

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 33 (1983)

Artikel: Über Richard Strauss' "Metamorphosen"

Autor: Danuser, Hermann

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858845>

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: 12.01.2026

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

Über Richard Strauss' «Metamorphosen»

Hermann Danuser

Dreifach sind die *Metamorphosen*, die Richard Strauss im Untertitel *Studie für 23 Solostreicher* nannte, ein Werk aus später Zeit: Biographisch das Alterswerk eines Meisters, der in sein neuntes Lebensjahrzehnt eingetreten war, musikhistorisch – jedenfalls nach dem Selbstverständnis Strauss' – ein Kunstwerk am Ende einer rund zweihundertjährigen Epoche grosser tonaler Kunstmusik, und zeitgeschichtlich eine Komposition, deren Entstehung (Skizzen seit Herbst 1944, Partiturniederschrift vom 13. März bis 12. April 1945) in die Endphase der nationalsozialistischen Herrschaft und des zerstörerischen Krieges fiel. Erschüttert und bekümmert sah Strauss, der vom Propheten des Fortschritts in der Moderne der Jahrhundertwende im Alter zu einem Konservativen geworden war, mit den Opernhäusern von Berlin, München und Dresden die Bauten jener Institutionen in Schutt und Asche sinken, mit denen sein langes Künstlerleben besonders eng verflochten war, und mit diesen Institutionen schien ihm, der nicht, wie viele Exildeutsche, an eine Rettung der besseren, der wahren deutschen Kultur im Ausland glaubte, der Bestand der grossen Opern- und Kunstradition selbst aufs äusserste gefährdet. „Trauer um München“: So überschrieb Strauss eine der wichtigsten Skizzen zu den *Metamorphosen*, in welcher sich eine freilich noch ferne Beziehung zur zweiten Phrase des Trauermarschbeginns aus *Beethovens Eroica* erkennen lässt:¹

Beispiel 1

TRAUER UM MÜNCHEN



Und kurz vor Beendigung des Particells des Werkes, am 2. März 1945, schrieb er an Joseph Gregor: „... ich bin in verzweifelter Stimmung! Das Götthehaus, der Welt grösstes Heiligtum, zerstört! Mein schönes Dresden – Weimar – München – Alles dahin!“² Kein Zweifel: Der Komponist, den Harald Kaufmann einem „spielerischen Schaffenstypus“ zugeordnet hat³ und der, nicht frei von Koketterie, die Bedeutung klassizistischer Alterswerke wie dem Horn- und Oboenkonzert oder den Bläsersonatinen zu blossen „Handgelenkübungen“ herabsetzte, war existentiell erschüttert

durch den Zusammenbruch der deutschen Kunstwelt, die mit in den Sog des Abgrunds des Dritten Reiches hineingerissen wurde. Was liegt da näher als die Versuchung, die *Metamorphosen* autobiographisch zu interpretieren? *Wilfried Brennecke*, von dem eine bemerkenswerte Analyse des Werkes stammt, hat ihr nachgegeben, um diesen Ansatz indessen alsbald zurückzunehmen:

„Richard Strauss‘ „Metamorphosen“ sind eine grossangelegte Trauermusik, in welcher der 80jährige Komponist seiner Erschütterung über die Zerstörung seiner Vaterstadt München Ausdruck gegeben hat [. . .], die aber in einem umfassenden Sinne als Trauer über die Katastrophe des ganzen Zweiten Weltkrieges und die Vernichtung unersetlicher Kulturwerte [. . .] angesehen werden kann. Letzten Endes jedoch ist die Frage, aus welchen Erwägungen oder Empfindungen heraus Strauss die Metamorphosen komponiert hat, belanglos vor der Grösse des Werkes, das als ein ergreifendes Alterswerk Tragik und Wehmut in der Rückschau mit Glanz und Lebensfülle vereint, ein Werk der Trauer und des Abschiedes, ein Werk tiefsten Schmerzes.“⁴

Indem Brennecke hier den Vorrang der ästhetischen Geltung des Werkes über biographische Aspekte seiner Entstehungsgeschichte betont, wird die Frage nach „Trauer um München“ aus dem Kreis des Biographischen gelöst und als Problem der Komposition auf die – entscheidende – Ebene der Werkästhetik, der musikalischen Charaktere versetzt. Hier führt sie uns direkt zur weiteren Frage nach der Stellung der *Metamorphosen* gegenüber der Antithese von absoluter und programmgebundener Musik, einer Frage, aus deren Beantwortung wir Aufschluss darüber erhoffen, ob die von Adorno im Anschluss an eine Äusserung Bergs vertretene These, Strauss habe keinen Altersstil gefunden⁵, haltbar sei oder ob die Bestimmungsmomente dieses Werkes aus „später Zeit“ nicht doch einen musikalischen Spätstil im emphatischen Sinn begründen.

Warum verzichtete Strauss, der sich doch weder in der *Symphonia Domestica* noch in *Intermezzo* gescheut hatte, in Töne gefasste autobiographische Sujets der Öffentlichkeit zu präsentieren, in diesem Fall darauf, eine Tondichtung mit einem poetischen bzw. programmusikalischen Sujet, etwa „Trauer um München“, zu komponieren? Warum wählte er stattdessen für das Werk, das Paul Sacher für sein *Collegium Musicum Zürich* im Sommer 1944 in Auftrag gegeben hatte, die Überschrift *Metamorphosen*? (Der Terminus *Studie*, gleichfalls gegen die herkömmlichen Gattungen gerichtet, bezieht sich wohl auf die Solobesetzung der Streicher und hebt die, wie Willi Schuh unterstreicht⁶, experimentelle Besetzung mit zehn Violinen, fünf Bratschen, fünf Violoncelli und drei Kontrabässen gegen das chorische „Streichorchester“ ab.⁷) Gesetzt, die Tondichtung sei Strauss damals noch als eine tragfähige Gattung erschienen (was zweifelhaft ist), so liesse sich der Abweis einer programmusikalischen Fundierung zunächst psychologisch dahin deuten, dass der Komponist in früheren Zeiten Autobiographisches nur als Sujet wie jedes andere, will heißen aus spielerischer, gar ironischer Distanzierung heraus, vertont hatte, dieser Ansatz sich aber angesichts der existentiellen Tragweite der Ereignisse von 1944/45, auch und gerade soweit Strauss persönlich sich davon betroffen fühlte, von selbst verbot. Insofern das Werk Bekenntnischarakter haben sollte – mindestens beim berühmten Beethoven-Zitat aus der *Eroica*, das Strauss in der Partitur mit dem Vermerk *In*

memoriam versah, ist er unmittelbar greifbar –, war eine Annäherung Strauss' an Ideale der absoluten Musik unvermeidbar, denn eine programmusikalische Konzeption hätte aufgrund ihrer Neigung, die musikalischen Ausdruckscharaktere zu verdinglichen, eine Authentizität solcher Bekenntnismusik verunmöglicht. Zu den *Metamorphosen* gibt es kein Programm, kann es keines geben, da sie nicht unter jenen Begriff einer „auskomponierten Hermeneutik“ fallen, den Wolfgang Dömling für die früheren orchestralen Tondichtungen geltend gemacht hat.⁸ Erweist sich dort das ästhetische Subjekt der Musik fungibel gegenüber dem Wechselverlauf des Programms, so dass die musikalische Form ihre von der Tradition getragene Funktionsdifferenzierung einzubüßen und, wie Arno Forchert darlegte⁹, sich zu einem blossem, gleichsam parataktischen Nacheinander fixer Funktionscharaktere aufzulösen Gefahr läuft, so emanzipiert sich das ästhetische Subjekt der *Metamorphosen* von dergleichen Abhängigkeit und übernimmt eine autonome Gestaltung der musikalischen Form, freilich weniger im Brahms'schen als im Mahler'schen Sinn: Nirgends scheint Strauss jener Idee eines „inneren Programms“, eines der Musik selbst innenwohnenden, mit Worten bloss akzidentell fassbaren Programms, welche Mahler in den neunziger Jahren unter Absetzung gegen die von Strauss vertretene Position entwickelt hatte¹⁰, näher gekommen zu sein als in diesem Spätwerk. Sie erlaubte ihm eine Wandlung der Kategorie des musikalischen Programms, welche ihm ersparte, die frühere Konzeption eines „äußeren“ Programms, die er trotz seiner Polemik gegen den Terminus „Programmusik“ vertreten hatte, als Greis zu widerufen.

Der Begriff Metamorphose, den Strauss – im Plural – dem Werk zum Titel gab, bezeichnet darum nichts anderes als das Prinzip seines inneren Programms, das eins ist mit dem von Innen heraus wirksamen Formprinzip. Zu kurz greifen demgegenüber Versuche, die Titelwahl nur von Goethes Metamorphosenbegriff her oder bloss mit Blick auf das Beethoven-Zitat erklären zu wollen: Wenn Kusche/Wilhelm behaupten, „dieses Thema (scil. eine erste Skizze des Adagiobeginns) sollte in seiner endgültigen Gestalt dem Werk den Namen geben: Metamorphosen, Verwandlungen. Verwandlungen eines einzigen Taktes aus dem Trauermarsch in Beethovens ‚Eroica‘“¹¹, so ist dem entgegenzuhalten, dass zum einen die Ausprägung motivischer Beziehungen zur Phrase aus dem Beethovenschen Trauermarsch nach dem Zeugnis des Komponisten entstehungsgeschichtlich nicht primär gewesen ist, die Verwandtschaft zwischen dem lombardisch absteigenden Motiv in Takt 10 und der Eroica vielmehr das Resultat eines unbewussten Traditionsvollzugs im Materialbereich von Trauerintonation nach Art der *mémoire involontaire* war, und dass zum andern das Beethoven-Zitat nicht am Anfang des Metamorphosen-Prozesses des Werkes steht, sondern als Huldigung an seinem Ende. Was die Beziehung zu Goethe anbetrifft, so hat wohl die gerade während der Kriegsjahre intensive Beschäftigung Straußens mit dem Oeuvre des Dichters ihren Niederschlag auch in der Eintragung zweier Xenien ins Skizzenbuch von 1944 gefunden¹², doch verweist nichts von ihrem Gehalt, der trotz prinzipiell unübersteigbarer Erkenntnisgrenzen seiner selbst

und der Welt einen lebenspraktischen Optimismus kündet und dem alten Strauss deshalb in jener Zeit der Bedrohung und Ungewissheit hilfreich erscheinen mochte, auf den Begriff der Metamorphose.

Die Metamorphose als das Prinzip des inneren Programms dieses Werkes zu erweisen ist Aufgabe der Formkritik. Diese hat sich zunächst der Individualität des Werkes zu versichern, insofern es jenseits der Dichotomie „absolut“ vs. „programmusikalisch“ liegt: Einerseits gibt es hier kein verbales Programm, das ausserhalb der Musik bestünde, andererseits steht das Werk aber auch quer zur Gattungstradition der absoluten Instrumentalmusik, indem es, weder der Symphonik noch der Kammermusik zugehörig, die für Kammermusik charakteristische solistische Besetzungsweise auf ein Streicherkorpus von der Dimension eines veritablen Streichorchesters bezieht und im Hinblick auf die einsätzige Form nicht jene Idee der Mehrsäitzigkeit in der Einsatzigkeit verwirklicht, welche etwa Schönbergs Kammersymphonie opus 9 formal tatsächlich als eine aufgehobene Symphonie ausweist. Nicht anders als die Form jener orchestralen Tondichtungen von Strauss, die nicht wie beispielsweise *Don Quixote* oder *Till Eulenspiegels lustige Streiche* einen Verweis auf einen bestimmten Formtypus sogar im Untertitel führen, erwächst auch die formale Individualität der *Metamorphosen* vor dem – unausgesprochenen – Hintergrund einer Formtradition, und zwar, wie bereits beim *Don Juan* doch in anderem Verhältnis, dem der Sonatenform, also nicht – wie der Titel mutmassen lassen könnte – dem Formmodell eines Variationenzyklus. Die Triftigkeit nun der musikalischen Formkritik unseres Werkes misst sich daran, inwieweit sie zu erhellen vermag, ob – unter den skizzierten Voraussetzungen – die Formgestaltung der *Metamorphosen*, die offenkundig auf einen Prozess der „Umbildung“ (Schuh) bzw. der „Verwandtschaften und Verwandlungen“ der Themen (Brennecke) unter den Bedingungen der Sonate zielt, sich substantiell von der Formbildung der frühen Tondichtungen für Orchester unterscheide und kraft der Absenz eines Programms die absolutmusikalische Formtradition der Sonate zu einer individuellen, autonomen Form zu aktualisieren imstande sei oder ob die von Adorno ebenso wie von Forchert in Bezug auf die programmgebundenen Tondichtungen Strauss' monierte Verdinglichung des funktionalen Formbegriffs der autonomen Instrumentalmusik auch in diesem späten Werk noch vorliege, so dass man von „Programmusik ohne Programm“ zu sprechen gezwungen wäre.

Bevor wir auf Details der musikalischen Form zu sprechen kommen, sei kurz umrissen, inwieweit überhaupt von einem Traditionshintergrund der Sonatenform die Rede sein darf. Den grossen Rahmen bildet eine formale Dreiteiligkeit, die dem Verlauf von Exposition, Durchführung und Reprise (sowie Coda) insoweit entspricht, als zwar die Funktionsdifferenzierung zwischen Exposition und Durchführung schwach ausgeprägt erscheint, der Reprisen- und Codacharakter des Schluss-teils jedoch umso deutlicher hervortritt. Der Umstand, dass Willi Schuh die Exposition bis Takt 212 sich erstrecken lässt¹³, während nach Wilfried Brennecke die Durchführung – freilich mit fortdauerndem Expositionscharakter – bereits in Takt 82 beginnt¹⁴, verweist auf eine Ambiguität dieser beiden zentralen Form-

kategorien. Indem Strauss von Anfang an mit motivischen Entwicklungstechniken arbeitet, vom Beginn weg freizügig harmonisch ausweicht und moduliert, außerdem bei jeder neuen Themengruppe das Tempo steigert, verleiht er seinem Begriff *Metamorphosen* einen Doppelcharakter, dessen eine Seite kraft eines durchgehenden Entwicklungszuges zu einer Gefährdung der für die Formtradition der Sonate unverzichtbaren Funktionsdifferenzierung neigt, dessen andere Seite jedoch ebensowohl eine Fortsetzung und Vollstreckung jener Sonatentradition seit Beethoven darstellt, welche einerseits die Themenaufstellung mittels Verfahren entwickelnder Variation kannte und andererseits die Einführung neuer Themen im Durchführungsteil, wie der erste Satz der *Eroica* erweist, nicht grundsätzlich ausschloss. Was aber über die Annahme eines Sonatendenkens hinaus allererst den Begriff der Sonatenform stützt, ist eine angesichts all dieser Abweichungen erstaunlich einfache Korrelation zwischen tonaler und thematischer Ordnung, so dass unter diesem Aspekt einzig die Schuh'sche Erkenntnis einer Exposition in drei Themengruppen die Formtradition der Sonate zu bestätigen vermag: Trotz mannigfacher Modulationen – und zwar von Anfang weg – besitzt die erste Themengruppe (T. 1–81) ihre tonale Hauptregion in c-Moll, das insbesondere auch später durch Repriseneinsatz und Werkende als Tonikaregion des gesamten Werkes bekräftigt wird, die zweite Themengruppe (T. 82–143) in G-Dur, also der Durdominante (was wohl in der Wiener Klassik bei einer Molltonika nicht die übliche Seitensatztonart war, aber bis zu Straußens Zeiten selbstverständlich längst zu einer traditionell möglichen Seitensatzregion geworden war), bzw. – in der Reprise völlig regulär – in Es-Dur (T. 425 f.), und die dritte Themengruppe (T. 144–212) in e-Moll, dann E-Dur, d. h. in der Dominantparallele und ihrer Durvariante, wobei es im Grunde unerheblich ist, ob man diesen in der Reprise ausgelassenen dritten Themenkomplex einer Sonatenexposition als zweiten Seitensatz oder als Schlussatz aufzufassen neigt.

Die skizzierte Disposition im grossen verhindert demnach, dass die auf unablässige Metamorphosen drängenden Kräfte den von der Sonatenform gestifteten architektonischen Hintergrund zu nichtssagenden Bruchstücken zersetzen und zu einer fragmentarischen Hülle eines im wesentlichen ungebundenen Formverlaufes werden lassen. Umgekehrt garantieren auch diese Traditionsstützen die von Strauss offenkundig erstrebte Individuation der Form, weil sie zwar im Sinne eines Gerüstes stimmig zusammenhängen, doch nicht als Konstituentien einer unmittelbar fasslichen Form jenes Sonatenmodell restituieren helfen, welches der Strauss der Jahrhundertwende in einer die programmatische Charakterisierungskunst befördernden Kritik als schlecht konventionell aufgelöst hatte. Einen Schlüssel zur Erkenntnis des Werkes aber, so scheint es, gewinnen wir erst, wenn wir den Begriff der Metamorphose, der auf eine Musik der steten Verwandlung, der Entwicklung, der unmerklichen doch tiefgreifenden Gestaltveränderung verweist, nicht nur auf die Formkategorien der Sonate, sondern überdies auf jene Formprinzipien beziehen, die für Strauss als den Erben Berlioz' noch vor der absolutmusikalischen Tradition zentral bedeutsam waren: Fluss und Steigerung als Prinzipien einer Kontinuität, die – jedenfalls nach Adornos Strauss-Interpretation¹⁵ – von vitalistischem Elan getrieben erscheint,

sowie Überraschung, das Berlioz'sche *imprévu*, als Prinzip einer Diskontinuität, die einerseits für einen abwechslungsreichen Musikverlauf sorgt und die andererseits, was entscheidend ist, die Formtradition nicht stört, sondern im Gegenteil gleichsam durch abrupte Weichenstellungen unter den spezifischen Bedingungen der Strauss'schen Musik erfüllen hilft.

Bevor wir auf das zuletzt umrissene Problem eingehen, sei am Beginn der Exposition dargelegt, wie sich der Begriff der motivisch-thematischen Metamorphose unter Aufhebung traditioneller Formprinzipien konkretisiert. Um das Verständnis zu erleichtern, seien vorab die wichtigsten Motive und thematischen Gestalten wiedergegeben, wobei wir Brenneckes Auflistung übernehmen können:

Beispiel 2

The musical score consists of seven staves of music. On the left, vertical brackets group the staves into three sections: '1. Themen gruppe' containing staves I, II, and III; '2. Themengr.' containing staff V; and '3. Themengruppe' containing staves VI and VII. Measure numbers are indicated above the staves: T.1, T.9, T.17, T.26, T.82, T.134, and T.144. The music features various note heads, stems, and beams, with some notes having accidentals like flats and sharps. Measure T.134 begins a new section with a different key signature.

Die erste Themengruppe, nach der Sonatensatzterminologie der „Hauptsatz“, gliedert sich in zwei Abschnitte (T. 1–33, T. 34–82), indem die Vorstellung der thematischen Gedanken I bis IV bewährter Tradition gemäss zweimal, und zwar das zweite Mal in weiterentwickelnder Verarbeitung, erfolgt. Wenn wir die kühne, einer „triadic atonality“ nahe kommende Disposition des Kopfmotivs I: e – As⁶₄ – g⁴₃ – A⁶, das strukturell durch den fallenden chromatischen Bassgang und die melodische Sequenz der ungleichen aufsteigenden Quarten der Oberstimme, wodurch – ungeachtet ihrer

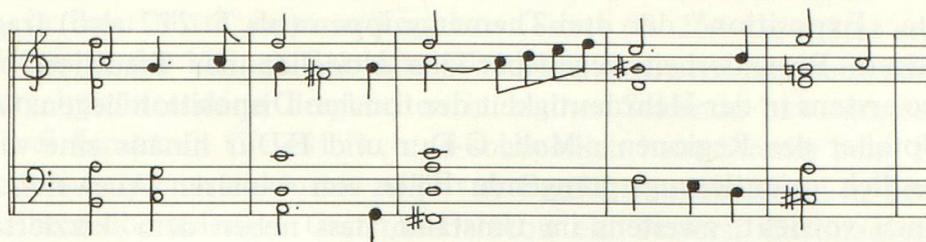
unterschiedlichen metrischen Stellung – der zweite und vierte Akkord in ein chromatisch benachbartes, neapolitanerähnliches Parallelverhältnis versetzt werden, mit der um eine grosse Terz nach unten (bzw. kleine Sext nach oben) transponierten Fassung dieses Motivs beim Repriseneinsatz in Takt 391 f. vergleichen, so wird aus der enharmonisch verschiedenen Schreibweise des auf das Kopfmotiv folgenden, dominantisch vorbereiteten sechsten Akkordes – am Anfang: Ces (T. 4), in der Reprise: G (T. 395) – deutlich, dass Strauss einerseits in der Reprise die Haupttonart des Werkes c-Moll durch die Hauptstufen Molltonika, Dursubdominante und (Dur-)Dominante mit anschliessendem Halbschluss zur Molldominante (g-Moll) in Takt 400 emphatisch bekräftigt, andererseits aber eine analoge Bekräftigung von e-Moll als Tonika des Werkbeginns tunlichst vermeidet, indem er durch die Notation Ces-Dur statt H-Dur in Takt 4 die klanglich vorhandene Dominantbeziehung zum Ausgangsakkord e-Moll verschleiert und stattdessen diesen Ces-Dur-Akkord als Durparallele jenes as-Moll ausweist, über welches die Eröffnungspartie zum Halbschluss nach c-Moll in Takt 9/10 findet. Dies ist keineswegs ein blosser Notationstrick, da Strauss sich hier den Umstand, dass die tonale Bedeutung selbst klanglich identischer Akkordfolgen kontextabhängig sein kann, zu formbildendem Zweck zunutze macht: Während der c-Moll-Einsatz der Reprise dominantisch mit zielgerichtetem Gestus vorbereitet ist (von T. 377 an), ferner im Tutti länger gehalten wird¹⁶ und kraft seiner Position im Formverlauf als Haupttonika mit Nachdruck auftritt, steht der e-Moll-Akkord als blosse, tonal unbestimmte Setzung am Werkbeginn, der nicht zu einer Etablierung von e-Moll als erster Tonartregion der *Metamorphosen* führt, sondern dessen Sinn in einer möglichen Formfunktion tonaler Unbestimmtheit selbst liegt. Seit Beethoven – erinnert sei an das C-Dur-Streichquartett opus 59 Nr. 3 – kann sie für Einleitungen verwendet werden, und nichts anderes als eine Themenaufstellung mit Introduktionscharakter hat Strauss hier komponiert. Der Halbschluss nach c-Moll, womit diese erste, aus einem homophonen Violoncello-Satz gebildete Passage endet, hat die syntaktische Funktion eines Doppelpunktes, der nach der tonal verwirrenden Eröffnung ein Hauptthema in dieser Tonart, tatsächlich der Tonika des gesamten Werkes, ankündigt.

Als eigentliches Thema ist die von 4. und 5. Bratsche in ausdrucksvollem *piano* vorgetragene Melodie (II) durch die neue Klangfarbe, die veränderte Struktur des Tonsatzes (worin sie als Hauptstimme hervortritt), insbesondere aber auch durch ihre Phrasengliederung ausgewiesen, denn mit der Phrasenfolge 2 – 2 – 1 – 1 – 1 1/2 (Auftakte nicht mitgerechnet) entspricht ihre syntaktische Struktur dem Typus des „Satzes“, der nach Erwin Ratz für die Gestaltung von Hauptsätzen in der Sonatenform besonders repräsentativ erscheint. Der Klagegesang, dessen lombardischer Motivkern die Perspektive auf das Beethoven-Zitat am Ende des Werkes eröffnet, moduliert im achten Takt (T. 17) zur Dominante von h-Moll, in welcher Tonart er mit dem thematischen Gedanken III unter charakteristischer Motivverschränkung – Takt 16/17 stellen eine Variante des Kopfmotivs I dar und lassen durch den Dreiviertelaufschlag der neu melodieführenden Stimme (1. und 2. Vla. sowie 1. Vcl.) den Gedanken III, zumal seine rhythmische Synkopierung in Takt 18,

als metamorphosenartig freie Entwicklung des lombardischen Gedankens II von Takt 10 erkennen – seine Fortsetzung erfährt. Wie der Gedanke III, ist auch die anschliessende Phrase IV, welche einerseits das thematische Material der Hauptsatzgruppe vervollständigt und andererseits auf die Seitensatzgruppe V vorausweist, ein modulierender, entwicklungsfördernder Viertakter mit Sequenz. Und wie behauptet wurde, dass Phrase III durch Entwicklung aus Phrase II hervorgetrieben wurde, so erscheint Phrase IV – nur noch sehr viel deutlicher – als Entwicklung des Kopfmotivs I, dessen zweiter Akkord dominantisch umgedeutet wird, d. h., dass im besonderen Fall von Takt 26 f., wo das Motiv I mit einem f-Moll-Dreiklang einsetzt, A-Dur als Dominante von D-Dur verstanden wird. Ausserdem wird hier in der kontrapunktischen Verwendung des lombardischen Motivs II sowie der aufsteigenden Akkordbrechungs-Figur von Motiv I der Tonsatz zur motivisch prägnanten Polyphonie ausgeweitet und dadurch jenes Prinzip eines Entwicklungszuges vermöge stets neuer und abgewandelter kontrapunktischer Konstellationen vorgestellt, das neben der skizzierten Kunst der Motiv- bzw. Themenverwandlung als Hauptprinzip der *Metamorphosen* gelten darf¹⁷. Nach zwei Präsentationen des thematischen Gedankens IV führt der Ansatz zur dritten Sequenz des Kopfmotivs I in Takt 34, nunmehr mit einem a-Moll-Dreiklang anhebend, zum Wiederaufgreifen des Anfangs und einer variierten Hauptsatzwiederholung, die, obgleich in Takt 52 eine c-Moll-Region gar mit dem Motiv I kurz berührt wird, so stark modulierend angelegt ist, dass kein Hörer den metamorphosenartigen Prozess der vier bislang exponierten thematischen Gestalten aus dem formgeschichtlichen Erwartungshorizont des Hauptsatzes einer Sonatenexposition her verstehen kann.

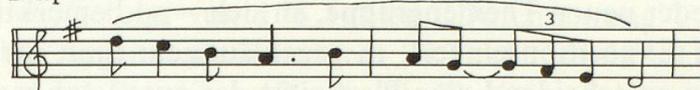
Gleichwohl wird man ihn ex post als Themenkomplex eines Hauptsatzes auffassen, sobald sich ab Takt 82 eine weitere Themengruppe (Bsp. V) in einem vergleichsweise stabilen diatonischen G-Dur anschliesst, die auch im leichten, melodisch-fließenden Charakter traditionelle Seitensatzzüge aufweist. Diese Themengruppe, wie wohl ebenfalls modulierend, erscheint durch die Rückkehr zur Dominantregion an ihrem Ende (T. 130) sogar tonal geschlossen, und auch dynamisch prägt sie eine vom Leisen ausgehende Bogenkurve aus, an deren Höhepunkt das Kopfmotiv I wiederkehrt, nunmehr mit einer abgespaltenen Sequenz von e über A zu H hinaufleitend, so dass rückwirkend von dieser Tutti-Stelle aus Licht auf den Werkanfang fällt. Das Prinzip der Metamorphose der musikalischen Gestalten bleibt, über den erwähnten Zusammenhang innerhalb der ersten Themengruppe hinaus, weiterhin tragend, insofern der Seitensatz nach dem Vorbild der Beethovenschen kontrastierenden Ableitung aus einer Transformation thematischer Materialien des Hauptsatzes gewonnen wird. Die in fünffachem Unisono gespielte Hauptstimme des in jeder Hinsicht kontrastierenden Seitensatzes (T. 82 f., Bsp. V) lässt die Herkunft vom thematischen Gedanken IV unmittelbar erkennen, doch war die Beziehung in einem früheren Stadium des Kompositionsprozesses sogar noch inniger geplant gewesen, wie eine von Kusche/Wilhelm mitgeteilte Skizze belegt, deren rhythmische Fassung bis zum vierten Takt völlig mit dem Gedanken IV (T. 26 f.) und dessen Kopfmotiv I-Variante übereinstimmt:

Beispiel 3



Auch im Seitensatzkomplex treten weitere Figuren und Motive ab Takt 95 auf, am bedeutsamsten vielleicht die synkopierte Gestalt in Takt 99/100, worin der fallende Gang des Motives II vom Herb-Traurigen ins Spielerisch-Versöhnliche umgebildet erscheint:

Beispiel 4



Wenn die bisherigen Ausführungen den – schiefen – Eindruck erweckt haben sollten, der von Strauss komponierte Metamorphosen-Prozess sei nichts als ein bei ihm in dieser Strenge sonst kaum anzutreffender thematischer Deduktionszusammenhang, so zeigen spätestens die beiden wichtigsten thematischen Gestalten der dritten Themengruppe (Bsp. VI, VII) grössere Eigenständigkeit und, wenn überhaupt, eine losere Verknüpfung mit früheren Materialien. Der Beginn dieser Themengruppe in Takt 134 beruht auf der Kombination des Motivs II mit einem neueingeführten Entwicklungsmotiv VI in der ersten Violine, einem Motiv, dessen prägnante Quartschritte an das Kopfmotiv I erinnern mögen, ohne sich nach Art einer Grundgestaltvariante spezifisch daraus herzuleiten, dessen viertöniger Motivkern: $h^1 - e^1 - fis^1 - g^1$ indessen aufgrund einer Kontinuität unterhalb der eigentlich thematischen Ebene auf eine pendelnde Figur verweist, die im Seitensatz überaus häufig aufgetreten war: jene Formel $dis^1 - fis^1 - e^1 - d^1$ (erstmals T. 83 f.) die – transponiert – beim Übergang zum dritten Themenkomplex wiederum so gedrängt sich meldet, dass Motiv VI – unter Vergrösserung des Motivbeginns von der Terz zur Quinte – als ihre Umkehrung sinnvoll gehört werden kann. Die aus dem e-Moll-Anfang dieses Komplexes zu jubelnder Emphase emporsteigende *appassionato*-Melodie in der Varianttonart, der Hauptregion der dritten Themengruppe, scheint in dem charakteristischen Zwiegesang der Imitationen zwischen Solovioline und -cello (ab T. 144) aus genuiner Erfindung zu erwachsen, doch muss darauf aufmerksam gemacht werden – ohne den Sachverhalt in der Interpretation überbewerten zu wollen –, dass der charakteristische Auftakt mit dem zwischen Leit- und Zielton eingeschobenen frei anspringenden Vorschlag (T. 144) als Figur bereits in der ersten Themengruppe (in T. 67 nämlich) eingeflochten war und sich der plötzlich aufblühende E-Dur-Melodienschwung wenigstens in diesem fernen Sinn als vermittelte Unmittelbarkeit begreifen lässt.

Wenn wir an dieser Stelle unserer Betrachtung innehalten und im Rückblick auf die gesamte „Exposition“ der drei Themengruppen (bis T. 212 also) fragen, worin ihre wichtigste Besonderheit gegenüber den Modellen der Tradition bestehe, so dürfte diese erstens in der Mehrdeutigkeit der tonalen Disposition liegen, welche über die Grundpfeiler der Regionen c-Moll, G-Dur und E-Dur hinaus eine verwirrende, recht eigentlich orientierungssprengende Fülle von weiteren Ausweichungen und Modulationen vorsieht, zweitens im Umstand, dass neben dem skizzierten Prozess der Thementransformation qua -metamorphose im seit Beethoven für eine Sonatenexposition traditionskonformen Sinn eine kontrapunktische Ubiquität bestimmter Motive im Formverlauf vorherrscht (z. B. Phrase III als Hauptstimme im dritten Themenkomplex von T. 197 an), welche den Sinn der Thementransformation gefährden und die Eigenständigkeit der Hauptteile der Exposition beeinträchtigen könnte, würde sich nicht drittens die Tempodisposition mit ihrer stufenweisen Beschleunigung bei jeder neuen Themengruppe, an sich – so bemerkten wir oben – ein Verstoss gegen die Expositionseinheit, in gegenläufigem Sinn als traditionsrettend erweisen, indem sie entscheidend eine Plastizität der ansonsten metamorphosenhaft ineinanderfliessenden Expositionsteile begründet hilft.

Es versteht sich von selbst, dass sich der mittlere Durchführungsteil des Werkes, dessen Metamorphosenprinzip, wie dargelegt, den musikalischen Verlauf von Anbeginn an mit einem Entwicklungszug auszeichnet, nicht in gleich starkem Masse von der Themenexposition abzuheben imstande ist, wie es zu einem früheren Zeitpunkt der Formgeschichte üblich zu sein pflegte. Gleichwohl ist die Charakterisierung des Mittelteils als Durchführung treffend aufgrund einer Kompositionstechnik, die einen beispiellosen Reichtum an kontrapunktischen Kombinationen, an Motivabspaltungen und -neuformationen, an Tonsatzmöglichkeiten mit den 23 zur Verfügung stehenden Solostreichern entfaltet. Die Durchführung greift zunächst auf den Anfang der dritten Themengruppe, auf das Entwicklungsmotiv VI, zurück, wobei Strauss auch hier den Formverlauf durch eine weitere Anhebung des Tempos (auf *agitato*) – neben Imitationen und Sequenzen – gliedert. Lässt sich dies trifft in traditionellem Sinn als eine überleitende, vorbereitende Partie unter Anknüpfung an Materialien des Schlussatzes der Exposition deuten, so setzt daraufhin der „eigentliche“ Durchführungsbeginn unter nochmaliger Temposteigerung (*noch etwas lebhafter*, T. 246) mit dem fast vom gesamten Klangkörper gespielten homophonen Kopfmotiv I – mit veränderter Fortsetzung und bei gleichzeitiger Kontrapunktierung mit der Phrase III – ein, ein Paradigma übrigens des für Strauss so charakteristischen plötzlichen Aufschwungs. Für die weitere Gestaltung der Durchführung, deren Abschnittsreihung und thematische Kombinationen bei Brennecke verzeichnet sind¹⁸, ist die Kategorie des Tempos vorrangig, Medium des vorwärtstreibenden, alle Gestalten mehr und mehr in seinen Strudel reissenden élan. Der Primat des Tempos besagt nicht, dass die Musikstruktur selbst ihm gegenüber gleichgültig wäre. So wächst, um ein Beispiel für die auch strukturintern begründete Spannungssteigerung anzuführen, der Dissonanzgrad der Intervallabstände bei Imitationen: Am Anfang der Durch-

führung wird das zentrale lombardische Motiv II in der Oktave enggeführt (T. 224 f.), in ihrer Mitte dann in Terz bzw. Sexte (T. 264 f.), später erstmals mit zwei Einsätzen in der kleinen Sekunde (T. 314 f.), bei dem reprisenvorbereitenden Dominantorgelpunkt sodann desgleichen in kleiner Sekunde bzw. grosser Septime doch mit drei Einsätzen (T. 381 f.), und schliesslich baut Strauss beim Beginn der Coda mit zwei Sequenzstrukturen zu je vier Engführungseinsätzen in der Intervallrelation Halbton-übermässiger Ganzton-Halbton ein äusserst dissonantes, aus vielfacher Verkettung wechselnder Dominantakkorde entstehendes Feld auf, das den tragischen Pathos bekundenden inneren Spannungshöhepunkt des gesamten Werkes markiert.

Die Reprise der *Metamorphosen* wird nur derjenige verstehen, dem die Tragweite der Generalpause aufgegangen ist, welche ihren Fluss in Takt 432 jäh unterbricht. Halten wir uns die architektonischen Verhältnisse der Form vor Augen: 212 Takte „Exposition“ stehen, gefolgt von 178 Takten „Durchführung“, lediglich 41 Takte „Reprise“ gegenüber, ergänzt freilich durch 79 Takte „Coda“. Lässt sich diese verblüffende Kappung der Reprise noch aus der Tradition der „verkürzten Reprise“ begreifen, oder erreicht hier die Formkritik die Grenzschwelle ihrer Immanenz, die sie, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, in einer Auseinandersetzung über das innere Programm der *Metamorphosen* zu überschreiten gezwungen ist? Als Ausgangspunkt der Betrachtung empfiehlt sich ein Vergleich der drei Schlüsselstellen des Werkes, an denen das Prinzip des *imprévu* entscheidend in den Formverlauf eingreift. Es sind dies: der Übergang vom Haupt- zum Seitensatzkomplex in der Exposition (T. 81/82), der Niedersturz von der Durchführung zum Reprisenbeginn (T. 389–391) und besagte Generalpause zwischen Reprise und Coda (T. 432).

Die erstgenannte Stelle, scheinbar harmlos gegenüber den beiden andern, ist doch ausserordentlich aufschlussreich für eine mögliche Funktion des *imprévu* bei Strauss, als Hebel nämlich der Tradition zu wirken. Das Überraschungsmoment liegt hier darin, dass der modulationsreiche erste Themenkomplex, wenn er in Takt 79 auf einem Cis-Dur-Dreiklang sistiert wird, in keiner Weise den Eintritt eines tonal regulären Seitensatzes in der Dominanttonart G-Dur erwarten lässt, wie es mit einer brüsken harmonischen Rückung tatsächlich geschieht. Strauss verzichtet nicht auf die formbildenden Funktionen der Tonalität – der Kontrastcharakter des Seitensatzes in seiner kantablen „Serenität“ gewinnt seine Besonderheit durchaus aus dem Gegensatz, den die Gelöstheit seiner flächenhaften Diatonik gegen die modulationsreiche Chromatik des Hauptsatzes schafft –, doch fasst er diese Funktionen nicht im Sinne einer immanenten Logik der Tonalität, wie sie noch exemplarisch Brahms' Musikdenken bestimmte, sondern als dramaturgisch verfügbare Mittel gleichsam „von aussen“ auf. Adornos Bemerkung von einem „dem Formsinn nach planlosen Herumharmonisieren und -modulieren“, von der Zerstörung der Schenkerschen Urlinie bei Strauss¹⁹ erscheint demnach nur sinnvoll unter Voraussetzung des formfunktionalen Tonalitätsbegriffs von Klassik und Klassizismus. Sobald man jedoch konzediert, dass die Krise der Tonalität gegen 1910 auch ihren formbildenden Aspekt wesentlich umfasste und die tonale „Willkür“ Strauss' nicht nur Ausdruck

dieser Krise war, sondern auch eine mögliche Antwort darauf darstellte, lässt sich ein ausschliesslich negatives Urteil vermeiden. Die Idee der *Metamorphosen*, eine Sonatenform vor obsoleter Schulmässigkeit dadurch zu bewahren, dass eine im wesentlichen schweifende Regionenfolge nur bei bestimmten Fixpunkten, wie etwa dem Seitensatz, zu einer gewissen Orientierung an der Formtradition gelangt, ansonsten jedoch frei fungibel erscheint, ist jedenfalls durch keine drastischere Traditionssproblematik gezeichnet als Schönbergs dodekaphone Sonatenformen jener Zeit, die heute, nach dem Zerfall der seriellen Kritik, in all ihrer Widersprüchlichkeit ebenfalls vorurteilsloser gewürdigt zu werden verdienten. Darum wäre es unangemessen, die in Frage stehende harmonische Rückung zum Seitensatz in der Exposition – in der Reprise entfällt charakteristischerweise dieses *imprévu*, da wenig später das der Generalpause eintritt – als Hebel der Tradition in dem Sinne zu deuten, dass Strauss hier gezwungen gewesen wäre, gleichsam mit Hilfe einer plötzlichen Weichenstellung den Musikverlauf in die Schiene einer noch substantialistischen Formtradition zu lenken, um den Sinn der *Metamorphosen* zu begründen. Vielmehr erwächst dieser aus der Verwirklichung eines inneren Programms, wofür die einstigen Formfunktionen der Tonalität ohne Schaden in ihrer Bedeutsamkeit herabgesetzt werden konnten.

Das zweite grosse *imprévu* des Werkes, die Nahtstelle zwischen Durchführungsende und Reprisenanfang, beinhaltet keine tonale Überraschung, da die mit einem gewaltigen Duodezimfall im Unisono herbeigeführte Tonika c-Moll aus einem länger vorbereiteten Dominantklang hervorgeht. (Die einstimmige Tonfolge: $g^2 - c^1 - d^1$ vor dem es^1 des Kopfmotivs I mag übrigens als diastematisch und rhythmisch vergrössertes Motiv VI, und keineswegs als blosses Füllsel, verstanden werden.) Wie wenig der harmonischen Tonalität mehr formstiftende Relevanz zukommt, wird aus dem – bei traditionellen Sonatendispositionen gänzlich ausgeschlossenen – Umstand ersichtlich, dass der emphatische c-Moll-Eintritt der Reprise auf eine Durchführung folgt, deren letzter Steigerungsabschnitt (*più allegro* – Alla breve ab T. 345) in keiner andern Tonart als in der Tonikavariante C-Dur komponiert ist. Umso grundlegender ist die Tempoanlage: Unter diesem Aspekt stellen Exposition und Durchführung eine einzige, in mehrere Stufen gegliederte Steigerungskurve dar, die vom *Adagio* bis zu einem letzten *accelerando*-Schwung emportreibt, um beim zweiten *imprévu* des Repriseneneinsatzes abrupt ins alte *Adagio* zurückzusinken. Wenn *Wilhelm Furtwängler* in einer Notiz aus dem Jahre 1940 über Strauss' Werke schreibt: „Als Äusserung schwungvollen Entfesseltseins suchen sie ihresgleichen“²⁰, so dürfte die – erst später entstandene – Formkurve von Exposition und Durchführung der *Metamorphosen* exemplarisch für diese Beobachtung einstehen, ohne dass die darauf folgenden Sätze, welche im übrigen die erstaunliche, doch begründbare Nähe zwischen Furtwänglers und Adornos Strauss-Kritik erkennen lassen, in gleicher Weise zutreffen:

„Was aber entfesselt wird, ist nicht der Rede wert. Er bezahlt seinen Schwung mit seiner Banalität, respektive diese macht jenen erst möglich.“

Warum aber in den *Metamorphosen* ein Schwung ohne Banalität sich entfalte, lässt sich, so scheint es, begründen, wenn wir Furtwänglers Gedanke zu einer anderen Notiz über den „spielerischen Zug bei Strauss“ in Beziehung setzen. Sie lautet:

„Nicht das Spielen des Kindes, das eigentlich bitterer Ernst ist, sondern das bewusste Spielen des Verantwortungslosen, Inhaltslosen, Überflüssigen. Da er es nie ganz wahr, ganz warm, ganz ernst meint, so wird er vom Hörer auch nie ganz wahr, ganz warm, ganz ernst genommen und empfunden. Er ist unter allen der, der am meisten ‚kann‘ und am wenigsten ‚ist‘.“²¹

Wenn irgendwann, so meinte es Strauss jedoch in den *Metamorphosen*, die unter dem Eindruck ihn aufwühlender Ereignisse entstanden sind, vorbehaltlos ernst, und zwar in einer Musik, die keinerlei Programm „illustriert“. Die spielerischen Züge fehlen zwar auch hier nicht – der Seitensatz ist von getragener Ruhe, von heiterer Versöhnlichkeit, und nicht ohne Grund in jener Diatonik geschrieben, die Strauss der Sphäre des Positiven vorbehalten hat –, doch setzt ihr relationaler Stellenwert im Formprozess sie von jenem Ideologieverdacht, von jener „ominös ins Positive“ gewandten Gesamthaltung frei, die Adorno dem späten Strauss attestierte.²²

Im Unterschied zu den beiden beschriebenen Überraschungsaugenblicken beim Übergang zum Seitensatz bzw. zur Reprise, welche insgesamt das Formmodell der Sonate an Angelpunkten bestätigen halfen, sprengt das dritte *imprévu*, eine abrupte Generalpause inmitten der Reprise, die Formtradition auf und begründet die *Metamorphosen* als ein auch in grossformaler Hinsicht durchaus individuelles Werk. Sie schneidet, nachdem vom Hauptsatz nur der erste Abschnitt – in Einzelheiten wohl verändert – rekapituliert worden war (T. 391–424), den Seitensatz in der Durparallele Es-Dur, dessen Hauptgedanke V übrigens mit der Phrase III im Bass kontrapunktiert wird, nach einem kurzen *accelerando* bereits im siebten Takt, noch inmitten der Phrase V, völlig unvermittelt ab. Was folgt, muss in seiner Bedeutung aus dem ungeheuren Gegensatz ermessen werden, den die Coda zu dem von ihr verdrängten, ausgesparten Teil der Exposition – den grössten Teil der zweiten und die gesamte dritte Themengruppe, jedenfalls ihr jubelnd-beschwingtes Thema VII – setzt: Mit grösster Emphase erklingt stattdessen von neuem, tonal zur vorangegangenen Dominante von Es-Dur disparat, das Kopfmotiv I im alten *Adagio*-Tempo, wobei der Einsatz mit einem gis-Moll-Akkord eine neue Region erschliesst, gleich darauf jedoch mit dem Motiv II unter Motivverschränkung über den neapolitanischen Akkord zum Halbschluss der Grundtonika c-Moll zurückgebogen wird. Eine grossangelegte Trauermusik tritt anstelle jenes phasenweisen Aufbaus bis zur Ekstase in Exposition (und Durchführung), eine Trauermusik, die in hymnischer Erhabenheit mit dem homophonem Kopfmotiv I in Takt 433 einsetzt, in der anschliessenden Engführungspartie des Motives II einen beim späten Strauss singulären Grad dissonanter, chromatischer Spannungsdichte erreicht und daraufhin, nach dieser gewaltigen Konzentration, sich in einen ruhig fliessenden Abgesang (ab T. 449) löst, bis der auch in letzten Partien metamorphosenartiger Motivkombinationen durch und durch gebrochene Tonfall in der Vereinigung des Klagemotivs II mit der ihm verwandten Anfangspartie des Trauermarsches aus der Eroica das Werk zu Ende führt.

Der von Strauss komponierte Musikverlauf beinhaltet somit nicht allein eine Metamorphose motivisch-thematischer Gestalten zu immer neuen Formationen, sondern eine Verwandlung der Sonatenform selbst. Und zwar erwächst die formale Individualität daraus, dass die erwähnten Hauptprinzipien der Strauss'schen Musik, élan und Steigerung als Konstituentien von Kontinuität bzw. das *imprévu* als Konstituens von Diskontinuität, nach Massgabe eines inneren Programmes den Rahmen der Sonatenform zu einer eigenen, unverwechselbaren Formkurve ausprägen. Im groben Überblick lässt sie sich folgendermassen umreissen: Exposition und Durchführung sind unter dem Aspekt einer phasenweisen Steigerung zu einem einzigen, riesigen Anstieg zusammengefasst, innerhalb dessen auch die einzelnen Formteile als Steigerungen, etwa durch Verdichtung des Tonsatzes von solistischer Kontrapunktik zu einem *Tutti-Satz*, gebaut sind und in sich spezifische Charaktere vorstellen: der Hauptsatz eine verhaltene, doch erhabene Feierlichkeit, der Seitensatz eine spielerisch-gelöste Unbefangenheit, die dritte Themengruppe eine leidenschaftliche Innigkeit, und die Durchführung eine Potenzierung dieser Innigkeit zu höchster, nahezu rasender Turbulenz. Gewiss werden die Funktionen der Sonatenformtradition, wie Forchert an anderen Beispielen richtig beobachtete, unter dieser wohl einfachen, doch konsequenten Steigerungskurve aus ihrem einstigen Sinn entbunden und der von langer Hand geschaffenen Disposition untergeordnet. Weit entfernt indessen, diesen Sachverhalt im Falle der *Metamorphosen* zu bedauern, sehen wir diese in sich reich gegliederte, aus wenigen Motivkernen thematisch entwickelte, riesige Steigerung innerhalb der Umrisse von Exposition und Durchführung einer Sonatenform umso mehr als Zeichen hoher Meisterschaft an, als sie in Reprise und Coda ein ausserordentliches Gegengewicht erhält. Dabei ist der erste Sturz des zur Raserei vorangetriebenen Flusses vor dem Eintritt der Reprise zwar ein überaus wirkungsvolles *imprévu*, das eine lange Kontinuität zerbricht, doch wirkt dieser Einschnitt im Vergleich zum nachfolgenden mit der Generalpause noch insofern traditionserhaltend, als die Koinzidenz der – im Interesse einer formalen Mannigfaltigkeit irgendwann unvermeidbaren – Erschöpfung des treibenden, entfesselnden Elans mit dem Durchführungsende den Beginn der Reprise als Wendepunkt der Form aufs drastischste unterstreicht. Und so gewaltig der Höhenfall hier auch ist, so eindrucks- voll der tiefe Ernst des im vollen *Adagio* wieder anhebenden Hauptsatzes, – im Vergleich zum *imprévu* der Generalpause, welches die Tragweite des inneren Programms oder, was dasselbe ist, der inneren Form des Werkes aufblitzen lässt, erscheint der Reprisenbeginn geradezu konventionell. Erst im Augenblick, da der *allmählich etwas fliessendere* Duktus des kantablen Seitensatz-Kontrastes von einer plötzlichen Stille, für die es in der klassizistischen Tradition der Sonatenform keinerlei Vorbild gibt, brusk unterbrochen wird und danach, aufs anfängliche *Adagio*-Tempo zurückgeworfen, mit den Hauptsatzmotiven I und II einzig ein grosser Gestus erhabener Traurigkeit anstelle des so bedeutenden Aufschwungs der Exposition verbleibt, erst dann tritt die Individualität dieser Form für den Hörer zwingend hervor. Entscheidend sind nämlich die Relationen der Teile und ihrer Charaktere: Weder hat Strauss einen schlichten Trauergesang komponiert, der etwa die Erfahrung, die in der

Skizze „Trauer um München“ ihren Niederschlag gefunden hat, auf eindimensionale Weise spiegelte, noch hat er sich in dieser historischen Situation mit einer „Handgelenkübung“ begnügt oder gar die auch ihm bewusste Katastrophe zu jener Affirmation verdrängt, die nicht nur Adorno dem späteren Strauss übelnahm. Die Grösse der *Metamorphosen* misst sich vielmehr daran, dass Strauss sich selbst treu geblieben ist und die ihm besonders eigene Kategorie des élan, des „schwungvollen Entfesseltseins“, im ersten Teil des Werkes gar zu einer selten erreichten Höhe führte, jedoch im zweiten Teil, in Reprise und Coda also, diesen Aufschwung nicht wiederholte (was die „formelle“ Formtradition sogar erfordert hätte), sondern im Gegenteil den Versuch der Wiederholung im Ansatz als Unmöglichkeit auskomponierte. Und weil diese entscheidende Massnahme vom inneren Programm verantwortet ist, auch wenn einer oberflächlichen Betrachtung gerade hier der willkürliche Eingriff des Komponisten in den Formverlauf „von aussen“ drastisch gegeben erscheint, wäre es auch verkürzt, sie ausschliesslich in einem „ideologischen“ Sinn verstehen zu wollen, gar dergestalt, dass Strauss damit eine Art Selbstkritik an seinem früheren positiven Welt- und Musikverständnis hätte üben wollen. Worauf es ihm vielmehr ankam, war das gewiss einzigartige Verhältnis von hohem Schwung und tiefem Niedersturz, ein Verhältnis, in dem beide Seiten gleichermassen ästhetisch essentiell sind, weil sie nur aufeinanderbezogen bestehen, so dass jede Interpretation, welche die Trauermusik am Ende, und das Beethoven-Zitat insbesondere, als Ziel des Formprozesses zu begründen suchte, demgegenüber der eingeschlagene Weg weniger wichtig wäre, im Grunde kunstfremd ist.

Da das innere Programm, wie bei Mahler, auch in diesem Werk eine Einheit von Gehalt und musikalischer Form bedeutet, innerhalb welcher die Form zur Individualität nur findet, weil der Gehalt nicht nach Art eines programmusikalischen Inhalts fass- und erzählbar ist, löst der Verzicht auf eine wiederholte Gestaltung der Steigerung und die Komposition einer Trauermusik, deren Erhabenheit aus ihrer Kontrastbeziehung zur Grösse des vorangehenden Aufschwungs hervorgeht, auch ein genuin musikalisches Formbedürfnis nach Homöostase und Einmaligkeit der Spannungskurve ein. Von einer „Parodie ewiger Jugend“ – so Adornos Charakterisierung des Strauss’schen Alterswerks²³ – kann darum weder im Hinblick auf dieses Werk noch auf die vier letzten Lieder für Gesang und Orchesterbegleitung die Rede sein. Vielmehr wird man die Konsequenz, mit der Strauss hier seinen Farbenreichtum durch unnachahmliche Mannigfaltigkeit des Tonsatzes dem homogenen Streicherkörper von 23 Solisten entlockte, statt seine Kunst der Instrumentation im Medium eines grundfarbenreicheren Orchesters walten zu lassen, und mit der er die Unmöglichkeit einer undialektisch fixierten, blossen Positivität, die Fragwürdigkeit dessen, was Furtwängler spielerische Verantwortungslosigkeit nannte, in einem ganz eigen-tümlichen Formprozess auskomponierte, zum Zeichen dafür nehmen dürfen, dass Strauss in den *Metamorphosen* ein authentisches Spätwerk, das mehr und etwas anderes ist als die Komposition eines Greises, gelungen ist.

- 1 Zit. nach E. H. Mueller von Asow, *Richard Strauss, thematisches Verzeichnis*, Wien 1959–1974, Bd. III, S. 1314. Da, wie Willi Schuh ausführt, die Skizzen zu den *Metamorphosen* nicht datiert sind, kann für die Datierung der Skizze „Trauer um München“ nur die Zerstörung des Münchener Nationaltheaters am 2. Oktober 1943 als Terminus post quem angenommen werden, d. h. die Skizze „Trauer um München“ ist möglicherweise vor der eigentlichen Skizzearbeit zu den *Metamorphosen* entstanden und nachträglich in den Kompositionssprozess dieses Werkes einbezogen worden. Vgl. dazu Wilfried Brennecke, *Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*, in: SMZ CIII, 1963, S. 130.
- 2 Hrsg. Roland Tenschert, *Richard Strauss und Joseph Gregor, Briefwechsel 1934–1949*, Salzburg 1955, S. 285.
- 3 Harald Kaufmann, *Ästhetische Manipulationen bei Richard Strauss, „Friedenstag“ und „Schweigsame Frau“*, in: Spurlinien, Wien 1969, S. 82.
- 4 Brennecke, a. a. O., S. 131.
- 5 Theodor W. Adorno, *Richard Strauss, Geboren am 11. Juni 1864*, in: Neue Rundschau 1964, S. 583.
- 6 Willi Schuh, *Richard Strauss' „Metamorphosen“*, in: SMZ LXXXVI, 1946, S. 80 f.
- 7 Einer von Brennecke veröffentlichten Mitteilung Willi Schuhs zufolge sprach Strauss noch am 30. September 1944 in einem Brief an Karl Böhm von einem „Adagio für etwa 11 Solostreicher, das sich wahrscheinlich zu einem Allegro entwickeln“ werde (Zit. nach Brennecke, a. a. O., S. 130), und auch eine von Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm mitgeteilte erste Skizze mit Strauss' Bemerkung „Adagio für Streicher“ belegt, dass Form und Besetzung des Werkes erst während des Kompositionssprozesses endgültig konzipiert wurden (Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm, *Die „Metamorphosen“ von Richard Strauss, Zur Entstehungsgeschichte des Werkes*, in: SMZ XCI, 1951, S. 52).
- 8 Wolfgang Dömling, *Collage und Kontinuum, Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss*, in: NZfM CXXXIII, 1972, S. 133.
- 9 Arno Forchert, *Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900, Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss* in: AfMw XXXII, 1975, S. 85 f.
- 10 Vgl. dazu vom Verfasser: *Zu den Programmen von Mahlers frühen Symphonien*, in: Melos/NZ I, 1975, S. 14 f.
- 11 Kusche/Wilhelm, a. a. O., S. 52.
- 12 Ebd., S. 51.
- 13 Schuh, a. a. O., S. 80.
- 14 Brennecke, a. a. O., S. 134 f.
- 15 Adorno, a. a. O., S. 577.
- 16 Die hervorgehobene Länge des ersten Akkordes und die Synkopierung des zweiten beim Kopfmotiv des Reprisenbeginns befördert die dursubdominante Beziehung zwischen erstem und viertem Akkord und drängt das neapolitanische Verhältnis zwischen zweitem und viertem Akkord zurück.
- 17 Die von Brennecke gedrängt, aber treffend dargestellte Formübersicht vermittelt einen Eindruck vom *embarras de richesse*, der die Kunst des Kontrapunktes beim späten Strauss auszeichnet.
- 18 A. a. O., S. 134 f.
- 19 Adorno, a. a. O., S. 572.

- 20 Wilhelm Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, hrsg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Wiesbaden 1980, S. 199.
- 21 A. a. O., S. 189. Diese Notiz stammt aus dem Jahre 1939.
- 22 Adorno, a. a. O., S. 584.
- 23 A. a. O., S. 583.

1. Die Entwicklung vom kleinen zum Malerischen: das gelten die Aufzählung der Kriterien als Blickwinkel und Führung des Auges und die allmähliche Erweiterung der Linie. Allgemein gesagt: die Begrenzung des Körper nach ihrem festhaften Charakter – in Linien und Flächen – einerseits, und andererseits eine Auflassung, die dem bloßen optischen Sehen sich zu überlassen ist und auf die greifbare Zeichnung verzichten kann. Darauf liegt der Akzent auf den Grenzen der Dinge; hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte hinaüber. Das plastische und konkavwölbende Sehen bestimmt die Dinge, für das unendlich zehnende Auge schließen sie sich zusammen.

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften: die klassische Kunst bindet die Teile unter Einengungen zu flächiger Schichtung. Sie besteht jedoch aus Flächenmaßen. Die Fläche ist der Kernpunkt der Linie, flächenhaftes Nebeneinander des Formen am größten Schwierigkeit, von der Entwicklung des Kontrars kommt die Entwicklung der Fläche, und das Anzünden die Fläche weitet sich im Rhythmus vor- und rückwärts.

3. Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form. Jedes Kunstwerk muss ein geschlossenes Ganze sein, und es ist ein Klang, wenn man gleichzeitig nicht in sich hört. Allein die Interpretation dieser Festlegung ist eine so verschiedene gewesen im 16. und 17. Jahrhundert, dass man gegenüber der ausgeklammerten Form des Begriff die klassische Fugung als die Kunst der geschlossenen Form durchdringen beschrieben kann.

4. Die Entwicklung vom Vergleichlichen zum Einheitlichen: in dem System einer klassischen Fugung beobachten die einzelnen Teile, die darin eingebunden sind, doch immer noch ein Selbständiges ... Für das Barock ist es, das ein Antithesen vornehmend Funktion hat von Glied zu Glied, das wird sehr verschiedene Operatricität gegenüber der Ausdauer zu geben, wie sie das 15. Jahrhundert verwendet und ordnet. In beiden Stilen handelt es sich um eine Einheit ... allein die eine ist in die Einheit verkehrt durch eine harmonische Freiheit, die andere Maf durch ein Zusammenziehen des Gliedes zu einem Motiv oder durch Unterordnung des fließenden Elemente unter ein aufdringliches Motiv.

5. Die absolute und die relative Klarheit des Augenblicklichen: Es ist ein Gegensatz, der sich durchsetzt, beginnt mit dem Gegensatz von linear und perspektivisch: die Darstellung der Dinge, wie sie sind, einzeln genommen und dem plastischen Testesthetik zugesellt. — Und die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen, im ganzen gegeben und nichts nach ihrer nicht-plastischen Qualität. Allemal ist es etwas Bedeutendes, dass die klassische Zeit ein Ideal vollständiger Kleidung annahm, das das 15. Jahrhundert nur angedeutet gehabt hatte, das 17. aber freiwillig auch.

