise konstruktive Kraft bewährt: zum erstenmal im sinfonischen Schaffen des Komponisten bemerken wir mehrere kontrastierende Charaktere [94] in Form einzelner Sätze oder Abschnitte, die in einer zentral ins Werk gesetzten *Durchführung* gegeneinander ausgespielt werden, so dass schliesslich doch eine «gearbeitete» Form sich durch die stimmungshaft nicht mehr glückende hindurch abzeichnet und Bestand verleiht.

Die Tondichtung für grosses Orchester: EinHeldenleben [95] ertönt in der «heroischen» Tonart Es-Dur, zu der diese durch Beethovens dritte Sinfonie «Eroica» geworden war [96]. Auf den Niederschlag bei Beginn des 4/4 Taktes und mit unvermitteltem forte erklingt, von Hörnern und tiefen Streichern im Einklang ausgeführt, eine charaktervolle Melodie:



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

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

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

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

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

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

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

In vier Takten wiederum richten sich die um eine Oktav auseinandergelegten Sequenzen auf, deren erstes Glied aus einem Auftaktsprung über eine Oktav hinaus und – im Duo – dreimal hinabstürzender Sechzehntelfigur besteht. Mehrstimmigkeit ermöglicht auch die Steigerung durch einen Tonartwechsel: die folgende Sequenz mit nun wieder rhythmisch straffem Auftaktmotiv verlässt modulierend die Tonart Es-Dur und verläuft in E. Der übermässige Quintsextakkord wird zum D^7 der neuen Tonart. Erst der dritte Auftaktsprung erreicht durch gewaltigen Aufschwung vom a′ zum es‴ den jetzt endlich erzwungenen Zielton, von dessen Höhe herab die Blechbläser «Sieg» verkünden. Nach Umdeutung des im Gefolge der Sexte cis-a zuerst als Dominante nach E gehörten Septakkordes h-dis-[fis]-a zum $\cancel{DD}^7$ mit tiefalterierter Quint tönt gleichzeitig mit dem Gipfelton es‴ auch Es-Dur wieder an, nicht als Tonika, aber als die vielberufene Scheinkonsonanz über dem Dominantgrundton, als Quartsextakkord D^6_4, der die Tonika stimmungshaft vorwegnimmt.

Eine «dramatische Handlung» ist mit dem errungenen es‴ ans Ende gelangt, der Vorwurf vorausgegangener Takte eingeholt. Die vom erklommenen Gipfel in heftigem Ausschwingen wieder hinabreissende Bewegung läuft dennoch nicht aus, sondern wird akzentuiert aufgestaut und abgefangen. Der Quartsextakkord geht über in den verminderten Septakkord ($\cancel{D}^9_7$) → Sp; der Fluss bleibt mit Kunstfertigkeit noch über vier Takte – freilich immer schwächer werdend – erhalten: Sp wird zum DD^7, B-Dur beteuert seine Funktion als Dominante zwei Takte lang, bis Es-Dur nach ausführlicher Kadenz im Anlauf der Violinen erreicht ist und die Symmetrie der Periodik mit ihr äusserlich erfüllt scheint.

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

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

Wir übergehen das Folgende; aufschlussreich ist uns wiederum die Vorbereitung und Durchführung der Kadenz. Sie geht in dem den ersten Charakter in Es-Dur darstellenden Abschnitt zwischen Ziffer 9 und 10 vor sich: über dem Quartsextakkord erklingt ein Hornmotiv, dessen einstimmiger Ruf mitten aus dem tutti-Klang des Orchesters an die entsprechende Stelle der Tondichtung Don Juan (Buchstabe Y) erinnert; danach schreitet der Bass die Stufen aus, die die Dominante begründen (vor Ziffer 11), worauf der Satz – offensichtlich ohne dabei dem Ganzen genugzutun – nach Es-Dur kadenziert. Einem neuen Thema-Einsatz in der Haupttonart folgt ein ebensolcher in der Paralleltonart, und danach ist abermals eine Kadenz vorbereitet: die beiden dominantisch funktionierenden Stufen (IV und V) werden mit heftiger Gewalt betont. Zu jeder setzt die Musik nach einer unterbrechenden Generalpause neu an, so als bedürfe die Kadenz, um zu gelten, des Eingehämmertwerdens. Schliesslich bleibt der Dominantseptakkord im äussersten forte liegen, reisst aber nach einem neuerlichen crescendo vor dem Eintritt der Tonika ab. Diese Stelle erinnert unüberhörbar an den Schluss des Don Juan: wir erinnern uns, wie das brio der Stimmung und die Tonart voneinander abhingen, die Befestigung des flutenden Klanges in der Kadenz die Stimmung verlöschen liess, womit dann zugleich die Tonart verlorenging, «Musik» erstarb [98]; – anders hier: nach der entsprechenden Generalpause, in der sich so hier wie dort lautlos ein Umschlag vollzieht, tritt eine durch ihren Mangel an Harmonie völlig ernüchterte und ernüchternde Musik in Erscheinung.

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

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

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

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

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

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

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

Mit diesem Stil nun ist ein Charakter aus der äussersten Peripherie des Strauss'schen musikalischen theatrum mundi aufgerufen. – Die Tendenz zu Höhepunkten in den Tondichtungen von Strauss ist immer auch eine zur *Einstimmigkeit* – sie wurde im Don Juan als ekstatischer Augenblick auskomponiert [99] –, wo mit der Einmündung des Vielstimmigen, gebildet aus einander widerstreitenden Themen und Motiven, Tonarten und Stilen in Eines, auch der Komponist die unmittelbarste *Fühlung* des «Ganzen» erreichen kann. Während in den bisher betrachteten Werken musikalische Themen- oder Motivkomplexe noch eine tonale Deutung erlaubten und darum zu Steigerungen fähig waren, weil sie in die harmonische Entwicklung eingehen konnten, ist der Charakter, für den das «sehr scharfe und spitzige» Thema, der erste der aufgezählten Kontrapunkte, repräsentativ ist, davon abgetrennt: er figuriert für das vom *Rhythmus* als «lebendigem Fluss» [100], vom Lebensstrom abgetrennte «kritische» Bewusstsein [101], das keiner Einfühlung mehr offensteht, das sich ihr sperrt [102].

Auf die *Zusammengehörigkeit* der beiden analysierten krass kontrastierenden

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

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

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

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

Aus dem Orchesterverband und der Einheit im tonalen Akkord lösen sich Soloinstrumente und Kontrapunkte; «wie ganz von ferne» tönt in das ausklingende Ges-Dur – nachdem der Rausch des ersten unverhofften tutti-Einsatzes nun gänzlich verflogen ist – der unharmonische Motivkomplex, der «kritische» Charakter, in der scharfen Klangfarbe und Tonlage seines ersten Erscheinens hinein [106].

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

Wir vergleichen dieses durch die Konfiguration der drei Charaktere gebildete Dreieck mit dem im Don Juan bemerkten Kräftespiel. Hier erschien durch die wogende chromatische Ton- und Klangfülle und ihren Ordnung erzwingenden Widerpart, den metrisch gebundenen Rhythmus und tonalen Akkord, bzw. die funktionierende Akkordfolge, das musikalische Geschehen als Kampf der Mächte, der Leidenschaften [107]. Die Entwicklung hin zur Konfiguration der Charaktere in Ein Heldenleben wird in perspektivischem Durchblick sichtbar: aus der nicht fassbaren Harmonik als dem Spannungsfeld, in dem die «Form»

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

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

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

oder dem «Scherzo» als dem Zentrum dieser Komposition von Strauss, stossen die Charaktere aufeinander. Die «Durchführung» ergibt keine thematischen Entwicklungen; die Themen und Motive sind seit der Exposition der Charaktere bereits fertig und so weitgehend festgelegt, dass das in der «Durchführung» verwendete vergrösserte Hauptmotiv (der Trompete), das dem «kritischen» Charakter zugehört, sogar auf die einmal gegebene Lage ein für alle Mal fixiert ist und nur ausnahmsweise transponiert ertönt. Solche Fixierung hat allerdings einen Vorteil für das Strauss'sche Komponieren: durch sie bietet das Motiv einen *Reibungs*widerstand für den an ihm sich entzündenden Expansionstrieb [114] des «heroischen» Charakters, in dem die konstruktiven Kräfte, die den tonalen Zusammenhang zu konstituieren vermögen, versammelt sind. Diesen entgegengesetzt ist auch die Harmonik des «kritischen» Charakters in der «Durchführung»; sie hat nicht die Starrheit des Motivs, sondern im Gegenteil eine «falsche» übergrosse Beweglichkeit; halbtonschrittweise verschobene Sextakkorde vagieren über Orgelpunkten und wirken «zügellos». Spitze staccato-Arpeggien in den hohen Holzbläsern vervollständigen das Charakterbild zu dem eines ziellosen Gedränges im Rahmen des c-moll der «Durchführung».

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

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

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

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

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

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

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

Wir bringen die «Durchführung» in folgendes Schema:

Erster Ansatz:

a) Konfrontation der drei Charaktere (bis Ziffer 58)
c – B^7

b) viermalige Sequenz (vgl. Ziffer 58, 59, 60, 61)
Trompetenfanfare heroisches
kritisches Motiv Motiv
einmündend in

c) Kadenz über
Ges – $B^7_{5>}$ nach es (Ziffer 64)
(mit heroischen Motiven)

Zweiter Ansatz:

a) Konfrontation (Ziffer 64)
es – G^7

b) dreimalige Sequenz (vgl. Ziffer 66, 67, 68)
As, B, C,

c) Konfrontation

d) Orgelpunkt f (Ziffer 71 f.)

Vorbereitung der beschliessenden Kadenz (nach Ziffer 73):

$$DD^7 - \frac{c}{F} > \cancel{DD^9_7} \rightarrow D^6_4 \rightarrow D^7 \rightarrow T = \text{c-moll } D^6_4 - S - D - T = \text{Es-Dur}$$

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

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

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

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

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

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

Indem sie gelang, bedeutete sie «*Sieg*» für ihn. Tut sie das wirklich? In der Tondichtung Don Juan sollte die Kadenz Strauss das «Ganze», wie es als *Stimmung* erschien, einfassen, und sie versagte; in der Tondichtung Also sprach Zarathustra ist sie um des nunmehr durch zwei entgegengesetzte Teile bedeuteten «Ganzen» willen, das ungeschmälert bleiben soll, ausser Kraft gesetzt; im Don Quixote erscheint sie relativiert und in komisch ungenügenden Abwandlungen; in Ein Heldenleben – so will es Strauss – versagt und bestätigt die Kadenz *zugleich*. Der Gegencharakter zum «heroischen» geht unter, dieser hat seine «Reprise». Beide bilden jedoch von Anfang an den «*notwendigen Gegensatz*» [121]. Und so beharrt Richard Strauss über den Moment des «Reprisen»-Einsatzes hinaus, der durch einen Schein-«Sieg» gewonnen wurde, gar nicht erst auf der Komposition in Es-Dur, sondern nimmt seine Zuflucht zu Zitaten, um das – wie es scheint – erreichte Sein darzustellen. Er fängt an, von ihm bereits geschaffene Werke zu zitieren (sechs Takte vor Ziffer 84), durch deren Erklingen hier ganz unmissverständlich eine *Verwechslung* von Schein und Sein aufgedeckt ist. Nichtsdestoweniger hat sich die aus Erinnerung geborene Musik gerade dieser Partie oft Freunde gewonnen [122].

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

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

Hatte Richard Strauss als Autor seit seinen ersten Tondichtungen nach der *Kadenz* als dem Schlüssel zur bedeutenden Form gegriffen, so war ihm die «logische» tonale Akkordfolge in der 1902-03 entstandenen Symphonia domestica nicht länger in erster Linie das Mittel, mit dem man etwas «erreichen» könne; in diesem seinem opus 53 [125] diente sie im klassischen, im mozartischen Sinn zuerst als *Darstellungs*mittel, das die *Entfaltung* eines komplexen «Ganzen» und die Darstellung von Charakteren ermöglichte [126].

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

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

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

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

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

Die Symphonia domestica beginnt in «bewegtem» Grundtempo ohne Einleitung mit der Exposition eines musikalischen «Themas». Es stellt sich jedoch gerade nicht in *einem* Thema in *einer* Tonart dar, sondern als Folge einer Anzahl von Themen und Motiven (es sind sechs) in ganz verschiedenen Tonarten. Sie ertönen als Stimmungen: «gemächlich, träumerisch, mürrisch, feurig, lustig, frisch» [136] und sind als solche wieder Eigenschaften eines von ihnen bedeuteten Ganzen, des Charakters; ihn als musikalischen Komplex bezeichnete Strauss insgesamt als das «*erste Thema*» seiner Symphonie. Das erste der in ihm enthaltenen Einzel- oder Teil-Themen, das Hauptthema, wird von Violoncelli, Fagotten und Horn eingeführt; es steht in F-Dur (vier Takte) und trägt am Kopf den Sextsprung C - a. Trotz des «gemächlichen» Beginns ist an ihm der «männliche» Charakter nicht zu verkennen: vom dritten Takt an verrät er sich durch den Schwung, mit dem die Intervalle Sept und Sext überwunden sind und Position in der Tonart gefasst wurde. Er ist allen ersten Themen Strauss' eigentümlich [137].

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

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

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

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

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

Der schematische Bauplan des «ersten Themas» lautet [138]:

F	–	B^6 (g_3)	–	As^7	–	Es^7_5	–	As^7	–	Des	–	H^7	–	E
gemächlich		träumerisch						mürrisch						feurig
T				←						M = Sg – [D]		←		M

(E)	–	H^6_4	–	...^{7}	–	(wie oben)	–	E	–	G^7	–	C	–	F
(feurig)										lustig		frisch		gemächlich
(M)						M = Sg – [D]	←	M	→	DD	–	D	–	T

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Bauschema dieses ersten Satzteils lautet:

H	– G	– Fis	– H	= Ces	– F^7	– A^7	–		D	– Cis^{6}_{4}	– $\cancel{Fis}^{9}_{7}$	= C^7				
Hauptthema			grazioso		espressivo				grazioso		espressivo					
					(Basso)						(Violinen)					
			I						II							
T	Sg	→ D	– T	= Sg	– D	– [T]	← M	= Sg	→ DD	–	D	= D	–			
F	– $\cancel{C}^{7}_{3}$	– Dis^{6}_{4}	– D^7	= $\cancel{Cis}^{9}_{7}$	– Cis^{6}_{4}	– ...^{7}	– Fis^7									
	Modulation															
T	–				– DD		–		D							

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine schematische Übersicht über die vorkommenden Tonarten kann folgende vorzeigen:

Ziffer 8		Ziffer 9			Ziffer 10	
Thema I		Thema II	Thema I		....	Thema II
Liedsatz aus:			feurig		Haupt-	gefühlvoll
Hauptthema	und:	Hauptthema			thema	
T = F		a Mod.	As – C^7	–	C^6_4	A^7 Mod.

Ziffer 11				Ziffer 12			
Thema II				Thema I			
espr. Hauptthema			espr.	feurig		Hauptthema	
g	Cis – Gis^7	Mod.	C^7	H^6_4 – H^7	Mod.	$C^{6\,7}_4$ – F – H^7	

Ziffer 13	
Thema II	
Haupt-	gefühl-
thema	voll
g^7 –	C^7 – F

(Die Adverbien, die die Vortragsweise andeuten, sind die, mit denen die Themen und Motive exponiert wurden; sie sollen hier zu deren Identifikation dienen, wobei ausdrücklich vermerkt sei, dass der Verfasser nicht der Meinung ist, sie hätten in diesem musikalischen Zusammenhang noch die gleiche Gültigkeit wie vordem.)

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

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

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

Die Überblendung mehrerer musikalischer Formschemata, ebenso wie das Programm [143], bezweckten dort die Verstärkung des Widerstandes gegenüber dem Drang nach Entgrenzung. Ihre gemeinsamen, zugleich wirksam werdenden Bindekräfte vermochten die Musik vor dem sofortigen Zerrinnen ins Beliebig-Willkürliche zu bewahren, wobei im besonderen freilich der Durchbruch einer Grenze nicht verhindert war, im ganzen jedoch durch mehrfache, hintereinandergelegte Dämme gleichsam ein schraffierter Umriss gesichert blieb, in dem sich die «lebensvolle» Form als Idee verbarg.

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

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

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

Wir geben ein den funktionalen Zusammenhang aufweisendes Schema:

		Ziffer 19	
D-Dur =	T – D	T – Tp – Dp = (S) – (D) → DDp	D
	8 Takte	8 Takte	2mal 4 Takte

	Ziffer 20		Ziffer 21	
(D-Dur = T)	D → [Sp]	°S	(Sg)* (D) → [°Tp]	– D – T
	4 Takte	4 Takte	8 Takte	

		Vorhalts-	* Gemeinsamer Ort beider
H-Dur =	T – [°S]	akkord zu D	«Tonalitäten»: $F^{6>}_{4} = \underset{5}{ais}$ [145]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Richard Strauss später zweimal selbst geäussert: «Ich war allein mit Brahms, täglich im sächsischen Hof ... Ein ... Vorwurf des grossen Meisters: 'Ihre Sinfonie (in f-moll; als opus 12 entstand sie bereits 1884; Johannes Brahms lernte sie ein Jahr später in Meiningen kennen) enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert' ist mir deutlich haften geblieben ... Dies war mir ein wertvoller Wegweiser fürs ganze Leben ... Damals habe ich eingesehen, dass Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit [154] zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen» vereinigt [155]. Um solcher Art kontrastierende Themen aber handelt es sich auch in der «Doppelfuge» der Symphonia domestica: sie stehen in F-Dur und in h-moll/-Dur und werden auch in diesen Tonarten durchgeführt [156].

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

Klaus Trapp, dem wir eine eingehende Analyse der Fuge verdanken, hat von Strauss' Kompositionen dieser Art im ganzen festgestellt, dass «die historisierenden Elemente in seinen Fugen so sparsam verwendet sind wie nur möglich, wenn der Charakter einer 'Fuge' überhaupt gewahrt bleiben sollte; hierin unterscheidet sich Strauss grundsätzlich von Max Reger» [157]. Man wird aber bei Trapp selbst eine Gebundenheit an ein gewisses historisches Ideal feststellen, wenn man liest: «Trotz Anwendung aller Fugenkünste wie Themenkombination mehrfache Engführung, Umkehrung und Vergrösserung sind nicht eigentlich lineare Tendenzen wirksam» [158]. Die Beschreibung aber trifft den Kern: «Es herrscht die Kombinatorik, das heisst die Zusammenlagerung mehrerer Motive oder Themen ohne Rücksicht auf kontrapunktische Gesetze» (man wird ergänzen: herkömmliche) «aber unter Wahrung eines zugrunde liegenden Harmoniekomplexes. Diese Technik hängt eng mit dem Orchestersatz zusammen ...» [159], an dem Trapp eine «schwankende Stimmenzahl» konstatierte [160]. Nun ist das kontrapunktische Verfahren hier allerdings auf seinen Ursinn zurückgeführt, während zugleich – als Ausdruck der frühen Krise [161], die Strauss gelehrt hatte, nichts mehr als «wörtlich» zu hören – die «Stimme» zurückgenommen erscheint auf eine beinahe imaginäre Einheit in Instrumentalfarbe, Tonhöhenlage und Tonart. Das hier neu zu formulierende Gesetz kontrapunktischer Technik, wie es in der Durchführung des ersten Fugenthemas in F-Dur bewährt ist, muss sich vor allem auf die Idee des *Complementären* stützen. Bemerkte Klaus Trapp: «Die Freizügigkeit der Einzelstimmen ist so stark, dass

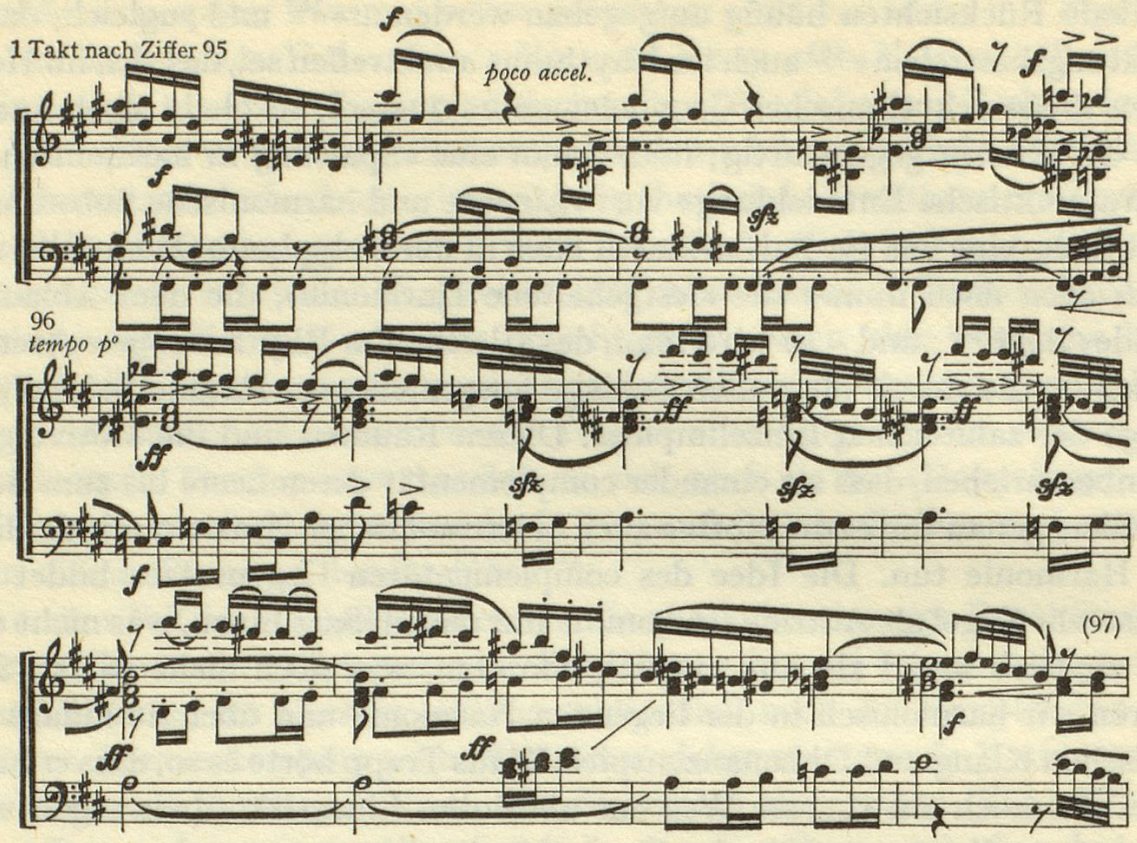
vertikale Rücksichten häufig aufgegeben werden ...» [162] und zugleich, dass ein «Spaltungsbestreben» [163] auch im Rhythmus anzutreffen sei, das sich im Hervortreten *dreier* «rhythmischer Grundelemente» äussere, so bleibt doch auch die Idee der *Einheit* gegenwärtig; findet man eine «Spaltung in harmonische und kontrapunktische Entwicklung» vor: «Lineare und harmonische Substanz sind nicht mehr eins wie im Palestrinastil oder in der Polyphonie Bachs» [164], so zugleich eben doch immer die «festgehaltene Harmonie», die dem Ablauf «zugrunde» liegt [165]; und – so wird man, das Gleiche am Rhythmus gewahrend, ergänzen –: die durch die vollen Schläge ausgemessenen Räume bei splittriger Menge der zahlreichen Einzelimpulse. Diesen Räumen sind die Motive gerade so einbeschrieben, dass sie einander complementär deren Leere bis zum Bersten ausfüllen, genau wie es die Motive auch in harmonischer Hinsicht mit der liegenden Harmonie tun. Die Idee des complementären Gegensatzes bildet dabei ebensosehr Zügel als Antrieb: es kommt nur das im Satz hinzu, was nicht da ist, aber zugleich soviel als nur möglich von dem, was noch nicht da ist. So gewahren wir harmonisch in der liegenden Harmonie und über sie hinaus chromatischen Klang und Dissonanzenspiel: Klaus Trapp hörte es so, dass er meinte, es sei nur noch ein «kurzer Weg zur absoluten Linearität» (wir sagen wieder besser: zum Kontrapunkt) «der Neuen Musik» [166].

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

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

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

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



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

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

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

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

	Zwei Takte nach Ziffer 95	Ziffer 96			
T = h-moll	D^{9}_{7} – D^{9}_{4} – D^{9}_{7} – $^{+}T^{7}_{9}$ =	(D^{7}_{9})	(Sg)	(D^{7})	(Sg)
T = F-Dur		Vorhaltsakkord zu D^{7}	– T	– $T^{9}_{6>3}$	– T
	zweites Fugenthema Hauptthema aus Thema II	zweites und erstes Fugenthema			

Man kann in der Fuge die Möglichkeit, zu einer neuen «Beziehung Individuum – Ordnung» [170] zu gelangen, wahrnehmen; und das war gerade die Sache Strauss', als er eine Fuge in die Symphonia domestica einrückte; denn er vereinte «subjektiv geprägte Themen» nach kontrapunktischem Gesetz (des complementären Gegensatzes) zu einer Ordnung, die nun gleichfalls ad hoc, also durchs Individuum hervorgebracht ist, oder besser durch ein *Ensemble* von Individualitäten. Der durch subjektive Ausleuchtung bis ins Nicht-Abhörbare vom tonalen zum pantonalen erweiterte harmonische Raum ist jetzt wieder durch gesetzmässige Konstruktion ausgemessen, deren Regel wir als den Leitsatz definiert haben: strebe nach grösstmöglicher Dichte (der harmonischen wie der rhythmischen Ereignisse) bis zur Erfüllung des vollchromatischen Feldes [171]. Und das geschah hier bei Strauss nicht etwa, wie in gewissen Werken Darius Milhauds, durch pure Addition fremder Teile [172], auch nicht, wie noch in der Durchführung der Fugenthemen für sich, auf dem Hintergrund einer liegenden Harmonie, was zur Spaltung des Satzes führen musste, sondern durch genaues Aushören der Beziehung zweier complementärer Tonarten, durch Verknüpfung, mit der der Satz Dichte hat, *ohne unstimmig* zu sein [173], und deren Ergebnis schier paradox die Vereinigung widersprüchlicher Tendenzen gerade in *einem* Akkord einer Tonart sein *kann* ohne die «snailtracks» irgendwelcher diatonischen und chromatischen Nebennoten. «Die Kombinatorik Strauss' ist nichts anderes als der Versuch, Auseinanderstrebendes zu einen» [174]. Die Einheit aber muss stets wieder aufs Spiel gesetzt werden, um vielleicht zu gelingen wie hier [175]:

zwei Takte vor
Ziffer 97 Ziffer 97

(D⁷)

T^{7} = D^{7} – T = A-Dur

T^{9}_{3} – [S] – D^{7} = Vorhaltsakkord

erstes
Fugenthema

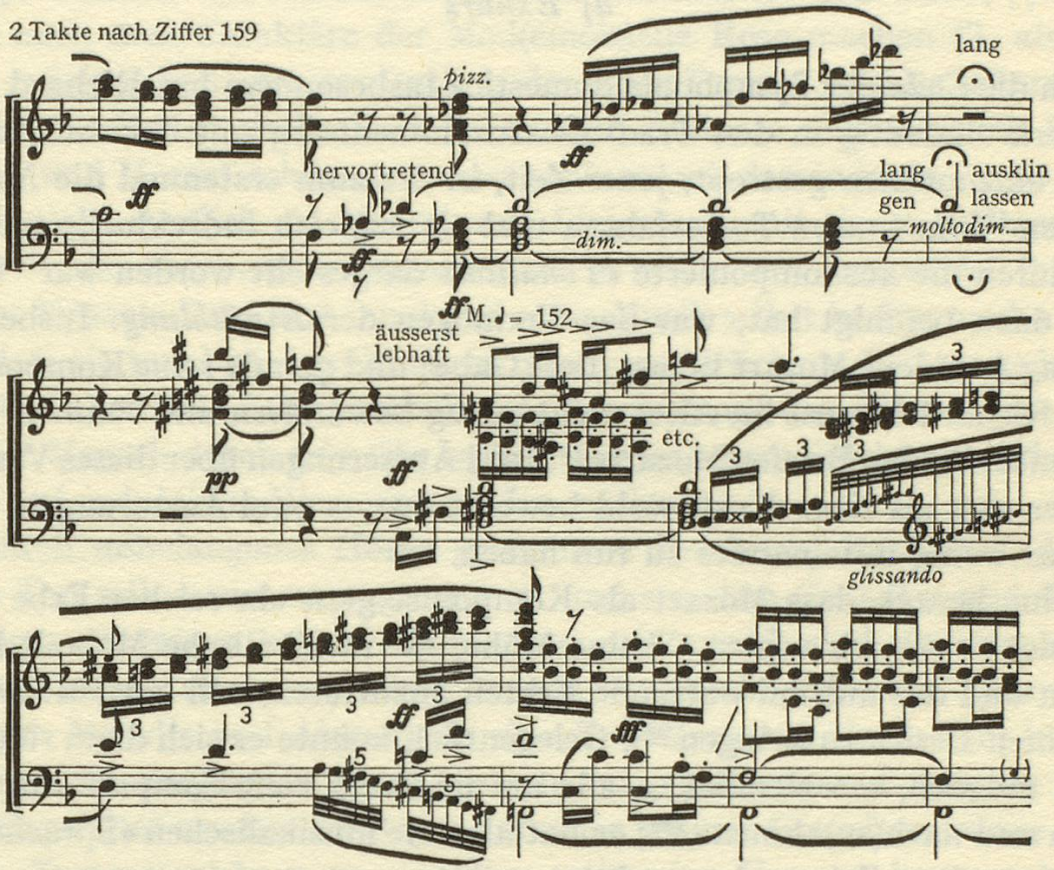
Entsprechende Stellen sind im weiteren Verlauf der «Doppelfuge» zahlreich, in der bis Ziffer 101 die geraden Themen, dann die Umkehrungen beider durchgeführt werden, bis die kontrapunktische Verarbeitung über dem Orgelpunkt c zum Erliegen kommt.

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

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

In der *Coda*, die damit «sehr lebhaft und lustig» begonnen hat, wird die Modulation darauf fortgesetzt und über die Dominante C^{7} in F-Dur beendet. «Mit grosser bravour» ist so die auf *drei* «Tonalitäten» beruhende Struktur des Werkes vereinfacht. Von hier gehört, könnten H-Dur und D-Dur freilich – wie Egon Wellesz bemerkte – nur noch «Hauptstufen der Themen des Werkes» sein, dessen Tonart dann F-Dur wäre, doch steht dem entgegen, dass H (oder h) nicht als Stufe in F-Dur enthalten ist [177], – «Hauptstufen», die nach Ziffer 159

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



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

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

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

7. Das Leitbild

a) Exkurs

Durch die *Coda* der Symphonia domestica insbesondere hat Richard Strauss sein Werk eindeutig in den Traditionszusammenhang mit der musikalischen Klassik einzuordnen gestrebt, jener Zeit, in der zum erstenmal die *Natur* des Menschen [184] im *tonalen* Ton erfahren und als zugleich individuelle und allgemeine durch die auskomponierte «*Tonalität*» dargestellt worden war [185].

Was dazu befähigt hat, war das Vermögen der *Einfühlung*. Insbesondere Wolfgang Amadeus Mozart besass diese Gabe; und gerade *seine* Kompositionen konnte Richard Strauss im Alter nicht genug bewundern und rühmen [186].

Wir haben in den Briefen Mozarts [187] zwei Äusserungen über dieses Vermögen, dessen er sich als einer Kraft wohl bewusst war, – zwei Äusserungen, die nur scheinbar wenig miteinander zu tun haben.

Die eine besagt, dass Mozart als Komponist gern ein reicher Erbe war; er erliess sich – wie wir wissen – keine Mühe, die musikalische Mitwelt kennenzulernen und das auf ihn wartende Erbteil anzutreten, will heissen: erlernend es in seinen Besitz zu bringen [188]. Gelegentlich konnte er sich dann rühmen, es sei ihm möglich, «so ziemlich ... alle art und styl vom Compositions an(zu)nehmen und nach(zu)ahmen» [189]; er hat also die musikalischen «Sprachen» und «Dialekte» seiner Zeit «reden» gelernt.

Komponierte Mozart aber heute im Stil von ..., morgen in einem andern? Nein; trotz der an seiner Musik zu gewahrenden Lust an der Imitation und noch der Parodie ist Mozart in ihr unverwechselbar er, weil das ihm eigene Kompositionsverfahren, Klang einfühlsam in wechselnde, verschiedene Dichte rhythmisch zu gliedern, auch hier von ihm geübt ist. Wir urteilen über es aus der Erfahrung des Hörers, der sich mit dieser Musik vertraut macht, und getrauen uns aus der Überzeugung, dass das Hören, der Idee nach, den Vorgang des Komponierens [190] wiederhole, zu sagen, dass Mozart überlieferte, klischierte, konventionelle musikalische Formen «*erkennt*».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Einmaliges, Besonderes: Typus und Individualität in eins sind kongruent dem Ton, wie er dem menschlichen Ohr zugänglich ist, und der durch aushörendes Entfalten von dessen Wesen hervorgebrachten besonderen, einmaligen «Tonalität» eines Satzes, kongruent der auskomponierten Form [204]. In seinen Obertönen erscheint die *Idee* von der Natur des Menschen durch *die* des Tones. Nichts anderes besagt in schlichter Weise die schon zitierte Äusserung Mozarts, dem diese Gleichung durch die Tätigkeit als Komponist zur stets neu gewonnenen *lebendigen Erfahrung* wurde: «*wie* das andante, so *ist* sie» [205].

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

b) Übersicht über die Entwicklung zur Konfiguration tonaler Complemente

Das Komponieren hatte Richard Strauss als Knabe schon an der Musik Mozarts – «über allem» –, Haydns und Beethovens gelernt [208], Werken jener Meister, die ihm sein Vater, solange er lebte, zu empfehlen nicht abliess [209]. Durch diese in allererster Linie wurde ihm die Art und Weise, wie komponiert wurde, vertraut; zugleich empfing er aus ihnen ein Menschenbild, das er zeitlebens nicht ganz aus der Sicht verlor.

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

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

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

Richard Strauss sprengte in der Nachfolge Richard Wagners [211] die «Oberfläche» der individuellen Gestalten und liess das «Innere»: die Leidenschaften und Mächte, die er – musikalische Formen von «einfacher Tonalität» und perio-

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

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

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

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

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

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

In den Begriffen der Musiktheorie gesprochen:

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

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

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

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

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

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

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

Chromatik, die stimmungshafte Fülle, in complementäre Gegensätze sich gliedert, lastet der Kadenz nicht länger auf, was sie nicht zu leisten vermag [222]. In dem Bewusstsein, gegenüber diesem «Ganzen» unzulänglich zu sein, aber – wenn nicht mit der Beruhigung, dass das «andere» in einem Gegen-Satz auch «da» sei – doch mit der Hoffnung darauf erklingt Musik nun wieder und kann in solcher Gebrochenheit gerade darum noch einmal das «*Ganze*» *bedeuten*, weil sie es nicht einschliessen muss.

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

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

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

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

fassend dafür sagen wollen – ergibt nun gleichsam eine *Analyse* des als *Stimmung* empfangenen komplexen «*Ganzen*». In der *Konfiguration* der charaktervollen Teilsätze, der «Partial-Tonalitäten», ist die *Form* des Werkes beschlossen: sie misst den Spielraum aus [225]. Er ist bei *potentieller* Pantonalität, aus der sich die Charaktere harmonisch auskristallisieren, *polytonal* [226].

Die in ihm agierenden «Figuren», musikalische Charaktere mit persönlichem Stil, eigenem musikalischem «Vokabular» und Tonfall und besonderer Tonart, die Richard Strauss «Thema» nennt, eint auch jetzt Musik als lebendige tönende Empfindung: die Liebe, die Einfühlung – das «teilnehmende» und «sympathisch erwidernde» [227] Gefühl – vermag die Kluft, die jedes «Thema» von anderen trennt, die Fremdheit der Begriffe zu überfliegen. Die «Tonalitäten», kontrapunktisch in eins gebracht, ergeben zusammen das voll chromatische Feld, jene Musik, in der ungeschmälertes Glück von Klingendem bedeutet wird. In der Durchdringung ist jede der an ihr beteiligten «Tonalitäten» entgrenzt und geniesst im anderen symbolisch das «*Ganze*», von dem sie als einzelne abgeschieden bleiben muss, das nur als *Erinnerung* in ihr lebt, – sofern eben an «Tonalität», der «anschaulichen» mit sich selbst identischen Gestalt und ihrer Erfahrung, festgehalten wird [228].

Den Grund zur Wendung an die «Oberfläche», zur «anschaulichen» Gestalt, erblicken wir in dem Bedürfnis des Komponisten Richard Strauss nach *unmittelbarer* Teilnahme und nach dem *Sinnfälligen* der tonalen Musik, auf die die Gravitation des Zentraltones und -akzentes einwirkt [229]. Parallel zu solcher Rückgewinnung ging – was wir hier nur noch streifen können – die Aufnahme von «populären Melodien» [230], volkstümlichen Liedern der bayerischen Heimat, von Gassenhauern aus München, der Stadt seiner Geburt und Kindheit, in die Tondichtungen seit dem Orchester-«Rondeau» Till Eulenspiegels lustige Streiche und in das Bühnenwerk «Feuersnot» op. 50, von dem Strauss berichtete: «Feuersnot (wird) höchst populär und melodiös. Beweis: die Leitmotive ... sind: 'Guten Morgen, Herr Fischer', 'Solang der alte Peter' und 'Mir san net von Pasing'» [231]. Sie zeigen den Versuch an, zugleich mit der *eigenen* Kindheit und mit jener *als Kind* erfahrenen musikalischen *Welt der Klassik* die unterbrochene Verbindung wieder aufzunehmen.

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

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

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

op. 58 eine stellenweise abgründige, atonale Musik komponiert und das Ohr «in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches Ich» [232] geführt; doch sind sie die vom Komponisten selbst als Ausnahmen bezeichneten Opern, die «vereinzelt» [233] dastehen in einem Lebenswerk, das von der Symphonia domestica an dem *Sozialen*, dem Miteinander der Individuen sich verpflichtete und auf der *Opern*bühne sich vollenden sollte. In der Umgebung der Symphonia domestica ist bereits eine Musik skizziert, die in die spätere Oper Ariadne op. 60 und in die Schauspielmusik Der Bürger als Edelmann eingehen wird, wie Willi Schuh durch Veröffentlichung der Skizzen zum Ballett «Kythère», das nicht zu Ende gedieh, aufgewiesen hat [234].

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

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

Ebenso erschien Fr. Gysi «manches im Werdeprozess der Strauss'schen Symphonik sprunghaft, ohne organische Folgerichtigkeit». Er meinte: «das stete Abrücken von einem Stoffgebiet ins andere könnte die Vermutung bestärken, dass es sich da mehr um Spiegelfechterei mit zufällig aufgelesenen literarischen Programmen handle als um das Heranreifen eines Persönlichkeitsstils». Und da auch er glaubte, dass «die neue stoffliche Unterlage dem Komponisten auch ein neues Baugesetz vorschrieb» [237], sah er – wie die Mehrzahl der Verfasser von Strauss-Literatur [238] – seine Aufgabe damit erfüllt, dass er jene ermittelte und darstellte. Geheimnisvoll wurde aber dann verkündet: «Kennt man jedoch die psycho-physischen Zusammenhänge, welche das Gesamtwerk der symphonischen Dichtungen zu einer ideellen Einheit binden, so wird man die Logik dieser zwangsläufigen Entwicklung nicht verkennen» [239]; worin sie bestehen könnte, blieb ungesagt [240]. Man wird den Ursprung in den polemischen Äusserungen Ed. Hanslicks aufzusuchen haben, der zuerst ahnungslos aussprach, dass Strauss «durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben als in der Musik einnimmt» [241].

Wer aber unserer Untersuchung gefolgt ist, wird weder die musikalische

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

Die Entwicklung zur Anlage der Symphonia domestica als einem *Ensemble* von «*Tonalitäten*», in denen jeweils ein anderer Stil auskomponiert ist, lässt ein *Leitbild:* eine *Idee* musikalischer Formbildung hörbar werden, die sich aus dem Umgang mit der Musik der *Klassik* und deren «Tonalität» und in der Begegnung mit *griechischer* Kunst, der «äusseren angeschauten Form in höchster Vollendung» [242], die zur Selbstfindung wurde [243], gebildet hat. Ihre fortzeugende Kraft ermöglichte Richard Strauss, dem «griechischen Germanen» [244] – wie er sich selbst gern nannte –, sein späteres Opernschaffen bis hin zum Spätwerk Capriccio op. 85 als der ihm erreichbaren reinen Ausgeglichenheit eines *harmonischen Ensembles* in einem *schwebenden Gleichgewicht* [245].