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: III: Zwei Studien zur Konfiguration in Musik und Dichtung von der Rosenkavalier Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal Musik von Richard Strauss OP. 59

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.12.2025

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

III. TEIL

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

1. Der «lebendige Inhalt» – die geschlossene Form

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

Richard Strauss hatte seit dem Beginn einer dem Idiom nach ihm unverwechselbar eigenen musikalischen Produktion sich des Orchesters als Instrument [1] und zur Gewinnung musikalischer Form einer «poetischen Idee» [2], wie er es nennt, bedient. Doch auch schon vor dieser Zeit der künstlerischen Reife zur unverwechselbar eigenen Aussage waren ihm Kompositionen gelungen, die bei einem nicht gewöhnlichen Grad von innerer Sicherheit und äusserer Abrundung dennoch bis zur Selbstverleugnung der Technik und damit der Ausdruckswelt älterer Komponisten verhaftet geblieben waren [3].

Die Wendung von den bisher gepflegten Gattungen der Sonate und der Sinfonie zur tonpoetischen Musik, die mit der Abkehr vom Komponierstil des ihm zuletzt vorbildlich gewordenen Johannes Brahms zusammenfällt, war selbst von Freunden mit Befremden und Unverständnis aufgenommen worden [4]; dies hatte Strauss damals veranlasst, sich vor ihnen nicht allein komponierend, d. h. durch das Werk, sondern auch durch Argumente musikästhetischer Natur, also theoretisierend, zu rechtfertigen. Als wichtigstes Zeugnis solcher Bemühung muss ein Brief an den väterlichen Freund und Förderer Hans von Bülow gelten [5]: «Ich habe mich von der f-moll Sinfonie weg in einem

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

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

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

glauben, bei seinen Hörern sei die Kenntnis ganz bestimmter Musik und ein Verständnis für die in ihr enthaltenen «Tonsymbole» ebenfalls anzutreffen [7].

Eine solche, aus mehr oder minder deutlichen, halb oder ganz bewussten Zitaten bestehende Ton«sprache» war Richard Strauss seit früher Jugend geläufig [8]. Sie bildete für ihn ein überkommenes Gut, sein Erbe, das doch wieder als ein eigenes, weil mit noch nie vernommener Aussage beladenes erscheinen konnte, seit Richard Strauss nicht mehr einem oder mehreren Komponisten, die man ausdrücklich hätte nennen können, in einem Werk Gefolgschaft leistete, sondern dies Erbe in seinen Tondichtungen – nachdem er sich auch seiner *Fremdheit* bewusst geworden war [9] – neu zu verweben und zu interpretieren begann. Und er gab damit selbst das Mass, an dem gemessen seine Musik fortan nicht mehr verwechselbar war mit zusammengestohlener, deren Teile unter berechnendem Hinhören auf den ihnen etwa zuzuschreibenden Handelswert hätten skrupellos errafft sein können.

Dem jungen Kapellmeister mag sein Wirken an dem Ort, an dem Musik bewusster denn irgendwo als «Sprache» verstanden wurde, weil sie mit wirklicher unablässig in Berührung kommt und sich mischt, die *Oper*, die letzte Belehrung darüber erteilt haben [10]. Und die sinfonischen Tondichtungen Strauss' sind darum in einem tieferen Sinn als nur durch das Vordergründige der ihnen manchmal beigedruckten, teilweise opernhaften Vorwürfe gleichsam *Opern* [11], weil sich – wie wir zu zeigen versuchten – in ihnen mit der Konfiguration mannigfaltiger überkommener Stilelemente ein Spiel entwickelt, das seine Spannung aus dem Reiz der Verbindungen und Trennungen zieht, durch viele «Auftritte» hin zur erwünschten Vereinigung des Mannigfaltigen im guten Ende: Lautwerden eigenen unverwechselbaren Tones, – oder zur Auflösung und Trennung, da Leidenschaft erstirbt und die Kraft der Liebe, das Fremde zu halten, geschwunden ist, zu jähem Verstummen des Schlusses.

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

Eine solch enge Verknüpfung der Musik mit den dramatischen Vorgängen

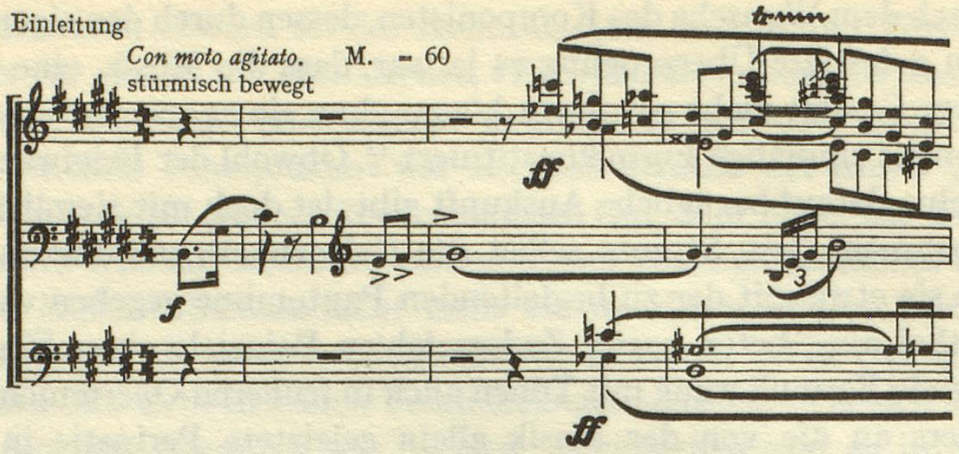
war sehr nach dem Wunsche des Komponisten, dessen durch das eigene Schaffen seit langem gefestigte Überzeugung es ja war, dass die Musik, eine «Sprache», keine gültige Gestalt mehr gewinnen könne ohne einen «poetischen» Vorwurf, der ihre je neue einmalige Form konstituiert [13]. Obwohl der Briefwechsel beider Autoren keine darauf bezügliche Auskunft gibt, ist doch mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass Strauss selbst die Gelegenheit zu programmatischer Musik, wie sie etwa mit der zu begleitenden Pantomime gegeben war, sich bei Hofmannsthal ausgebeten hatte. Zudem fehlen Beispiele eines Übermuts für die sprechende Formulierung mit Tönen auch in früheren Opern nicht; erinnert sei besonders an die von der Musik allein geleistete Peripetie in der Oper Salome [14], Abkehr von Lockung und Werbung und Wendung zu Gewalttat an dem sich Entziehenden, die im Innern Salomes vor sich geht. In dem von Willi Schuh veröffentlichten Szenar Hofmannsthals zu einer für Strauss geplanten Oper nach des Dichters Komödie «Cristinas Heimreise» [15] findet man allein der Musik vorbehaltene Szenen notiert, mit deren Anlage Hofmannsthal ganz ohne Zweifel auf die entsprechenden Wünsche Strauss' Rücksicht genommen hatte:

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

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

Hofmannsthal hatte als Begleitmusik für die Pantomime des dritten Aktes eine «geheimnisvolle, raschelnde, flüsternde Musik» [16] gewünscht; Strauss entsprach dem Wunsch mit seinem Vorspiel, das er der Machart eines Fugatos annäherte als Ausdruck für das Intrigantenwesen, dessen Mechanischem, Hinterlistigem, Virtuosem diese Kompositionsweise ihm angemessen dünkte [17].

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



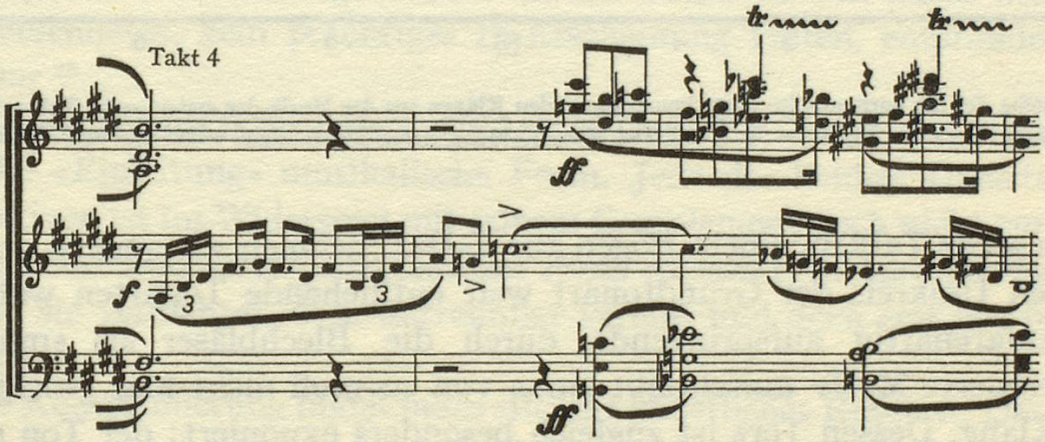
Vier Hörner unisono leiten die Oper ein. In kühnem Schwung erobert die Musik den Klangraum; die mit auftaktigem Sprung aus der Unterquart über die Terz zur Sexte aufwärts in schleudernde Bewegung gebrachte Wucht der Töne schnellt über die kurz antönende Eins des neuen Taktes hinweg; eine mit und an den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

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

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

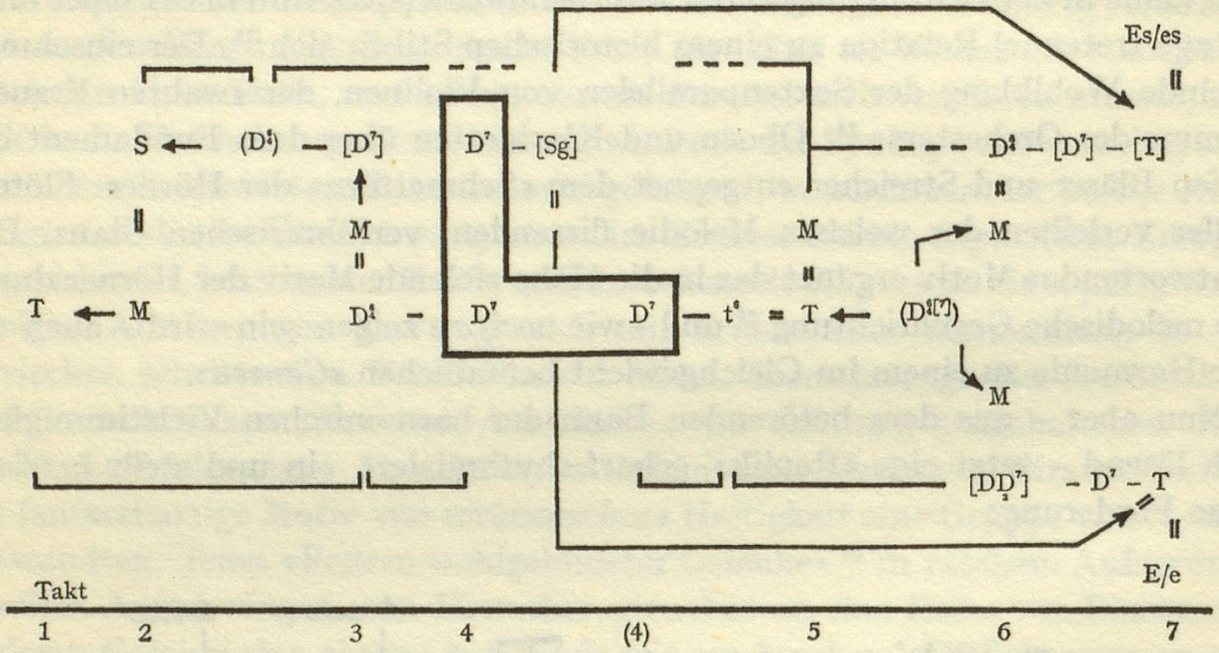
Der Stimme des einzelnen, von mehreren Instrumenten schallkräftig verstärkt, antwortet das vollklingende, vielstimmige Orchester. Die Welle der sich entgegenschmiegenden Töne enthält Farbe, Wohllaut, sinnlichen Reiz und trägt eine in der Bedrängung kaum wahrnehmbare (späterhin in der Oper offen zutage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

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



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

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



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

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

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

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

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

Halb überraschend, halb vorauszusehen, und nicht ohne einen Zug zu willkürlichem Schalten, löst sich jedoch die Scheinkonsonanz über dem Grundton der Dominante zu Es, widerstrebende Tendenzen übereinbringend, in den Dominantseptakkord zu E-Dur auf, dessen Töne zuletzt in den E-Dur Akkord fallen. Das harmonische Gerüst für das Widerspiel der beiden einander complementären Motive (dieses in die Weite ausgreifend mit die Fesseln sprengender rhythmischer Schwungkraft, jenes das Disparate mit melodischem Schmelz in reizender Willkür vereinend) kontrastiert die gegensätzlichen Tonartenbereiche E-Dur und Es-Dur einander. Eignet dem männlichen Motiv ein Streben nach der «Essenz» von E-Dur, zu dessen «innerster Wahrheit» [26], das sich im Antrieb, diese Tonart mit ihren beiden Terzverwandten zu vertauschen, ausgedrückt findet [27] – es führt einmal zur Verselbständigung der Terz des E-Dur in Gis-Dur, wobei ihr Glanz tiefer, reiner erscheint, das anderemal zur Tilgung im C-Dur (das der Mollvariante nähersteht), wobei ihr Erlöschen vom Dur-Charakter des neuen Mediantakkordes eigenartig bedingt ist –; so gehört dem weiblichen Motiv die Neigung an, das E-Dur zu einer milderen Tonart abzudämpfen, deren Licht gleichsam als ein Leuchten von innen heraus, als ein abgeblendetes, kein prächtiges In-Erscheinung-Treten, empfunden wird: zu Es-Dur [28].

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

Solche Komprimierung bildet indes ein sehr künstliches Resultat. Das Widerspiel der Tonarten ist nicht als völlig «logische» Abfolge innerhalb des tonalen Systems begreifbar; eine Schritt um Schritt beschreitbare Brücke zwischen den Pfeilern E - H^7 - E ist nicht vorhanden und könnte vielleicht durch Interpolation der mutmasslich übersprungenen Akkorde in ihrem Verlauf gesichert

werden. Wir hören stattdessen gleichsam im verkürzenden Flug ereilte Klänge und bemerken: diese Musik gibt so die «Essenz» von einer Musik, deren getreuer harmonischer Gang ihr offenbar im Augenblick entbehrlich, weil wohl bekannt erscheint. Sie «streift» [29] nur gerade, was ihr reizvoll dünkt, und vereint es zu einem bunten Bukett. Solche Freiheit erlaubten sich Komponisten wenige Generationen zuvor allenfalls in einer Coda, die das zuvor Geleistete und Gewonnene in der Rückschau noch einmal darbot, verdichtet und nun zu Genuss einladend in zuvor wohlgesicherten Grenzen. Uns mutet ein Einsatz wie derjenige der sechs Takte an als würdig eines Erben voll von jugendlicher Ungeduld, die Nachfolge in einem Besitz anzutreten, den vorausgegangene Geschlechter eingebracht und gesammelt hatten als Musik voller Leben und Schönheit. Mit *einem* Blick überfliegt der neue Besitzer die ihm durch Glück zugefallenen Schätze: bei raschem tempo, in «stürmisch bewegtem Zeitmass», lösen sich die abweichenden Klänge nicht mehr genau ab, sind nicht reinlich geschieden und dabei in sicherem Bezug aufeinander, sondern ergeben den ganzen Kreis der Tonarten umfassende Mischungen, bilden Überlagerungen, überblenden einander, und der Eindruck eines schillernden Glanzes entsteht, so als würde sich das Licht des E-Dur an den unregelmässigen Facetten nah und fern verwandter Klänge höchst reizvoll vielfarbig brechen [30]. In der ausserordentlichen Komprimierung einer im farbigen Schein der Harmonie antönenden Vielfalt erkennen wir einen dem der Tondichtung Don Juan verwandten Stil wieder, werden besonders an die «Einleitung», die mit wenigen weit entfernten Akkorden ein verklingendes Erbe anspielte und in die Tonart E-Dus zu versammeln suchte, erinnert, bemerken aber zugleich die andere Stufe; war nämlich im Don Juan sozusagen im *Monolog* beschworen wurde, im *Dialog* tönt es hier wider und bildet als Vereinigung entgegengerichteter Tendenzen zum «Kräfteparallelogramm» [31] ein beinahe *schwebendes Gleichgewicht* im zuletzt erreichten E-Dur, in dem es sich vollendet. E-Dur, in die Richtung von Gis-, aber auch C-Dur verändert, und Es-Dur, diesen Veränderungen entgegenwirkend, um zu sich selbst zu kommen, beide aber zuletzt in E-Dur im Gleichgewicht, erscheinen vor uns wie Auge in Auge, Blick in Blick gesenkt.

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

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

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

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

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

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

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

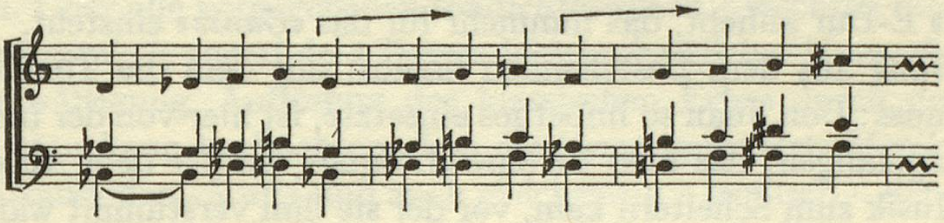
Die Ungeduld und Begier, den Reiz, den das Ohr empfängt, nicht vergehen zu spüren, vielmehr im Ansichreissen zu steigern bis zur Überwältigung durch ihn, zum Schwinden des Bewusstseins, und so des «Eigentlichen» ganz zu geniessen, das sich im Glanz der Klänge und noch mehr in den von den Medianten übersprungenen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

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

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

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

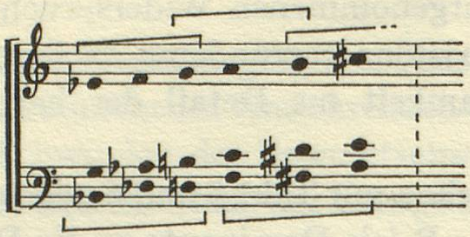
Als tragende Pfeiler erkennt man die schon mit Takt 5 und 6 angelegte Folge von Klängen: Quartsextakkord über G – B (als Dominante zu Es-Dur, wechselnd Quartsext- und Septakkord) – A (daselbst ausgefallen; in der Klimax: drei Takte vor Ziffer 5) – Quartsextakkord über H – Septakkord über H. Ein klaffender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



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

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

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



Schema:
Tp – Sg – D → [T]
‖
Tp – Sg – D → [T]
‖
Tp – Sg – D → [T]

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

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

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

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

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

Alle Tondichtungen Richard Strauss' sind daher insgesamt verständlich als Versuche, die geschichtliche Überlieferung zu durchdringen. Dabei bewährt sich der fordernde, gewalttätige Zugriff, der Rhythmus «eigensinniger Gewaltsamkeit» [41] in ihnen, an der Mannigfaltigkeit der heraufgerufenen stilisierten Tonwelten. Über alle vorgegebenen tondichterischen Absichten hinaus hat also die Aufmerksamkeit zuerst dem Drama leidenschaftlicher Umwerbung, Eroberung, Überwältigung, Auflösung des klassischen Erbes durch den einzelnen zu gelten. Man kann beobachten, dass die herausgeforderte Musik dem «Tondichter» Strauss den «Stoff» und auch gleichzeitig – ironisch – den «Stil» jedes Werkes liefert. Im Zusammenhang damit wird verständlich, warum die Sinfonik Strauss', sich entfaltend im Widerstreit gegen die von Tradition und Schule bewährte und legitimierte Form, deren Bindendes, Versagendes sie mit herrischem Zugriff zu sprengen trachtet, *keine* hergebrachten Modelle *rein* verwirklicht, wohl aber in Ansätzen deren jedes nahezu enthält; d. h. man findet in ihr nicht nur die Elemente der Sonate mit Exposition, Durchführung und Reprise, der als Einheit aufgefassten zyklischen Viersätzigkeit der Sinfonie mit den Satztypen: Allegro, Andante, Scherzo, Presto wie des Rondos als einer Folge von «Ausdruckswellen» [42], zuletzt der Variationenreihe; auch Formprinzipien der Oper und des Wortdramas, Ouvertüre, Rezitativ und Arie ebenso wie Dramen-Exposition und -Katastrophe sind in den sinfonischen Werken nachgebildet und vereinigen sich sinngemäss mit Formengliedern der zuvor genannten Instrumentalgattungen, um sogleich ironisch aufgelöst zu werden. Es entsprechen sich Dramen- und Sonatenexposition, und die Reprise erfährt eine Deutung als Katastrophe im Verstand des Wortdramas [43].

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

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

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

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

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

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

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

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

Gegensatz der Motive, Stile, Tonarten als Keime, die zu jäher Blüte gebracht waren, mit harmloser Fassade zu: sie ist «tenue», die man vor sich und andern wahrt [48].

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

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

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

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

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

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

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

> Ich will nicht von Sprache, sondern von Musik reden – aber es ist alles dasselbe, und wir werden davon den Ausgang nehmen können.
>
> ANTON WEBERN [54]

2. Der erfüllte Augenblick

Analyse und Interpretation des ersten Auftritts: Octavian und die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik Der Rosenkavalier

A

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

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

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

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

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

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

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

Wir vernehmen frühen Zweifel und Schauder in Octavians Schmähung:

> Du, du – was heisst das «Du»? was «Du und Ich»?
> Hat denn das einen Sinn?
> Das sind Wörter, blosse Wörter, nicht?

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

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

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

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

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

Solche Einfachheit gründet in Lebensweisheit. Die Fürstin weiss um die Seltenheit des Glücks und um sein Geschick: «Jedes Ding hat seine Zeit». Ihr Verhalten – nachdem der Augenblick der Erfüllung verging – ist dem Octavians *complementär* entgegengesetzt [74]: sie sucht, dem «Ganzen» durch Bescheidenheit gerecht zu sein und nicht mehr zu wünschen, als man in Kräften hat zu empfangen, als einem je angemessen ist, um so mit sich einig, um «ganz» zu sein oder es wieder zu werden, wie es des Dichters Leitsatz als Forderung hinstellt: «The whole man must move at once» [75]. Das «demütige» Verhalten, ihre grosse «Kondescendenz» [76], rührt daher, dass sie bereit sein möchte, ein Ding als «Glück» entgegen zu nehmen. So versucht sie nicht, es mit Worten zu begreifen, denn Philosophieren könnte den Dingen den Glanz rauben: «Ein Ding ist eine unausdeutbare Deutbarkeit» [77]. Sicher gehen wir nicht fehl, wenn wir auch die bewusst bewahrte Einfachheit ihrer Rede in solcher Weise deuten: sie spricht nicht gesucht, nicht «originell»; sie bedient sich einer konventionellen Sprache im

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

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

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

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

«Tiefster Sinn» wird offenbar, unverhofft, so wie «Quelladern» springen können; das Ziel des Tauchers ist «der Kern der Welt», der Punkt, in dem das Mannigfaltige in *eines* einmündet. Die Dunkelheit begünstigt das Einfühlen in das Du, das Hineindenken in das andere. Dem Verzückten fliesst das eigene Leben gleichsam hinüber in das Gegenüber [81]: dieses wieder hat vom eigenen Besitz ergriffen; im übermächtig werdenden Gefühl des «All in einem» [82] vergeht endlich jegliches Bewusstsein von Trennung und Gegensätzen. Die Antwort auf Octavians Frage, wo er denn sei, «wenn ihm dann Hören und Sehen vergeht», hat der junge Hofmannsthal zu Versen verdichtet im Gedicht: «Weltgeheimnis» [83]. Der Dichter weiss von ihm, denn er vermag zu Zeiten bis auf den Grund eines «tiefen Brunnens» hinabzutauchen: ins «Einst» entrückter mythischer Zeitlosigkeit. Der Weg in den «Brunnen» hinab, ins «dunkle Meer» und zu den «Quelladern» ist der Weg in die Einigkeit mit der Welt, der Zugang zum Einverständnis des Lebendigen über alle Worte, zum Leben, an dem teilzuhaben die Sehnsucht der Vereinzelten ist: «Die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit – Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden» [84]. Das «Weltgeheimnis» wurde Octavian durch die Begegnung mit der Marschallin vertraut:

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

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

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

Wie du warst! Wie du bist!,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dende Schmerz, niemals der Einsamkeit starrendes Bewusstsein ...» [97]. Und die gleiche Atmosphäre, die die Kaiserin umgab: «Welches Unmittelbare! Welches Menschliche! Beklommenheit, Strenge, sich lösend in Milde; ein wunderbares uneitles, auf Gott ruhendes Selbstvertrauen ... etwas Familiäres dabei, etwas Vertrauliches, Anheimelndes ... dies ist ein Ganzes, eine Seelenwelt ... wie die Klosterwelt des dreizehnten Jahrhunderts ... oder die Geisteswelt einer ionischen Stadt zu Platons Zeit.» [98] tönte für Hofmannsthal aus der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts wider: «es ist eine zweite Antike, schön und fasslich wie die erste, ... gleichsam gereinigt: eine christliche Antike» [99]. Mozarts Musik, das Angedenken der grossen Kaiserin leben für ihn in der österreichischen Landschaft fort, die zugleich die Landschaft der eigenen Kindheit ist [100]; sie sind «natürlich wie die Natur» [101].

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

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

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

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

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

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

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

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

B

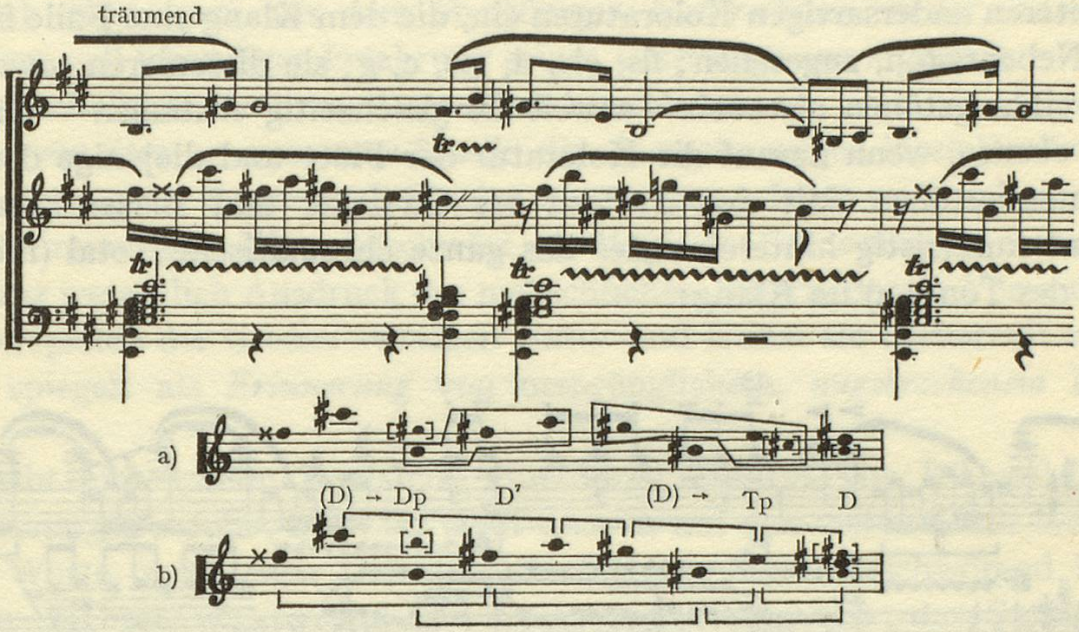
Sogleich, nachdem sich der Vorhang geöffnet und den Blick auf die Szene freigegeben hat, erklingt aus dem Orchester ein bezauberndes Bläserkonzert [112].

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

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

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

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

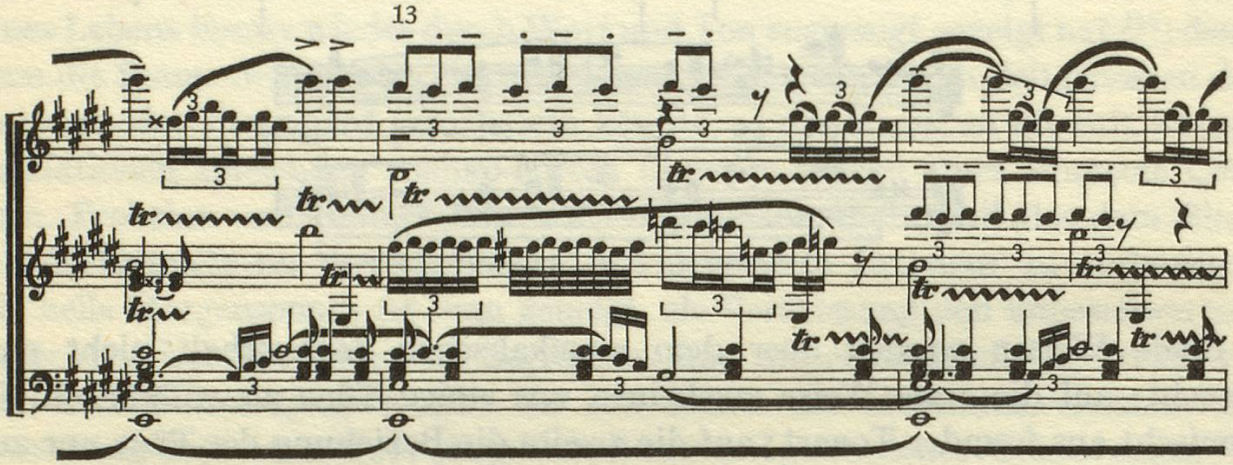


Beide Weisen werden aber dem musikalischen Sachverhalt nicht ganz gerecht; auf die erste Weise erscheinen uns einige Töne als willkürlich eingemischt aus fremder Tonart; auf die zweite die Beziehung der Töne nur aufeinander nicht fest genug, zumal sie sich am Ende in die des Dreiklangs auflöst. So züngelt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

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

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

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



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

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

Das Vogelstimmenkonzert – wie ein unvorherzusehender, aber gleichwohl nicht unerwarteter «Natur»vorgang – tönt in den Ohren dessen, der die tonale Musik kennt, als *Offenbarung*. Er erfährt durch sie die «*Harmonie* von Natur und Kunst» [124]. Der empfundene Zwiespalt zwischen Musik als einer Ton«sprache», deren Gebrauch zwar erlernt werden kann, deren Sinn sich aber nur durch eigene Erfahrung erschliesst [125], und dem Leben, dem unwillkürlich tönenden, natürlichen Dasein, scheint im Augenblick aufgehoben. Der E-Dur Akkord, so in den Naturlaut eingegangen, kehrt von neuem als seine Verkürzung, als künstlich abgezogen, aus dem obertönigen *Natur*-«Ton» wieder, Tonsymbol gleichsam voll lebendiger Erfahrung seines Ursprungs aus mythischer Vorzeit, in die er scheinbar für einen Augenblick hinabtauchte.

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

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

Die Worte, mit denen Octavian die Vergangenheit beschwörend heraufzurufen trachtet, wirkten auf den Komponisten suggestiv; das Gefühl aber, das sie in ihm aufweckten, wusste er durch Töne bei sich noch tiefer erregbar. Und selber unter ihrer Gewalt stehend, konnte er sich nicht enthalten, das Interesse auf die betörende Musik der Instrumente zu ziehen. Dadurch wirkt das Verhältnis von Text und Musik – durchaus ganz so wie es Hofmannsthal intendierte [126] – als sei es umgekehrt: nun scheint mit der Musik, was «in» den Worten ist, unmittelbar zu verlauten, d. h. in Tönen aus ihnen hervorzubrechen, so dass nur noch als «dolmetschender» Kommentar für die für Musik weniger Empfänglichen erklingt, was Octavian zu dieser Musik singt. Dabei hat Richard Strauss selbst diese zwei den Eindruck seiner Musik, d. i. der Musik Octavians, treffenden Worte der Dichtung Hofmannsthals hinzugefügt: «Schmachten und Brennen» [127].

Ob Richard Strauss bei diesem Eingriff in die Dichtung – wie man wohl im Hinblick auf diese und ihr ähnliche Partien im gemeinsamen Werk zu beklagen für nötig fand [128] – von dem Bedürfnis nach Gesangstext für eine selbstherrlich expansive Musik geleitet gewesen ist, wäre allein an dieser zu erweisen: ihre Form, die *Konfiguration*, würde untrügliche Male davon getragen haben, wenn der Komponist – wiederum auf der Jagd nach dem «Eigentlichen» – sich selbst verloren hätte. Dem wollen wir nachgehen.

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

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

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

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

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

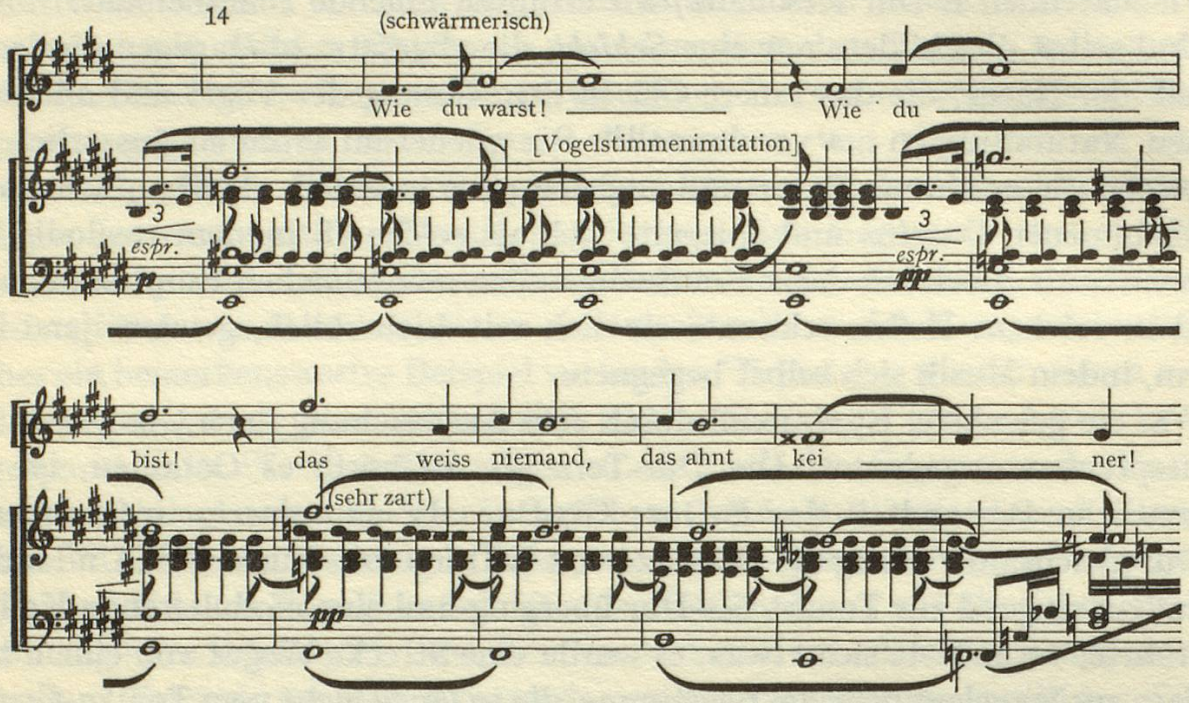
Die Instrumentalmusik gab der Bewegung des Innern durch die Stimmung des leuchtenden E-Dur Resonanz; wir erfuhren tönende Innerlichkeit.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Neben zwei Motiven, die die «Klangverschleierung» [145] bewirken und von denen das eine der Instrumental-Melodie zu Octavians gesungenem Ausruf «Wie du warst» entstammt, das andere (bei Ziffer 22 auftretend) aus der sinfonischen «Einleitung» bezogen wurde, finden sich zwei neue vor. Mit scharfsinnigem Gehör ist Willi Schuh darauf aufmerksam geworden, dass das eine als Anspielung auf die «Tristan»-Melodik zu verstehen sei [146]; doch vielleicht prägt sich die von ihm zitierte chromatische «cantabile»-Melodie (bei Ziffer 21) in diesem Zusammenhang nicht als einzige ein, die auf Wagners Werk anspielt; vermögen nicht schon die ersten Töne des «espressivo»-Motivs (ein Takt nach Ziffer 20) das «Sehnsuchts»-Motiv zu berufen? Und den Stil der Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner meinen auch die häufigen Tritoni des Basses und die in den Orchestersatz hineinkomponierte Singstimme nach Art des Sprechgesanges. Solche hier konzentrierten Eigentümlichkeiten, soweit sie sinfonischer Natur sind, finden sich auch in den Tondichtungen von Strauss, zuletzt und in besonderem Masse aber in den musikalischen Tragödien Salome op. 54 und Elektra op. 58 [147]. – Als eine milde Abweichung von ihrem Stil er-

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

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

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

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

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

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

Noch einmal begegnet uns eine Text-Erweiterung, die Richard Strauss vorgenommen hat, und zeigt das Arbeiten seiner Phantasie an: im Manuskript der ersten Szene – noch ohne irgendeinen erkennbaren Zusammenhang mit einem Motiv, einer Melodie – steht zwischen den Zeilen Hofmannsthals ein «Ich liebe dich». Die Handschrift verrät den Komponisten als Autor [153], der Eintrag seinen Hang zur Sinnfälligkeit (manchmal auch Drastik), der sich öfters gegenüber den schamhaften Figuren Hofmannsthals, die er mitunter unmutig der «Ziererei» [154] beschuldigen konnte, hervorgekehrt hat. Eine in der Dichtung nur leise, zart sich andeutende Sprachgebärde, mit der die Geliebte den Abgrund verschliesst, der sich vor Octavian zwischen und unter den Worten auftat, hat dabei eine Verstärkung erfahren; die Liebende geht in ihrer Sorge um Bewahrung nun lebhaft aus sich heraus; unmittelbar auf die später zum «Ich hab dich lieb!» – wohl vom Dichter – geänderte Einfügung [155], die in die Tonart der Marschallin transponiert wurde und ihr so als «natürliche» Rede vom Mund gehen kann, sieht die Partitur eine «Umarmung» vor [156], die in der Buchausgabe der Dichtung ebenfalls fehlt. Obwohl von Richard Strauss ersonnen, geschieht sie doch sicherlich nicht gänzlich entgegen der Absicht Hofmannsthals. Als «zärtlich und beinahe mütterlich» wurde ihr Verhalten auch von ihm in einer frühen Niederschrift dieser Szene bezeichnet [157]; damit wäre auch hier eine sorgende Überlegenheit leise angedeutet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

War man anfangs geneigt, im «bunten» Wechsel der Tonarten während des Gesprächs zwischen Octavian und der Marschallin nichts als nur ein Spiel flüchtiger Stimmungen zu hören, wobei Verzückung und Nüchternheit, Rausch und innige Befriedung, so wie es das Herz will, abgespiegelt sind und mit den Tonarten ineinanderfliessen und vollkommen und leicht wieder auseinander hervorgehen, dass man – ein wenig voreingenommen gegen die Gattung Oper ganz allgemein – die so beschaffene Musik für problemlos zu halten sich erlaubte, nur um desto ungestörter sich dem «animalischen Wohlbehagen» [171] zu überlassen, so wurde man inzwischen doch inne: diese Musik «ist eine Sprache» und einem «wirklichen Verständnis» zugänglich [175]; und ebenso wie bei genauer Durchbildung des Details zu sinnvoller Form, dünkt uns, werde auch bei der *Konfiguration* der Elemente alles Zufällige ausgeschlossen sein und das Spiel innerhalb der von ihr abgesteckten Grenzen sich zutragen.

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

Jede der vom Komponisten geschaffenen musikalischen Figuren begegnet der anderen als ein ihr entgegengerichtetes Complement [174]. *Complementär* einander entgegengerichtete Tendenzen konstituieren nun auch die *harmonische* Form.

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

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

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

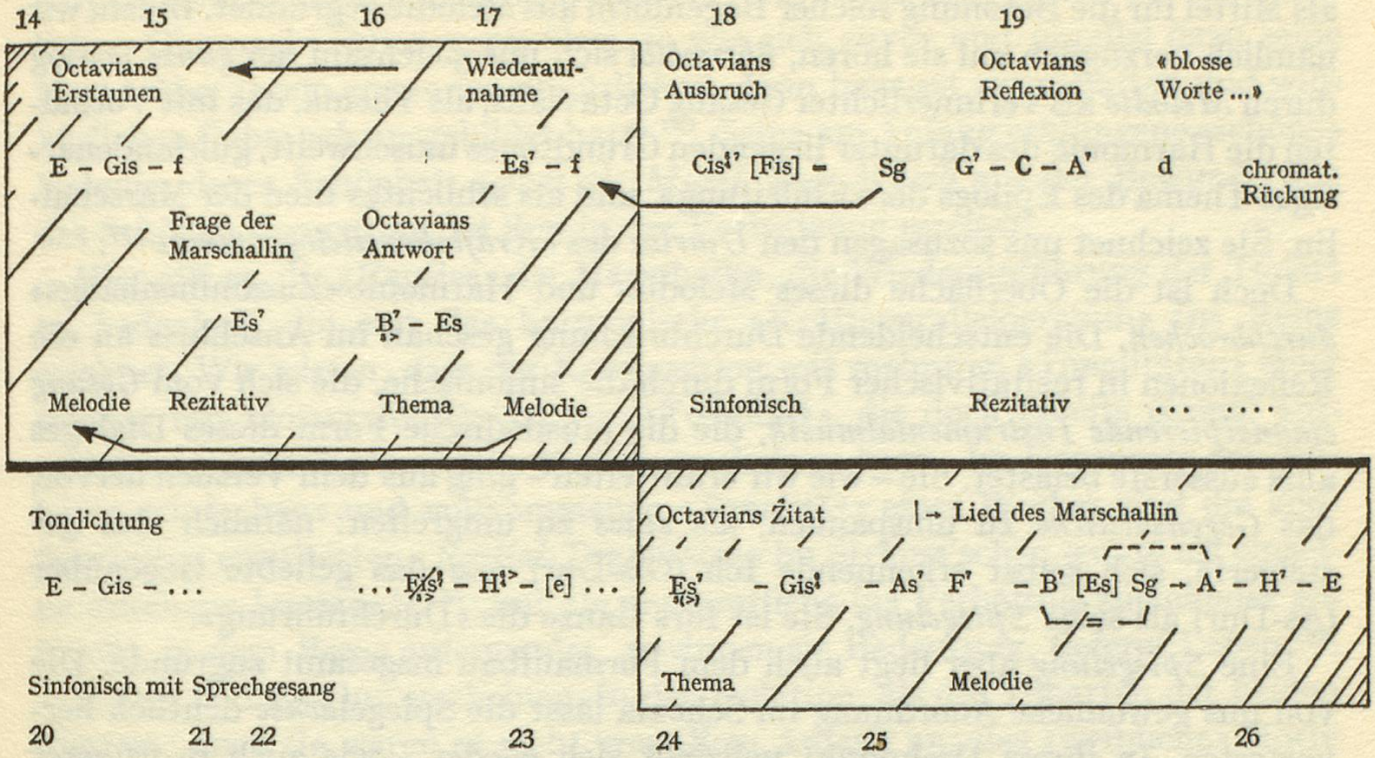
Genau so, «sehr intim und von nervösester Psychologie» [175] freilich, begegnen uns die redenden und singenden Figuren der ersten Opernszene. Sogleich am Beginn weicht Octavian mit seinem Gesang «Wie du bist!» von E-Dur ab, um nach Gis-Dur und darauf bald nach jeder Ferne und Nähe zu zielen, bis die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

As-Dur = T^7 = S – DD^7 – D^7 – [T = Es-Dur],
ihn dann noch einmal für einen Moment seiner, ihrer glücklichen Stimmung zurückgibt:

$$D^7 - [T] = Sg \rightarrow \underset{3}{S}^7 - D^{6}_{4} - \overset{7}{\ldots}$$

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

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



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

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

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

Die Beziehung des Gis-Dur zum E-Dur, wie des f-moll zu diesem, haben wir bereits aufgedeckt [176]; As-Dur aber ist als die Paralleltonart des f-moll durch den ganzen Quintenzirkel nicht nur, sondern – für Strauss – den ganzen Kreis der Stimmungen der Seele hin bis ins genaue Gegenteil des Gis-Dur in Bezug auf E-Dur seine Entsprechung. So nämlich gibt sich uns die Stelle zu verstehen, an der Octavian singt: «Ich bin dein Bub –» (Gis^6_4) und dem gegenüberstellt: «... wenn mir dann Hören und Sehen vergeht – wo ist dann dein Bub?» (As^7). Solch eine Drehung, Umwendung als enharmonische Verwechslung lag bereits der ersten Begegnung der Motive in der «Einleitung» zugrunde.

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

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

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

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

Eine *Spiegelung* aber liegt auch dem Formaufbau insgesamt zugrunde. Die von uns gewonnene Anordnung im Schema lässt die Spiegel*achse* deutlich hervortreten. In ihrem Drehpunkt vollzieht sich wieder – wie auch in früherer Musik von Richard Strauss so oft schon [178] – der «lautlose» *Umsturz*.

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

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

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

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

sich Octavians fortschreitende *Entmächtigung* durch die Klänge bis zur gänzlichen Ohnmacht ihnen gegenüber, so wie sich zuvor und parallel dazu seine Macht über ihrem ersten unwillkürlichen, dann bewusst zweckhaften und willkürlichen Gebrauch ausgebildet hatte [183]. Seine am Anfang erklungene «schöne» Melodie, deren Schönheit selbst als *Musik über Musik* aus der Bewunderung des Schönen hervorging, ist ihm in der Fortsetzung *vereitelt*.

Hier gilt es, die «Reprise» der Marschallin, die Wiedereinführung der Tonart zu bedenken, die erst das harmonische «Kräfteparallelogramm» ins Reine zeichnet. Wir wissen, dass die Komposition mit mehreren «Tonalitäten» einer solchen mit blosser *Restitution* von «Tonalität», die doch bereits einmal aufgelöst war, zum Verwechseln ähnlich erscheinen kann. Im Gegensatz zur früheren «einfachen» und vollkommenen «Tonalität» eines Werkes sind die konfigurierten erweiterten «*Partial-Tonalitäten*» im Strauss'schen œuvre als einzelne durchaus *beschränkt* [184]; nur als uneigentliche ins Verhältnis zueinander gebracht, in dem *Bezug* aufeinander, gewinnen sie Bedeutung, tieferes Leben [185].

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

In den ersten sechs Takten der «Einleitung» befanden sich beide noch im Gleichgewicht, «Auge in Auge» gebannt [186]; es ist das zuerst unbestimmt gewesene «männliche» Motiv, das aus Ungenügen dieses E-Dur in der Spannung zum Es-Dur aufbrach, sich verging.

Die «Einleitung» hörten wir als Parodie der frühen Tondichtungen, die alle im Titel einen männlichen Helden tragen, Musik des Mannes; der Dialog der ersten Szene steht ihr complementär gegenüber als Komposition mit zwei «Tonalitäten», deren schwebendes Gleichgewicht durch die Frau bewahrt ist [187]. Die complementären Tonarten E-Dur und Es-Dur aber liegen dem *ganzen ersten Akt* als *Eckpfeiler* gleichsam zugrunde; zwischen ihnen spannt er sich aus. Im Mittelteil des Aktes erscheint – die peinliche «Durchführung» zwischen beiden aufhebend – die Episode des Ochs von Lerchenau in C-Dur. Die Parallele zum Form-Aufbau der Tondichtung Don Juan op. 20 ist offenbar: ihre «Exposition» und «Reprise» stehen in E-Dur, der Mittelteil hat kein Vorzeichen und ist nur zu einem geringen Teil mit «Durchführung», zum weitaus grösseren mit «Episoden» ausgefüllt; dem Verlöschen mit e-moll dort entspricht der Schluss in Es-Dur hier [188].

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

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

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

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

Ihre hier durch die *Interpretation* des Komponisten Strauss im Medium der Töne – aus der äussersten Verhaltenheit der Sprache Hofmannsthals – zur entschiedenen Aktion auf der Bühne umgewandelte Form mögen wir um der damit eingebrachten Zweideutigkeit willen vielleicht bedauern; doch ihre Öffentlichkeit will als ein Gebot der *Gerechtigkeit* verstanden sein [190]. Es enthüllt sich für einen Augenblick die Wahrheit im Streben nach dem zuerst im sinfonischen Schaffen sichtbar gewordenen Leitbild «Mozart» [191]. Wie stets, ist auch hier im Begriff nicht zu fassen, was in der musikalischen Gestalt mit vielen Ober- und Untertönen ausschwingt; wir verstärken den Grundton, den wir zu hören glauben: das Streben des Komponisten Richard Strauss nach *Musterhaftigkeit* auf der Opernbühne, das von jetzt an bis zum Spätwerk Capriccio [192] verfolgt werden kann, hat auch einen Prozeß der Rückbildung gezeitigt: «Der Wechsel zwischen ausgedehnten, tonartlich fluktuierenden, farbig schillernden Partien und solchen, die sich zur Klärung der harmonischen Gesamtanlage eines sinfonischen Satzes, eines Opernaktes oder einer Szene auf die einfachsten diatonischen Akkorde beschränken, kann für den früheren und mittleren Strauss als charakteristisch gelten. Bei den Spätwerken verschiebt sich das Verhältnis in der entschiedensten Weise zugunsten der tonal übersichtlich angelegten, die wesentlichen Funktionsbeziehungen auswertenden Formteile» [193].

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