

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 10 (1990)

**Artikel:** Musikalische Struktur und sprachliches Bewusstsein : quellenkritische Ansätze zur Erforschung der Wort-Ton-Relation bei Richard Strauss  
**Autor:** Kohler, Stephan  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835312>

### **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:** 25.04.2026

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

# Musikalische Struktur und sprachliches Bewusstsein Quellenkritische Ansätze zur Erforschung der Wort-Ton-Relation bei Richard Strauss

STEPHAN KOHLER

Dem Andenken Willi Schuhs

In den *Betrachtungen zu Joseph Gregors «Weltgeschichte des Theaters»* bezeichnet Richard Strauss seinen Textdichter Hugo von Hofmannsthal als den Verfasser der besten Opernlibretti nach Richard Wagner. Hofmannsthal habe sich «schöpferisch», «anregend» und seinen, des Komponisten «oft nicht ganz einwandfreien Geschmack» verfeinernd an den gemeinsamen Werken beteiligt, kurz: seine Mitarbeit könne als Glücksfall gewertet werden.<sup>1</sup> Diese «Mitarbeit» war stets Missverständnissen ausgesetzt, nicht zuletzt durch Strauss und Hofmannsthal selbst. Das Verhältnis zwischen Dichter und Komponist wurde denn auch meist als rein psychologische Verhaltensstudie behandelt, unter Ausnutzung beliebiger, oft willkürlich ausgewählter Briefwechsel-Stellen. Stellvertretend für die breite Literatur zu diesem Thema sei hier das Buch von Günter Baum genannt, das seine Absichten schon im Titel hervorkehrt: «*Hab' mir's gelobt, ihn lieb zu haben ...*». *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal nach ihrem Briefwechsel dargestellt*<sup>2</sup>. Dabei hat Hofmannsthal schon zu Lebzeiten geäußert, von Ruth Sieber-Rilke zur Mitarbeit an einem Rilke-Archiv aufgerufen, dass er – was seine Person betreffe – alle privaten Aufzeichnungen nach seinem Tode vernichten lassen wolle, um dem «läppischen Biographismus und allen diesen Unziemlichkeiten» von vornherein den Boden zu entziehen.<sup>3</sup>

Auf Hofmannsthal eingeschworene Fachgermanisten benutzten biographische Primärquellen wie briefliche Aussagen (auch gegenüber Dritten) nur zu gerne, wenn es darum ging, die Souveränität der geistigen Potenz Hofmannsthal gegenüber derjenigen von Strauss effektiv unter Beweis zu stellen – ein Verfahren, das etwa Hans Mayer dazu geführt hat, das Verhältnis von Dichter und Komponist grob pauschalierend zu verzeichnen.<sup>4</sup> Dabei hatte Kurt Pfister schon Jahre zuvor vor allzu einseitiger Parteinahme gewarnt: «Die meist zu hörende Formel, die den übersensiblen, bildungsbeladenen Dichter in Gegensatz zur robusten und naiven Vitalität des Komponisten stellt, ist freilich allzu bequem und überaus summarisch.» Es gehe nicht an, Strauss «als unkompliziert – <praktisch, heiter, humorvoll, gemütlich> pflegen die Biographen zu schreiben – zu kennzeichnen: Strauss' Kompliziertheiten und Hintergründigkeiten liegen nur in einer anderen Schicht der Konstitution als diejenige des Dichters und

1 Richard Strauss: *Betrachtungen zu Joseph Gregors «Weltgeschichte des Theaters»*, in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh. Zürich 1957. S. 173–181.

2 Erschienen: Berlin/Halensee-Wunsiedel 1962.

3 Brief vom 24.4.1927. Mitgeteilt von Helmut A. Fiechtner im Vorwort zu: Hugo von Hofmannsthal: *Österreichische Reden und Aufsätze*. Wien 1956. S. 5.

4 Vgl. hierzu: Hans Mayer: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, in: *Sinn und Form* 13 (1961), S. 888–911.

sind daher sehr viel schwieriger zu ermitteln und darzulegen». <sup>5</sup> Um eine Richtigstellung der vielen Legenden, die sich um die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal im Laufe der Zeit gebildet hatten, bemühte sich vor allem Willi Schuh, indem er erstmals eine Bewertung des Verhältnisses von Dichter und Komponist aufgrund eingehender Analysen des eigentlichen Arbeitsprozesses versuchte, der in der gemeinsamen Fixierung der Werkstruktur durch die beiden Autoren bestand. <sup>6</sup>

Doch von den Werken ausgehende Strukturanalysen waren und sind selten; dabei eröffnete sich mit ihnen eine Möglichkeit, der vielgepriesenen Affinität zwischen Strauss und Hofmannsthal auf den Grund zu gehen. Zwei Wege bieten sich hier an: eine Strukturanalyse des fertigen Werkes, des Artefakts der vollendeten Partiturreinschrift, oder – unter Einbeziehung der «Vorarbeiten» beider Autoren – die Rekonstruktion des Bewusstseinsstatus' des Komponisten bei der Lektüre Hofmannsthal'scher Texte. Der erste Weg wurde u.a. von Karl Dietrich Gräwe beschritten, der in seiner Dissertation eine umfassende Strukturanalyse der *Ariadne auf Naxos* versuchte. <sup>7</sup> Auch jüngere Publikationen zu *Ariadne auf Naxos*, wie z.B. die Werkmonographie der Autoren Daviau und Buelow, halten sich an die Beschreibung des abgeschlossenen, publizierten Werkes; doch werden dabei Text und Musik getrennt voneinander untersucht, so dass das Wesen der Struktureinheit von Musik und Sprache und damit die Essenz der Zusammenarbeit Strauss-Hofmannsthal nicht wirklich greifbar wird. <sup>8</sup>

Der zweite Weg geht von den schon erwähnten «Vorarbeiten» aus, den Skizzen und Libretto-Manuskripten, und zieht das «Werk» lediglich zu Vergleichszwecken hinzu. Strauss machte sich, wie man weiss, schon bei der allerersten Textlektüre zahlreiche, die spätere Komposition vorwegnehmende Notizen. Diese Notizen finden sich – zusammen mit Hofmannsthals eigenen Randglossen und Kommentaren – innerhalb der an Strauss gesandten Teillieferungen des Librettos <sup>9</sup>, so dass Textimpuls und rezeptive Reaktion im Zusammenhang zu deuten sind. Dabei stellt sich am Ende zwangsläufig die Frage: Wird in den «Vorarbeiten» bereits eine Art «Globalstruktur» fixiert, oder handelt es sich bei den Randnotizen des Komponisten nur um willkürliche Assoziationen? Die Beantwortung dieser Frage wäre über den Weg eines Vergleichs zwischen Randnotizen und fertigem Werk zu leisten, wobei das «System» der Randnotizen – sofern es eines gibt – zumindest im Ansatz das Modell einer Strauss'schen «Semantik» skizzieren und gleichzeitig die Einsicht in ihren automatisierten Gebrauch vermitteln könnte.

Das gemeinsame Fixieren der Werkstruktur, die Dominanz, das Zurücktreten, das Betonen oder Abschwächen einzelner Akzentsetzungen, hängt wiederum – Vorteil oder Verhängnis? – von der Art der Kommunikation ab, die Komponist und Dichter miteinander pflegen. Aus diesem Grund sind zunächst die individuellen, um nicht zu sagen: personenspezifischen Voraussetzungen dieser Kommunikation zu klären, die – wie anschliessend zu zeigen ist – untrennbar mit den spezifischen Verfasstheiten von Musik und Sprache verknüpft sind, mit den

5 Kurt Pfister: *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*, in: *Deutsche Beiträge* 4 (1950). S. 286–301.

6 Willi Schuh: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss – Legende und Wirklichkeit*, in: *Umgang mit Musik*. Zürich 1970. S. 173–202.

7 Karl Dietrich Gräwe: *Sprache, Musik und Szene in «Ariadne auf Naxos» von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. Diss. München 1969.

8 Donald G. Daviau / George J. Buelow: *The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*. Chapel Hill 1975. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 80).

9 Der Verfasser dankt Frau Alice Strauss, Garmisch-Partenkirchen, und Herrn Dr. Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, sehr herzlich für die Erlaubnis, in die von ihnen verwahrten Handschriften der beiden Autoren Einsicht nehmen und sie für die vorliegende Untersuchung auswerten zu dürfen.

medial bedingten Unterschieden zwischen verbaler und non-verbaler Ausdrucksdimension. Abschliessend wäre dann an der Art der Zusammenarbeit, der Arbeitsweise von Strauss und Hofmannsthal an einem konkreten Kompositionsobjekt zu zeigen, wie sehr sich beide Autoren um eine Überwindung oder zumindest komplementäre Ergänzung dieser Unterschiede bemüht haben.

Strauss und Hofmannsthal, die sich bereits im Frühjahr 1899 bei Richard Dehmel in Pankow ein erstes Mal begegnet waren, schienen zunächst keineswegs «füreinander geboren»<sup>10</sup>; ganz im Gegenteil: ein langwieriger reziproker Anpassungsprozess stand ihnen bevor. Aus ihrem Briefwechsel z.B. ist bekannt, dass Hofmannsthal nicht Noten lesen konnte<sup>11</sup>, und vom jungen Dichter Loris wissen wir, dass er im Jahr 1892 auf einer Postkarte an Marie Herzfeld zugab: «Ich verstehe aber nur gar nichts von Musik und habe Leute nicht gern, die gescheidt darüber reden, offenbar, weil ich es selbst nicht kann.»<sup>12</sup> Im selben Zeitabschnitt bekannte er seine Vorliebe für die «schweigend ausgeübten Künste»<sup>13</sup>, von der noch die Schlussworte der *Elektra* geprägt sind: «Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!»<sup>14</sup> Als Ganzes geht die Atridenoper jedoch auf einen wortreichen Damentext zurück, den man kaum geändert hatte; und noch im *Rosenkavalier* sind jene Nahtstellen gut erkennbar, wo die ursprüngliche Sprechtheater-Konzeption auf opernhafte, ariose Teile trifft. Der Autor der «Komödie für Musik» fühlte sich, wie er an Strauss schrieb, noch nicht imstande, «von Anfang an auf diese lyrische Formulierung des Textes, die das meiste der Charakterisierung dem Musiker überlässt, loszuarbeiten»<sup>15</sup>.

Dabei war paradoxerweise gerade im *Rosenkavalier* der Fall eingetreten, dass Hofmannsthal an einer sehr wichtigen Stelle (nämlich der des Schlussduetts zwischen Octavian und Sophie) zu einer von Strauss bereits komponierten Melodie die Worte nachzuliefern hatte; erst aus der Rückschau argumentierte der Librettist: «Doch ist eine solche Gebundenheit an eine Melodie mir eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas Mozartisches sehe und die Abkehr von der unleidlichen Wagnerischen Liebesbrüllerei ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Mass, – eine abstossend barbarische, fast tierische Sache, dieses Aufeinander losbrüllen zweier Geschöpfe in Liebesbrunst, wie er es praktiziert.»<sup>16</sup> Hofmannsthal sah ein, dass es an ihm war, über eine veränderte Oberflächenstruktur seiner Texte dem Komponisten neue Kompositionsmodelle vorzugeben, die eine der dichterischen Konzeption adäquate neue Musiksprache dann notwendig zur Folge hätten. Anders als im *Rosenkavalier* sollte nun im ersten wirklichen «Libretto», das Hofmannsthal für Strauss schrieb, sollte in der *Ariadne* «alles nur wie ein Drahtgestell sein, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen»<sup>17</sup>. Der Text der *Ariadne* hatte demnach die Ebene des Konversationsstones zu verlassen, durfte nicht diskursiv-ausufernd, sondern musste lyrisch-verknüpft sein; das Reden der Personen sollte zurückgenommen werden auf die Ebene einer blossen Stützfunktion gegenüber der Musik.

10 Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Willi Schuh. Zürich 1964. S. 18 (Brief Strauss an Hofmannsthal vom 11.3.1906): «Wir sind füreinander geboren ...»

11 Ebenda: S. 328 (Brief Strauss an Hofmannsthal vom 12.1.1916): «Noten können Sie ja nicht lesen!»

12 Hugo von Hofmannsthal: *Briefe an Marie Herzfeld*. Hrsg. von Horst Weber. Heidelberg 1967. S. 26 (Brief Hofmannsthal an Herzfeld vom 30.4.1892).

13 Vgl. hierzu: Hugo von Hofmannsthal: *Eine Monographie*, in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt 1945 ff. Hier: Prosa I. S. 265.

14 Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* (= Textbuch der Oper). Berlin 1908. S. 74.

15 Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. A.a.O. S. 40 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 4.7.1908).

16 Ebenda: S. 91 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 6.6.1910).

17 Ebenda: S. 121 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 25.5.1911).

Für Hofmannsthal war dieser Opernplan in mehrfacher Hinsicht ein Experiment: Dramaturgisch wollte er sich von der durchkomponierten Literaturoper, wie es noch der *Rosenkavalier* gewesen war, entfernen, um durch ein Weniger an Text und die traditionelle Aufgliederung in Rezitative und Arien ein Mehr an Textverständlichkeit und bildlicher Aussagekraft zu erreichen. Dem Komponisten hingegen sollte es gestattet sein, «sich in einer absichtlich verengten Form halb scherzhaft und doch von Herzen zu manifestieren»<sup>18</sup>. Die Praxis dieses für beide Seiten ungewohnten Experimentierens war, entsprechend dem hoch entwickelten Problembewusstsein Hofmannsthal's und Strauss', von zahlreichen theoriebetonten Überlegungen begleitet, in denen die Grundlagen des Zusammenwirkens von Musik und Sprache immer wieder neu durchdacht wurden.

Was diesen Dialog vor vergleichbaren personellen Konstellationen auszeichnet (z.B. Boitos Stellung in der Zusammenarbeit mit Verdi), ist die keineswegs passive, sondern höchst aktive Teilnahme des Textdichters am Strukturfindungsprozess der musikalischen Komposition. Selten, vielleicht nie zuvor hat ein Librettist je so präzise Wünsche und Forderungen geäußert, was das Komponieren seiner Texte für Musik betraf, und nur selten wird man Komponisten finden, die wie Richard Strauss bereit sind, «Anweisungen» des Textdichters mehr oder minder widerspruchslos zu befolgen. Für Aussenstehende verständlich, für das Autorenpaar jedoch immer wieder ein Stein des Anstosses: Hofmannsthal's «Postulieren» von Musik – der Begriff wurde zuerst von Egon Wellesz geprägt – musste sich, da es sich nicht wie im Falle des Dichterkomponisten an die eigene Person richten konnte, oft genug mit Resultaten abfinden, die der ursprünglichen musikalischen Idee des Dichters widersprachen. Daraus abzuleiten, wie Wellesz es tat, dass die «postulierte» Musik im Endeffekt «immer hinter dem zurückbleiben wird, was der Dichter imaginierte»<sup>19</sup>, hiesse jedoch, das Verhältnis Dichter-Komponist völlig einseitig aus der Perspektive des Dichters zu bewerten und die Kommunikationsfähigkeit der beiden Autoren über Probleme der sprachlichen und musikalischen Struktur a priori in Frage zu stellen.

Für Hofmannsthal's Musikbegriff war stets entscheidend, was er im Briefwechsel mit Strauss das «höhere Lyrische» nannte.<sup>20</sup> «Hoch» oder «höher» meint die Stilsfunktion des Überhöhenden, dessen Resultat zugleich ein Höherwertiges bezeichnet; der Begriff taucht daher öfters im Zusammenhang mit Schlussapothosen auf, so auch in einem Kommentar des Textdichters zum Finale der *Ariadne*, wo es heisst: «Mit dem Auftreten des Bacchus sind wir mit eins in dem Schoss grosser Poesie, hoher Musik.»<sup>21</sup> Das «Lyrische» wiederum ist untrennbar mit der von Hofmannsthal gebrauchten Gattungsbezeichnung «lyrisches Drama» verknüpft. Doch hätten die Dramolette und «lyrischen Dramen» der Frühzeit – so der sich selbst kommentierende Dichter – nur «unbewusst» nach zusätzlicher Musik verlangt, wohingegen die «zweite Reihe» dieser Gattung – die Libretti von *Ariadne* bis *Helena* – bewusst so konzipiert sei, dass sie das Einströmen von Musik nicht nur zulasse, sondern geradezu erfordere.<sup>22</sup> War es dem Verfasser der frühen Dramolette auf eine die Wirkungen der Musik

18 Ebenda: S. 118 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 19.5.1911).

19 Vgl. hierzu: Egon Wellesz: *Hofmannsthal und die Musik*, in: Helmut A. Fiechtner (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*. Bern-München 1963. S. 236 ff.

20 Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. A.a.O. S. 509 (Brief Hofmannsthal an Strauss undatiert, vermutlich vom Januar 1924).

21 Ebenda: S. 164 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 30.1.1912).

22 Vgl. hierzu: Hugo von Hofmannsthal: «*Die ägyptische Helena*» (= Imaginäres Gespräch mit Richard Strauss), in: *Gesammelte Werke*. A.a.O. Hier: Prosa IV. S. 441–460. Zur «zweiten Reihe» der lyrischen Dramen: Hugo von Hofmannsthal / Max Rychner: *Briefwechsel 1922–1929*. Hrsg. von Claudia Mertz-Rychner, in: *Almanach. Das siebenundachtzigste Jahr*. Frankfurt am Main 1973. S. 29 f. (Brief Hofmannsthal an Rychner vom 19.2.1929).

imitierende Musikalität der Sprache angekommen, so setzte der spätere Librettist auf eine die Beteiligung der Musik einplanende Musikalität der Form. Zwischen dem ästhetischen und dem strukturellen Musikalitätsbegriff lässt sich aber insofern eine Verbindung herstellen, als in der «zweiten Reihe» des «lyrischen Dramas», d.h. im Opernlibretto, beide Musikalitätsbegriffe literarisch möglich und formal kontaminierbar sind.

Doch Hofmannsthals Musikbegriff bleibt keineswegs auf so allgemeine Funktionen wie die des «Höheren» oder des «Lyrischen» beschränkt; wenn es im Briefwechsel heisst, Strauss möge «das Fremdartige, Orientalisch-Märchenhafte, wovon Bacchus umwebt ist, und die vibrierende schattenhafte Totenreich-Atmosphäre, das zarte Lyrisch-Gespentische, woran Ariadne festhält»<sup>23</sup> in Musik verwandeln, dann werden mit diesem Wunsch nach medialem Transfer und ästhetischer Metamorphose vom Librettisten ersehnte, ja prätendierte Ausdrucksmöglichkeiten von Musik benannt. Die «inneren Zustände», die emotionale «Verfasstheit», die sich der Textdichter von der Partitur erwartet, entstammen jedoch rein sprachlich dem metaphernreichen Sprachgebrauch der Fin-de-siècle-Poesie: Hofmannsthals Musikalität war eine imaginierende, vorausahnende, berechnende; das Bewusstsein, das er von Musik hatte, ein strukturelles Hörbewusstsein. Immer wieder, die Wirkungen der Musik als diffuse und doch empirische Grösse miteinkalkulierend, entwarf er Poetiken der Oper. Doch nirgends stellt sich der Librettist die Frage: Wie denn geschieht nun die Übertragung der verbalen Ausdrucksqualitäten in die non-verbalen der Musik?

Zwar gibt es Universalien in der emotionalen «Bedeutung» von Musik; zwar ist die Codierung emotionaler Qualitäten von Musik eine überpersönliche, allgemeine – doch unterliegt die Verständigung über diese Qualitäten einem anderen Code, demjenigen der Sprache. Damit stellt sich die Frage, inwieweit «innere Zustände» von Musik im Medium der Sprache beschreibbar sind, inwieweit sie überhaupt sprachlich paraphrasiert werden können. Verständigung über Musik unterliegt ja bekanntlich zahlreichen Restriktionen:

1. Die «Inhalte» der Musik sind nur selten verbalisierbar.
2. Eine feststehende Verbindung zwischen der Musik und ihren «Inhalten» existiert im allgemeinen nicht.
3. Die Herstellung einer solchen Verbindung und ihre Fixierung im menschlichen Bewusstsein gehorchen individuellen Regeln.
4. Das «Reden über Musik» unterliegt den Bedingungen des Idiolekts.

Voraussetzung dafür, dass eine Verständigung über Fragen der «Komponierbarkeit» und «Musikalität» von Texten, über emotionale oder sprachähnliche «Bedeutung» von Musik beginnen kann, ist ein gemeinsamer Nenner, ein gewisses Mass an Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Idiolekten derer, die diese Verständigung anstreben. Hofmannsthal und Strauss mussten einer bestimmten Menge musikalischer Strukturzusammenhänge nicht nur dieselbe Bedeutung geben, sondern sie auch in gleicher Weise verbalisieren können. Es genügte nicht, dass sich die Répertoires der beidseitig vorhandenen musikalischen Vorstellungsvermögen, Einbildungskräfte und Hör-Erfahrungen deckten oder überschneiden; es war vielmehr notwendig, dass sich das «Reden über Musik» mit seinen im Idiolekt verankerten Kon- und Divergenzen den Überschneidungen der musikalischen Répertoires anpasste, und dass die Gemeinsamkeiten des Sprachgebrauchs mit denen der zu bezeichnenden musikalischen Assoziationsfelder übereinstimmten. Nur so war ein reibungsloses Ineinandergreifen von verbal formulierter Musik-Qualität und materiell eingelöster musikalischer Assoziation gewährleistet, was das Auftreten unvorhergesehener «Betriebsunfälle» aber nicht ausschloss.

23 Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. A.a.O. S. 129 (Brief Hofmannsthal an Strauss vom 15.6.1911).

Denn ein gewichtiger Vorbehalt freilich blieb weiter bestehen: Verständigung über Musik unterliegt stets Konditionen einer höchst labil organisierten Vermitteltheit; der Dichter fordert verbal, der Komponist antwortet in Musik. Die Aufgabe, die sich eine solche inter-mediale Kommunikation stellt, ist von kaum zu überbietender Komplexität: Sprachliches Bewusstsein von Musik umzusetzen, ja gewissermassen umzucodieren in musikalisches Bewusstsein von Sprache.

Es ist nun sicherlich kein Zufall, dass dasjenige Werk, das während seiner Entstehung Strauss wie Hofmannsthal die Wort-Ton-Problematik erstmals in vollem Umfang bewusst werden liess, *Ariadne auf Naxos* heisst. *Ariadne*, das erste wirkliche Libretto nach strukturell dem Sprechtheater verwandten Texten wie *Elektra* und *Der Rosenkavalier*, hatte bekanntlich für beide Autoren den Charakter eines höchst bedeutsamen musiktheatralischen Experiments: Für Hofmannsthal mit der Funktion, sich einzuüben in das Schreiben von Texten für Musik; für Strauss mit der Funktion, seine bisherige, symphonisch ausdifferenzierte Kompositionstechnik einer für ihn neuen, eher archaisierenden Textsorte anzupassen. Hatte Hofmannsthal schon in Randbemerkungen zum Szenarium der «Oper» keine Gelegenheit versäumt, dem Komponisten Wünsche bezüglich Stil und Kontur der Musik mitzuteilen, so verdichtete sich seine Einflussnahme in den anschliessend verfassten Texten – das handschriftliche Libretto der «Oper», das Typoskript des «Vorspiels»<sup>24</sup> – zu konkreten Eingriffen in die kompositorische Freiheit. Im ganzen lassen sich etwa drei Komplexe gezielter Beeinflussung feststellen:

1. Aussagen über die dynamische Behandlung (laut/leise) und/oder Intonierung (hoch/tief) bestimmter Textstellen und über den Charakter der begleitenden Musik; auch die «inhaltliche» Funktion der Musik wird angesprochen zum Zwecke der Vorausbestimmung ihrer Ausdrucksqualitäten an bestimmten Stellen.
2. Aussagen über die Anordnung des Textes innerhalb der Komposition, über Wiederholungen, Weglassungen, Kürzungen und über die Parallelführung von Texten, d.h. die Bildung von Ensembles; mit diesen Aussagen kam es darauf an, die durch Musik erzeugte Textverteilung innerhalb der Partitur zu steuern.
3. Aussagen zur formalen Anlage, zur Aufgliederung der Komposition in bestimmte Nummern und festgefügte Abschnitte; mit diesen Aussagen kam es darauf an, das durch Musik erzeugte dramaturgische «Gesicht», d.h. die makrostrukturelle Form des Werkes festzulegen.

Wie hat nun Strauss auf dieses Korsett von Vorschriften, Wünschen, Empfehlungen reagiert? Soweit sich Hofmannsthals Aussagen auf die musikalische «Intonierung» bestimmter Textteile bezogen, hielt sich der Komponist präzise an die Vorschläge seines Librettisten. Die einzige Ausnahme bildet das Gespräch Musiklehrer-Tanzmeister im «Vorspiel», das Strauss vollständig auskomponierte und nicht, wie von Hofmannsthal ursprünglich gewünscht, in der Form eines rein gesprochenen Dialogs beibehielt. Strauss verhalf dadurch einer anderen Figur des «Vorspiels», dem Haushofmeister, zu einer ganz ungewöhnlichen stilistischen Position: als einzige Sprechrolle sticht der Vertreter des anonym bleibenden Mäzens auch musikalisch von allen übrigen (gesungenen) Rollen ab und konstituiert mit ihnen, vor jeder Festlegung durch das Libretto, das musikalisch-semantiche Gegensatzpaar «Bürgerliche Welt» und «Welt der Kunst». Ansonsten werden Wünsche bezüglich des Charakters, den die Musik an bestimmten Stellen anzunehmen habe, akzeptiert, desgleichen die höchst anschaulich formulierten Paraphrasen musikalischer Sachverhalte und Ausdrucksfunktionen. Lediglich für die Ouverture machte Strauss eigene, von den Vorstellungen des Textdichters

<sup>24</sup> Beide Texte im Besitz des Richard-Strauss-Archivs Garmisch sind bis heute weder vollständig ediert, noch hinreichend ausgewertet. Lediglich die Randglossen Hofmannsthals im Libretto der «Oper» wurden bisher, allerdings aus dem Gesamtzusammenhang des Manuskripts herausgelöst, von Willi Schuh veröffentlicht. Vgl. hierzu: Willi Schuh: *Hofmannsthals Randnotizen für Richard Strauss im «Ariadne»-Libretto*, in: *Straussiana aus vier Jahrzehnten*. Tutzing 1981. S. 169–181 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 5).

abweichende Ansprüche geltend: das geforderte «Blätterschaukeln» und «Wellengaukeln» unterblieb.

Wollte Hofmannsthal Textteile wiederholt haben, so hat Strauss diese Wünsche in der Regel respektiert; ebenso ist er den Vorstellungen seines Textdichters in der Frage der Segmentierung bestimmter Abschnitte willig gefolgt. Anregungen Hofmannsthals, das Monologische der Formanlage zum Zwecke der Ensemble-Bildung zu verbreitern, wurden von Strauss regelmässig aufgegriffen; keinen Gebrauch aber machte er von den Empfehlungen des Librettisten, Texte wegzulassen oder gerafft, verkürzt zu komponieren. Was nun des Textdichters Randglossen zum formalen Grundriss der Oper betrifft, so konnte Hofmannsthal sich hier auf eigene präzise Vorschläge und Wünsche von Strauss beziehen und das Einverständnis des Komponisten bereits voraussetzen. Nichtsdestoweniger nahm Strauss in der Anlage der beiden grossen Solo-Szenen Ariadnes und Zerbinettas Umstellungen und kleinere Veränderungen vor, die Hofmannsthals Textentwurf weniger korrigieren, als den Vorschlägen des Dichters zu mehr Recht verhelfen sollten.

Des Komponisten eigene Notizen und Randbemerkungen in Hofmannsthals *Ariadne*-Texten lassen sich in 6 Gruppen zusammenfassen:

1. Korrekturen und Änderungen am Text
2. Notizen zur formalen Anlage
3. Skizzen und Kommentare zur Führung der Singstimme
4. Themenähnliche Komplexe ohne präzise Textzuordnung
5. Angaben zur Instrumentation
6. Angaben zum harmonischen Verlauf

Streichungen oder Hinzufügungen von der Hand des Komponisten finden sich zumeist dort, wo es Fehler und/oder Inkonsistenzen des Textes zu beseitigen galt. Nur an ganz wenigen Stellen wagte Strauss eine ausschmückende oder gar intensivierende Elaboration von Hofmannsthals Dichterwort. Tempo- und Taktangaben in den Manuskripten hingegen haben formbildende Funktion; zum einen markieren sie den Beginn eines in mehrfacher Hinsicht «neuen» Abschnitts, zum anderen verweisen sie auf eine Änderung der Tempo- und Taktverhältnisse gegenüber einem «vorhergehenden». Ein grösserer Teil der Strauss-Notizen bezieht sich mehr oder weniger direkt auf die Behandlung der Singstimme. Ausgangspunkt ist stets der zu singende Text; er scheint die primäre Inspirationsquelle gewesen zu sein, denn vielfach ist zu beobachten, wie Strauss auf bestimmte Wortfolgen mit ebenso bestimmten Tonfolgen reagiert. Davon abzugrenzen wäre jene Gruppe von Notizen, die über Assoziationen von nur punktueller Bedeutsamkeit hinausgehen; gemeint sind Themen-Skizzen, in denen chiffren- oder formelhaft die harmonische, rhythmische oder thematische Struktur ganzer Textabschnitte eingefangen ist. Manche solcher Skizzen erlangen Bedeutung für die musikalische Gesamtstruktur des Werks, andere wiederum sind Keimzellen weiterführender thematischer Entwicklungen oder entwerfen rhythmisch-harmonische Grundmuster für einzelne, in sich abgeschlossene Szenen.

Hofmannsthals Textvorlagen sind überdies dadurch besonders markiert, dass sie von Strauss mit unzähligen Tonarten-Angaben glossiert wurden. Deutlicher noch als in anderen Strauss-Werken, wo das Arbeitsprinzip das nämliche war, sind es Tonarten-Angaben, die nicht nur – parallel zum Textverlauf – die harmonische Binnenstruktur der Komposition skizzieren, sondern auch höchst geistvoll autonome musikalisch-semantische Bezüge schaffen, deren Gültigkeit indessen erst nach einer Analyse des gesamten harmonischen Verlaufs der Oper zu erhärten wäre. Im Ansatz jedenfalls – und dieses gilt in gleichem Masse für die Instrumentationsangaben – bezeichnen die Tonarten-Angaben des Komponisten ein eigenes semantisches

System, das sich am Text und durch den Text mit sprachlicher Bedeutung auflädt, mit dieser Bedeutung aber eigenständig weiteroperiert.

In *Ariadne* können Tonarten sowohl zu einzelnen Personen in Beziehung treten, als auch zu Schlüsselwörtern wie «Tod» und «Leben». Natürlich sind einige von ihnen semantisch «vorbelastet», c-Moll etwa als konventionalisierte Trauermarsch-Tonart, g-Moll als Schmerz- und Klage-Tonart. C-Moll ist deshalb vorzugsweise dann notiert, wenn im Libretto vom «Todesgott» die Rede ist; mit c-Moll häufig konfrontiert wird C-Dur als Tonart der «realen Welt», als Klangsymbol handfester Lebenspragmatik, der sich der junge Komponist des «Vorspiels», wenn auch widerwillig, zu stellen hat. Sein ohnmächtiger Ausruf «O Mäcene!» ist in C-Dur eingebettet, wie er selbst mit seinem reich ausdifferenzierten Spektrum an B-Tonarten in C-Dur als der Grundtonart des ganzen «Vorspiels» integriert ist. Immer wieder bricht dieses unverbindlich-festliche C-Dur an dramaturgisch bedeutsamen Stellen durch und markiert bezeichnenderweise nicht nur die Szenen des Haushofmeisters, sondern auch Anfang und Ende des «Vorspiels»; mit seinem harmonisch neutralen Charakter bot es sich für die Übernahme einer semantischen Rahmenfunktion geradezu an. Innerhalb dieses Rahmens hat Strauss alle übrigen Tonarten einer symbolischen Dramaturgie unterworfen: die B-Tonarten wurden der Welt der Ariadne zugeordnet, die Kreuz-Tonarten ihrer Rivalin und Gegenfigur Zerbinetta. Das musikalisch-semantische Oppositionsprinzip, das dieser Einteilung zugrunde liegt, existierte bereits in der «Oper» und wurde von dort in das vier Jahre später entstandene, erst für die 2. Fassung von *Ariadne auf Naxos* komponierte «Vorspiel» übernommen.

Aber schon in der Musik zu Molières Schauspiel *Bürger als Edelmann*, das in der 1. Fassung von *Ariadne auf Naxos* die Stelle des späteren «Vorspiels» einnahm, finden sich dieselben Tonarten-Gegenüberstellungen, wie sie für die 2. *Ariadne*-Fassung, nunmehr losgelöst vom Rahmenstück des *Bourgeois Gentilhomme*, so überaus charakteristisch sind. Im *Bürger als Edelmann* ist C-Dur die Tonart des eitlen, dabei dummen Neureichen Jourdain, der sich als Förderer der Künste aufspielt, ohne zu bemerken, wie sehr er die Kunstabsichten des Adels unfreiwillig parodiert. Jourdain's C-Dur ist das Neutrum, auf das sich alle anderen Tonarten rückbeziehen; so auch das As-Dur des galanten Liebespaars Dorantes und Dorimène, das sich mit Harfenklängen einführt, während die Musik Jourdain's als höchst profanes Instrumentationssignal das Klangbild des Klavierquintetts benützt.

In der «Oper» werden diese Erkennungsmerkmale und Etiketten auf das Gegensatzpaar Ariadne-Zerbinetta übertragen, wobei es Zerbinetta ist, die über Tonarten-Spektrum, Instrumentation und Motiv-Struktur dem Musik-Répertoire und damit der Banalität der Jourdain-Welt angehört, während Motivik, Harmonik und Harfenseligkeit von Ariadne und Bacchus eine höchst absichtsvolle Struktureinheit mit den musikalischen Merkmalen Dorantes' und Dorimènes eingehen. In der 2. *Ariadne*-Fassung ist es der Komponist des «Vorspiels», der sich zum Anwalt der B-Tonarten macht und damit an die Stelle Dorantes' und Dorimènes tritt. Es war sinnvoll und entsprach der Dramaturgie der bestehenden Tonarten-Verteilung, dass Strauss nun ihm – als dem fiktiven musikalischen «Erfinder» der Figuren Bacchus und Ariadne – deren Tonarten-Spektrum übertrug und ihn auch im harmonischen Bereich zum korrespondierenden Element der Ariadne-Welt machte.

Setzt man nun die zahlreichen Tonarten-Angaben, die Strauss in Hofmannsthals Manuskripten zwischen den Zeilen oder am Textrand anbrachte, mit dem in der endgültigen Komposition realisierten Tonarten-System in Beziehung, so ergibt sich zunächst vordergründig die Einsicht, dass Strauss Dur und Moll als semantische Gegensätze auffasste. C-Moll und C-Dur, g-Moll und G-Dur, es-Moll und Es-Dur usw. werden entweder verschiedenen, semantisch sich ausschliessenden oder «feindlich» sich gegenüberstehenden Bedeutungsfeldern korreliert,

oder aber sie bezeichnen entgegengesetzte, sich ausschliessende oder «feindlich» sich gegenüberstehende Auffassungen von ein und derselben Sache. Ein Beispiel, das für viele stehen kann: «Tod» wird von Zerbinetta auf einen Es-Dur-Dreiklang gesungen (5. Takt nach Ziff. 75) – vom Komponisten, seinem tragischen Selbstverständnis entsprechend, auf düster umwölkt es-Moll (Ziff. 77).

Auch verstärkt sich bei Vergleichen zwischen Randnotizen und Partitur die Einsicht, dass bestimmte musikalische Themen keinesfalls an bestimmte Tonarten gebunden sind. Zerbinetta-Motivik kann mit Ariadne-Harmonik kombiniert werden, Ariadne-Motivik parallel zu Zerbinetta-Harmonik auftreten. Entscheidend für die Wahl der Tonart ist der jeweilige Aspekt, die Haltung bzw. Einstellung einer Figur zum musikalischen «Besitzstand» einer anderen. Ein Beispiel, stellvertretend für viele: Ab Ziff. 114 des «Vorspiels» werden Ariadne-Tonarten (As-Dur, Es-Dur) auf Zerbinetta-Themen angewandt, just zu dem Zeitpunkt, als der Komponist sich – zumindest vorübergehend – mit Zerbinettas «Gegenwelt» ausgesöhnt hat. Wenn er zum Musiklehrer sagt: «Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen ...», macht Strauss diese veränderte Sicht durch kunstvolle Verschränkung ursprünglich oppositiv eingesetzten Tonmaterials hörbar. Der junge Komponist geht sogar soweit, bei den Worten «Seien wir wieder gut!» sich des C-Durs seines verabscheuten Mäzens zu bedienen, um ein auf Selbsttäuschung basiertes Einverständnis mit der ihn umgebenden Lebenswelt zu signalisieren. An den Rand dieser Textstelle schrieb Strauss: «C dur Anfang», d.h. das C-Dur des «Vorspiel»-Beginns sei hier repressenartig wiederaufzunehmen. Die Schein-Idylle einer formalen Abrundung bei gleichzeitiger Auflösung semantischer Oppositionen lässt sich jedoch kaum länger aufrechterhalten, als der Komponist Zeit benötigt, um seine kleine Hymne auf den Mut und die Musik zu singen. Zu den Schlussworten «Wer hiess dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein?» erhält er sein angestammtes c-Moll zurück, womit er sich ein für alle Mal aus jener Welt, der C-Dur-Welt des Mäzenatentums, in die seine zurückgezogen hat. Mit der Moll-Variante kann der entsprechende Dur-Bereich zwar nicht aufgelöst, zumindest aber negiert werden. Strauss benutzte sie als eine Art Minus-Zeichen zur semantischen Deklassierung der Dur-Variante mit Mitteln ausschliesslich der Musik.

Die plötzlichen, auf den ersten Blick willkürlich anmutenden Modulationen, von denen die Musik von Richard Strauss keineswegs nur in *Ariadne* geprägt ist, zeugen von einer aussermusikalischen Bedeutungsfunktion der Harmonik, deren Regelwerk primär von Vorgängen in Handlung und Sprache abhängig oder zumindest beeinflusst scheint; viele Einzelheiten der harmonischen Fortschreitung jedenfalls lassen sich nur durch ihr Korrelationsverhältnis zur Semantik von Libretto und Bühne erklären. Die Harmonik gibt ihre Autonomie auf und wird in bezug auf Text, Handlung und Szene nicht nur konsequent durchfunktionalisiert, sondern erhält auch eine bis dahin kaum gekannte intellektuelle Dimension. Textstrukturen, die oppositiv wirken, finden deshalb ganz zwangsläufig ihre Fortsetzung in der Musik, die aber die Strukturen des Textes nicht bloss nachahmt, sondern darüber hinaus mit dem ihr eigenen Vokabular einen sprachähnlichen Kommentar formuliert. Es findet also nicht nur die Umsetzung des einen Mediums in ein anderes statt; die Musik entfaltet vielmehr ihre eigene poetische Idee.

Gleichwohl hat Strauss stets gefordert, Musik müsse aufhören, alleiniger Zweck der Oper zu sein; ein Musik-Theater, in dem Musik als Selbstzweck betrieben würde, habe keine Zukunftschancen. Wichtig sei, dass das Publikum nicht nur Töne höre, sondern Text und Handlung verfolgen könne.<sup>25</sup> Der offen konzedierte und keineswegs beklagte Verlust musika-

<sup>25</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen des Komponisten in: Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*. A.a.O. S. 47 f.

lischer Autonomie prägt auch den Dialog mit Hofmannsthal, der oft genug der irrigen Meinung erlag, mit einem Weniger an Text den musikalischen Intentionen des Komponisten entgegenzukommen. Strauss war jedoch am glücklichsten, wenn er möglichst komplexe semantische Systeme vorfand; wortreiche Textbücher kamen seiner musikalischen Logik, die eine literarische war, eher entgegen – was seine Begeisterung über den weitschweifigen Text der *Schweigsamen Frau* von Stefan Zweig erklärt. Wo Hofmannsthal glaubte, Freiräume für Musik schaffen zu müssen, stellte sich bei Strauss bisweilen das Gefühl der Leere ein, was seine kühle Aufnahme des *Ariadne*-Librettos begreifbar macht. Eine musikalische Logik wie die seine brauchte geschlossene sprachliche Systeme, auf die sie sich beziehen konnte. Bezeichnenderweise finden sich im Prosa-Typoskript des *Ariadne*-Vorspiels, das sich einer anspielungsreichen Alltagssprache bedient, etwa doppelt so viele Angaben zum harmonischen Verlauf wie im versifizierten, lyrisch verknüpften Textbuch der «Oper».

Dem Komponisten der *Ariadne* kam es auf eine Art Transsubstantiation des Textes durch die Musik an; dazu benützte er – wie seine Notizen auf Hofmannsthals Textunterlagen zeigen – eine konsequent durchgeführte Tonarten-Symbolik, die es ihm ermöglichte, durch «quasi leitmotivisch» behandelte und kontrapunktisch zueinander in Beziehung gesetzte Tonarten» (Willi Schuh)<sup>26</sup> psychische Zustände musikalisch zu fixieren. Strauss beabsichtigte keine Illustration des Textes, sondern eine dem Textverlauf analoge Strukturierung auf immanent-musikalischer Ebene. Ihm kam es darauf an, die komplementäre Funktion seiner Musiksprache voll auszuschöpfen. Dass ihm dabei das besondere «Material» der Musik Möglichkeiten der Strukturierung bot, die der Wortsprache notwendigerweise verschlossen sind, betonte der Komponist in einem Interview, das er 1935 gab: «Da, wo der Dichter Wort an Wort reihen muss, um einen Sinn zu umschreiben, da kann der Komponist alles in einem einzigen Akkord ausdrücken.»<sup>27</sup>

Wagner liess die Wortsemantik in der komplexeren der Musik aufgehen. Hofmannsthal indessen drang auf Kompetenz-Trennung; er wollte seinen dichterischen Eigenanspruch wahren. Strauss seinerseits war stets bemüht, den Text nicht zu vereinnahmen, sondern mit Mitteln der Musik nachzuvollziehen und zu kommentieren. Der Gefahr des Pleonasmus wird durch ein System von «Zurückhaltungen» entgangen, in dem jeder der beiden Künste bestimmte Zuständigkeitsbereiche zugewiesen werden, die der jeweils anderen Kunst verschlossen sind. Die Geschichte der Vervollkommnung dieser Strategie von Restriktionen ist zugleich die Geschichte der künstlerischen Partnerschaft von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss.

26 Willi Schuh: *Über Opern von Richard Strauss*. Zürich 1947. S. 24 (W.S.: Kritiken und Essays 1).

27 Zitiert nach: Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. Leipzig 1970. S. 409.