

ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Sebastian Neulinger BABA

**Richard Strauss als Opernkomponist einer ‚anderen‘ Moderne
und seine Instrumentation erläutert
anhand der Verwendung der Klarinette in *Elektra***

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums: Instrumentalstudium Klarinette – Master

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. Dr. Lars-Edvard Laubhold

Zweitleser*in: Univ. Prof. Mag. Gerald Kraxberger

Linz, am 7. September 2024

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Richard Strauss als Opernkomponist einer ‚anderen‘ Moderne und mit seiner Instrumentation. Diese Parameter sollen erörtert werden.

Zu Beginn steht eine biographische Untersuchung, welche seinen Werdegang zum Opernkomponisten darstellen soll. Hierfür rücken besonders jene Ereignisse und Personen in den Vordergrund, die nachhaltig prägend auf ihn wirkten, allen voran Wagner und Mozart. Es werden auch jene Denkanstöße erörtert, die ihn zur Entwicklung seiner eigenen Moderne bewegt haben. Dieses Thema wird im anschließenden Kapitel behandelt. Es wird versucht, die Besonderheiten dieser zu benennen, was die Unterschiede zwischen modern und ‚anders‘ modern ausmacht und es wird diskutiert, warum Kritiker wie Theodor W. Adorno Richard Strauss die Zugehörigkeit zum 20. Jahrhundert absprachen. Es folgt eine Auseinandersetzung mit seiner Instrumentationskunst, für die auch Hector Berlioz' *Instrumentationslehre* herangezogen werden muss. Der Fokus liegt auf der Behandlung der Klarinetten, die anhand einer entsprechenden Analyse der Oper *Elektra* untersucht und mit den vorangehend erläuterten Themen kontextualisiert wird: Instrumentation und Orchesterbehandlung dienen als Werkzeug zum besseren Verständnis und ob dieses Werk modern oder ‚anders‘ modern ist.

Einleitung	2
1. Richard Strauss – eine Biographie	3
1.1 Biographisches	3
1.2 Einflüsse Richard Wagners und Wolfgang Amadeus Mozarts	9
1.3 Fazit	18
2. Richard Strauss – Opernkomponist einer ‚anderen‘ Moderne	20
2.1 Opernkomponist	20
2.2 Eine ‚andere‘ Moderne	25
2.3 Fazit	34
2.4 Kompositionsweise	36
3. Instrumentation bei Strauss – Instrumentationslehre von Hector Berlioz	40
3.1 Das Vorwort zu Berlioz’ Instrumentationslehre	44
3.2 Die Klarinetten	49
4. Die Klarinette bei Richard Strauss – Elektra	54
4.1 Die Oper	54
4.2 Elektra – eine Untersuchung zur Behandlung der Klarinetten	60
4.3 Fazit	77
Conclusio	79
Bibliographie	83
Abbildungsverzeichnis	84

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Richard Strauss als vielschichtige Persönlichkeit, indem besonders seine Arbeit als Opernkomponist und seine Instrumentation in den Blick genommen werden. Basierend auf der Evidenz in der Literatur, wie zentral Instrumentation und Orchesterbehandlung für diesen Komponisten waren und der klaren Positionierung Richard Strauss' als Orchester-Komponisten, wird im hinteren Teil der Arbeit ausführlich auf das Thema Instrumentation eingegangen.

Zentrale Fragen dieser Arbeit sind folgende: Welche Persönlichkeit steckt hinter dem Komponisten Richard Strauss, wer oder was hatten nachhaltige Einflüsse auf ihn? Was bedeutet ‚Strauss'sche Moderne‘, wie entstand sie und warum wurde und wird sie stark diskutiert? Die zentrale Bedeutung des Themas der Instrumentation für Strauss als Orchester-Komponist wird deutlich und anhand der Klarinetten veranschaulicht. Wie lassen sich die diskutierten Punkte im als Beispiel ausgewählten Werk *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge* op. 58 finden?

Richard Strauss stellt sich als hochinteressante Persönlichkeit dar, besonders wenn man bedenkt, dass seine auf den ersten Blick romantisch anmutenden Opern im 20. Jahrhundert entstanden sind. Dieser erste Eindruck löst sich jedoch dort auf, wo klar wird, dass es sich um eine genuin eigene, also eine Strauss'sche Moderne handelt, weshalb dies auch einen wesentlichen Bestandteil der Arbeit ausmacht. Dahin führend steht zu Beginn ein biographischer Teil, in dem die wichtigsten Einflüsse auf sein musikalisches Verständnis und seine kompositorische Arbeit bis hin zu seiner Idee von der Moderne herausgearbeitet werden. Zu diesen prägenden Einflüssen zählen Personen sowohl aus seinem persönlichen Umfeld, wie der Vater des Komponisten, aber auch im professionellen Umfeld Persönlichkeiten wie Hans von Bülow, Alexander Ritter und selbstverständlich Richard Wagner und Wolfgang Amadeus Mozart.

Der darauf folgende Teil ist dem komplexen Thema der spezifischen Moderne von Richard Strauss gewidmet. Es wird untersucht, was diese genau ausmacht und warum Kritiker wie Theodor W. Adorno ihm sogar die Zugehörigkeit zum 20. Jahrhundert absprachen, von der er selbst als avantgardistischer Künstler überzeugt war. Daran anschließend findet sich ein kurzer Exkurs zur Kompositionsweise, im Versuch, Einblick in die abstrakte Denk- und akribische Arbeitsweise beim Prozess des Komponierens zu gewähren und es finden sich weitere Anknüpfungspunkte zur Wichtigkeit der Instrumentation für Strauss in Bezug auf Instrumentation als Klangmalerei.

Es folgt der dritte Teil der Arbeit, welcher sich nun auf Instrumentation bei Strauss konzentriert und einleitend seine wichtigsten Neuerungen der Orchesterbehandlung benennt. Ein

zentraler Bestandteil dieses Abschnitts bildet die Beschäftigung mit der von ihm bearbeiteten und revidierten Ausgabe der *Instrumentationslehre* (ca. 1904) von Hector Berlioz. Abschließend widmen sich diese Ausführungen Strauss' Oper *Elektra* mit einer Beschreibung der strukturellen Eigenschaften und einer anschließenden Instrumentationsanalyse bezüglich des Einsatzes der Klarinetten. Anhand dessen sollen einerseits Strauss' Können hinsichtlich Instrumentation und Klangmalerei und andererseits die zuvor beschriebenen Punkte seine Moderne betreffend veranschaulicht werden, beziehungsweise, ob sich der später noch eingeführte Begriff der ‚anderen‘ Moderne auf dieses Werk anwenden lässt.

Bei der verwendeten Literatur handelt es sich zum Großteil um relativ junge Sekundärliteratur der letzten 30 Jahre, meist Beiträge aus Sammelbänden, und manche Primärliteratur, wie Berlioz' *Instrumentationslehre* (ca. 1904) oder Strauss' Textbücher. Der Mangel an facheinschlägiger Literatur aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet sich, wie beschrieben darin, dass zu dieser Zeit kaum wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Strauss' Werk stattfanden. Vorgehensweisen dieser Arbeit sind Literaturrecherche und Textvergleich. Relevante Literatur wird untersucht und in Zusammenhang gestellt. Den letzten Teil der Arbeit bildet eine mittels Höranalyse und Partiturstudium eigens durchgeführte Instrumentationsanalyse der Oper *Elektra*.

1. Richard Strauss – eine Biographie

Sinn dieses biographischen Abrisses ist es, nach Möglichkeit herauszufinden, welche Personen, Lehrer und/oder Ereignisse in Strauss' Leben, speziell in seinen Lehrjahren, besonders prägend hinsichtlich seines musikalischen Verständnisses und seiner Instrumentation waren. Was war es, was ihn so nachhaltig in Richtung Musiktheater bewegte und wo liegt der Ursprung seines eigenen Begriffs der Moderne?

1.1 Biographisches

In seinem Geburtsort München begann Strauss (11. Juni 1864-8. September 1949) sehr früh mit dem Komponieren und bereits im Alter von elf Jahren ging er systematisch vor, weshalb 1875 der Münchner Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer von Strauss' Vater als dessen Lehrer für Komposition engagiert wurde. „Systematischen und kontinuierlichen Kompositionsunterricht erhielt Strauss zwischen 1875 und 1880 beim Münchner Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer, der ihn in Harmonielehre und Kontrapunkt unterwies und ihn auch in die Grundlagen der

Instrumentation einführte.“¹ 1881 veröffentlichte Eugen Spitzweg seinen Festmarsch als Opus 1 in seinem Münchner Verlag Albi, woraus eine jahrelange Zusammenarbeit entstehen sollte. Spitzweg war es, der Richard Strauss später seinem Freund und berühmten Dirigenten Hans von Bülow vorstellte.²

1882 feierte Strauss mit der Uraufführung seiner Es-Dur *Bläserserenade* op. 7 unter Kapellmeister Franz Wüllner in Dresden den ersten großen Erfolg außerhalb Münchens. Die Idee für die Besetzung mit 13 Blasinstrumenten stammte vermutlich von Mozarts *Gran Partita* KV 361 oder Brahms' *Haydn-Variationen* op. 56a. Auch kompositorisch lassen sich hier bereits große Fortschritte erkennen, denn „[a]nders als noch in seiner ersten Symphonie gibt es nun solistische wie klangfüllende Aufgaben für nahezu alle Bläser.“³ Dies markiert wohl eines der wichtigsten Ereignisse seines Lebens, denn einerseits nahm die enge Verbindung zwischen Strauss und Dresden ihren Anfang, die später noch mit Wüllner zu den Uraufführungen der Werke *Till Eulenspiegel* und *Don Quixote* in Köln führte, und andererseits „verschaffte die *Serenade* Strauss den Respekt Hans von Bülows, der das Bläserstück ins Repertoire seines Meininger Hoforchesters aufnahm und es so schätzen lernte, dass er Strauss um ein weiteres Werk für dieselbe Besetzung bat.“⁴ Bei dem erwähnten Folgewerk handelt es sich um die *Bläuersuite* op. 4. Für dieses Werk legte Bülow ein Schema vor, das jedoch so spät bei Strauss eintraf, dass es nur für die letzten beiden Sätze, *Gavotte* sowie *Introduction und Fuge*, berücksichtigt werden konnte. Darüber hinaus lässt sich eine eindeutige Orientierung an der Musik von Johannes Brahms feststellen – offenbar auch aus taktischen Gründen, was Strauss' selbstbewusstes Geschick untermauert, denn „Strauss wusste, wie sehr Bülow Brahms verehrte.“⁵ Trotz enormer Beliebtheit dieses Werks wurde es erst 1911 gedruckt, möglicherweise aufgrund einer Kritik von Brahms, der es 1885 in Meiningen hörte.⁶

Hans von Bülow kann wohl als einer der wichtigsten Wegbegleiter Strauss' betrachtet werden, denn er war es, der ihn 1885 nicht nur als Musikdirektor nach Meiningen holte, er stellte ihn auch seiner wohl allerwichtigsten Bekanntschaft vor, der Familie Wagner. Weiters wurde er so mit Alexander Ritter, einem Schulfreund Bülows und Ehemann von Richard Wagners Nichte,

¹ Jürgen May, „Der Kompositionsprozess“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 114-129, S. 116.

² Vgl. Maria Publig, *Richard Strauss. Bürger – Künstler – Rebell. Eine historische Annäherung*, Graz, Wien, Köln 1999, S. 16-19.

³ Walter Werbeck, „Klavier- und Kammermusik, frühe Bläserwerke“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 499-510, S. 509.

⁴ Ebd., S. 509.

⁵ Ebd., S. 509.

⁶ Vgl. ebd., S. 508-510.

bekannt gemacht; durch die Einführung in diese Gesellschaft näherte sich Strauss gleichsam immer mehr Bayreuth an und verbrachte in der Folge dort Zeit bei den Wagners. Außerdem engagierte sich Bülow stets für die Förderung junger Künstler, weshalb er sich etwa beim Berliner Konzertagenten und Unternehmer der Berliner Philharmoniker Hermann Wolff dafür einsetzte, dass Strauss' Werke aufgeführt wurden.⁷

Bezüglich Richard Wagner gilt es festzuhalten, dass es gewiss nicht nur seine Musik war, die Strauss beeindruckte, sondern vor allem auch das Phänomen mit der einflussreichen Prominenz in Kontakt zu kommen, wonach nach Publig (1999) Strauss wohl bewusst Ausschau hielt und immer wieder geschickt einfädelte um sich deren Gunst zu sichern. So sollte beispielsweise das Liederheft *Letzte Blätter* seiner Tante Johanna Pschorr gewidmet werden, weil aber der berühmte Kammersänger Heinrich Vogl darum bat, fiel die Widmung zu dessen Gunsten aus.⁸ Jedenfalls genoss Strauss gewiss das glamouröse Umfeld in Bayreuth bei der Familie Wagner. „Er war fasziniert von der weihewollen Kulturmacht des ‚Grünen Hügels‘. Als eine von Hans von Bülow geförderte Begabung wurde er dort von Cosima samt Familie hofiert und umgarnt. [...] Sein Anspruch, Wagner in dessen kulturpolitischer Erlauchtheit nachzufolgen und von seiner eigenen Jüngerschaft als neues Idol verehrt zu werden [...], begleitete Strauss' ganzes Leben.“⁹ Schließlich war er schwer beeindruckt von der „bedingungslose[n] Hörigkeit der Wagnerianer, denen er sich als musikalischer Neuerer, wie er meinte, zugehörig fühlte.“¹⁰

Nichtsdestotrotz blieb Strauss' wichtigster Mentor und Partner sein Vater. „Immerhin war der Vater ein ernsthafter, gebildeter Mensch, und der Sohn glaubte ihm. Bis weit in die Meisterjahre hinein verfolgten Strauss die Ratschläge des Vaters.“¹¹ Jene Ratschläge betrafen etwa Probendidaktik und Dirigat, besonders aber, wie weit er mit seiner kompositorischen Kreativität innovative Wagnisse eingehen konnte.

„Trotz seiner damals avantgardistischen Unerschrockenheit hatte sich Strauss der väterliche Rat tief ins Unterbewußtsein eingeprägt [...]. Und Strauss wußte ganz genau, wem er das Ausleben seiner fantasievollen Leichtigkeit verdankte. Denn trotz des Ärgers und der Kränkungen, die er durch den Vater teilweise erleben mußte (umgekehrt blieb der Sohn dem Vater auch nichts schuldig), wußte Strauss nur zu sehr, daß dieser intensive Gedankenaustausch mit jemandem, von dem er wußte, daß dessen ganzer Ehrgeiz und Lebensfreude von seinem Erfolg abhingen, seine emotionale und künstlerische Kreativität motivieren konnte.“¹²

⁷ Vgl. Publig, *Richard Strauss*, S. 27-32.

⁸ Vgl. ebd., S. 36.

⁹ Ebd., S. 36.

¹⁰ Ebd., S. 38.

¹¹ Ebd., S. 40.

¹² Ebd., S. 42.

Der Vater äußerte sich stets angesichts seiner Fachkenntnisse sachlich, was Richard dabei half, künstlerische Selbstständigkeit und -sicherheit zu erwerben. Er konnte gut abschätzen, wie viel Neuerung ein gebildetes Publikum ertragen konnte, was hilfreich war um seinen Ruhm zu erweitern.

„Strauss verstand es nun, knapp an der Grenze des vom Musikpublikum Nachvollziehbaren zu jonglieren. Seine ‚Neigung zum Experimentieren‘, wie Franz Strauss es nannte, steigerte sich bis zu den scharfen Dissonanzen in der *Salome* (1905) und in der *Elektra* (1909) sowie in den ersten Zwölftonsequenzen in *Also sprach Zarathustra* (1896) [...]. Die Uraufführungsskandale waren gewaltig gewesen. Strauss hatte inzwischen durch den Tod des Vaters sein Musik-‚Barometer‘ verloren, ein Verlust, der unersetzbar blieb.“¹³

Strauss galt nach dem Verlust seines Vaters als am musikalisch fortschrittlichsten innerhalb des künstlerisch-avantgardistischen Kreises, in welchem er sich bewegte. Er war zu einem Künstler von internationalem Rang und Namen geworden und folglich war die Loslösung der durch Wagner entstandenen Form und Harmonik verlangt. Diesem Anspruch ging er auch nach und seit dem Tod Bülow 1894, stand er als neues Idol für die aufgeschlossene Jugend. Dennoch ließen ihn die Skandale von *Salome* und *Elektra* nicht unberührt, weshalb die nächste Oper *Der Rosenkavalier* wesentlich tonaler wurde. Der internationale Erfolg dieser Oper zeigte, dass jener Regress weg vom Experimentellen in Bezug auf die Rezeption durch sein Publikum richtig war.¹⁴ Was es mit diesen drei Opern auf sich hat wird noch genauer erläutert, besonders, was so skandalös an *Salome* und *Elektra* war.

Mathias Hansen (2003) beschreibt Strauss’ paradoxes Verhältnis zu Traditionen in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem enormen Selbstbewusstsein: „Die frühen Kompositionen von Strauss lassen eine verblüffende Anpassungsfähigkeit an klassische Vorbilder erkennen, die jedoch mit üblicher, ‚natürlicher‘ Nacheiferung und dem Ziel, an ihnen die eigenen schöpferischen Kräfte zu erfahren und einen eigenen Ton zu entfalten, kaum etwas zu tun hat.“¹⁵ Gemeint ist damit, dass seine frühen Werke, wie die Klavier- oder Cellosone, unüberhörbar an die Vorbilder (Brahms, Mendelssohn, Schumann) angelehnt sind, jedoch in einer Weise, als ob es diese Vorbilder gar nicht gäbe. „Die Stücke erwecken nicht selten den Eindruck, sie seien Ausführungen bestimmter motivisch-thematischer, rhythmischer, klanglicher Einfälle, ohne dass die dabei unüberhörbaren, zuweilen überdeutlichen stilistischen Anlehnungen an Tradition ein auch nur annähernd überzeugendes ästhetisches Niveau erlangten.“¹⁶ Strauss empfand schlichtweg keine Bewunderung für die Vorbilder in dem Maße, wie es andere taten (wie z.B. Schumanns Verehrung für Beethoven).

¹³ Publig, *Richard Strauss*, S. 43.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 38-44.

¹⁵ Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 8.

¹⁶ Ebd., S. 8.

Strauss wusste um die Großartigkeit dieser Komponisten, pflegte aber einen Umgang in Distanzlosigkeit, „von einer Vertrautheit, ja Intimität, die sich aus einem weitgehend unreflektierten Gefühl professioneller Gleichrangigkeit herzuleiten scheint.“¹⁷ Diese Selbsteinschätzung mündete in offenbar unerschütterlicher Selbstsicherheit. Auch seine spätere Bewunderung Richard Wagners und Franz Liszts hatte nichts mit bedingungsloser Verherrlichung zu tun, sondern mit seinem scharfen Instinkt für das gegenwärtig geforderte Metier, nämlich Oper und Tondichtung.

Strauss übernahm in seinen frühen Kompositionen die Sprache der Vorbilder und sein Metierverständnis blieb bis ins hohe Alter klassisch-romantisch geprägt. Während beispielsweise von Mozart bekannt ist, seine Vorbilder stets übertreffen zu wollen – und dies auch früh bewerkstelligte –, war das nicht die Intention von Strauss, was allerdings auch schwer möglich war. Jedoch überwand oder führte er die Kompositionen auch nicht weiter, wie etwa Liszt oder Wagner, die ihre Sinfonischen Dichtungen oder Opern als Weiterführung der Sinfonien Beethovens verstanden. Strauss entzog sich seinen Vorbildern, entrückte sie in die Klassizität, oder bezeichnete sie als akademische Fossilien. „Straussens vielgerühmte bzw. vielgeschmähte Traditionsverbundenheit ist recht eigentlich eine durch äußerliche Annäherung an musikalische Erscheinungsbilder und durch gleichsinnige verbale Bekenntnisse verschleierte Traditionslosigkeit oder sogar Traditionsfeindschaft.“¹⁸ Wenn er sich zur Musik der Vergangenheit wendete, griff er aber nicht die dort angelegten weiterführenden Impulse auf um sie wiederum weiterzuführen. So machte er sich schließlich auch zum Gegenspieler Arnold Schönbergs, der dies sehr wohl tat.

Zu vielen Komponisten hatte Strauss nach Hansen (2003) eine recht klare Meinung: Die Wiener Klassiker gaben ihm Halt, er stellte Wolfgang Amadeus Mozart über Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Schubert waren ihm musikalisch gegenwärtig und die Musik Carl Heinrich Grauns, François-Adrien Boieldieu und Daniel François Esprit Aubers fand er hübsch und ab 1884 fand er den zuvor abgelehnten Johannes Brahms großartig. Angesichts der späteren Bewunderung scheint es verwunderlich, wie abwertend er sich bezüglich Richard Wagner äußerte, auch wenn dies durch doppeldeutige Bemerkungen abgeschwächt wurde. Das Abwertende richtete sich aber vor allem gegen die fanatischen Wagnerianer, „gegen die Petrifizierungen einer musikalischen Sprache, die Wagner als eine sich ständig erneuernde verstanden und behandelt wissen wollte. Und in diesem Sinne stimmte Strauss mit dem Bayreuther Meister durchaus bereits überein.“¹⁹ Ein Indiz hierfür ist, dass er seine frühen

¹⁷ Hansen, *Richard Strauss*, S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 10.

¹⁹ Ebd., S. 12.

Kompositionen später kaum noch erwähnte (Petrifizierung bedeutet Versteinerung). „Und erneut ist eine kompositorische Wende – diesmal die langfristig folgenreiche Wende von der klassizistischen Sinfonie/Sonate zur ‚Tondichtung‘ – der Grund, die Sinfonie [Sinfonie f-Moll op. 12] dem Vergessen zu überlassen.“²⁰ Einzige Ausnahmen aus seinem früheren Werk waren *Burleske* und *Aus Italien*. *Burleske* mutet wie ein Brahms’sches Klavierkonzert an, jedoch mit Neuerungen (z.B. die von Pauken vorgetragene Melodie) versehen, wie auch die motivisch-thematische Arbeit mit Mendelssohn’scher und Schumann’scher Figurationsartistik weit vorangeschritten ist. „Entscheidend aber wohl ist, dass solche Reminiszenzen nur noch ferne Echos bilden; dass sie eingefügt sind in eine musikalische Sprache, die gleichermaßen von Selbstbewusstsein wie von Unbedenklichkeit gegenüber den Vorbildern, jedoch auch gegenüber provokant neuartiger Erfindung zeugt.“²¹ *Aus Italien* bezeichnete Strauss selbst als Werk des Übergangs und seine Viersätzigkeit hat kaum etwas mit klassischem Satz-Zyklus zu tun. Diese Unbedenklichkeit gegenüber Tradition wurde gleichsam zur Unbedenklichkeit seines Avantgardismus, weil er seine Ideen scheinbar rücksichtslos umsetzte. Es ist durchaus denkbar, dass dies einen einfachen Grund hatte. Strauss war bewusst, dass sein Frühwerk kompositorisch nicht an jenes von Brahms heranreichte und „[i]n Strauss’ Bekenntnis zu Wagner und Liszt verbarg sich auch das Abrücken von epigonaler Unzulänglichkeit, das seine bislang komponierten Stücke gegenüber den Brahms’schen, doch eben nicht minder gegenüber den Schumann’schen und Mendelssohn’schen Vorbildern kennzeichnete.“²² Dies ist gewiss der Grund, aus dem er seine frühen Werke zu ignorieren schien. „Strauss muss ab einem bestimmten Zeitpunkt bewusst geworden sein, dass seine schöpferische Disposition sich auch unabhängig von jeder Ästhetik nicht auf dem Boden eines ebenso tiefsinnig wie romantischen Klassizismus entfalten konnte und dass das Bekenntnis zum ‚Neuen‘, zu ‚Weimar‘ und ‚Bayreuth‘, recht eigentlich die Erkenntnis seiner selbst beinhaltete.“²³

Das ‚Neue‘ wurde ihm wohl 1886 bewusst, als er Alexander Ritter kennenlernte: Er brachte ihn dazu, seine Vorurteile gegenüber Wagner und Liszt abzulegen und legte ihm offen, dass Brahms, Schumann und auch Bruckner Beethoven-Epigonen seien, deren Sonatenform durch die ständige Erweiterung zu einem leeren Gehäuse geworden war. Hansen (2003) bezieht sich in seinen Ausführungen auf einen Brief (24. August 1888) von Strauss an Bülow, in dem Strauss folgendes klarstellte: Beethovens neun Sinfonien und seine vier berühmten Nachfolger markierten die Spitze

²⁰ Hansen, *Richard Strauss*, S. 12.

²¹ Ebd., S. 13.

²² Ebd., S. 14.

²³ Ebd., S. 14.

der Instrumentalmusik und eine Weiterentwicklung sei allein durch Anknüpfen an diese möglich – und wenn er selbst dazu nicht in der Lage war, wollte er es lieber bleiben lassen. Die Instrumentalmusik als mit Beethovens Sonatensatz unzertrennlich verbundene Form stecke seit 60 Jahren in einer Sackgasse und um dieser zu entkommen, bedürfe es einer poetischen Idee: Programmmusik und Tondichtung. In der Hochphase der Sinfonischen Dichtung, den 1890er Jahren, war Programmmusik für Strauss die einzig wahre Musik, weil sie den präzisesten Ausdruck gewährleistete; auch brachte das Programm natürliche Grenzen mit sich, im Versuch ein Abdriften in die Willkür zu verhindern. Strauss schuf eine einzigartige Plastizität: „Für diese Plastizität ist Strauss gerühmt wie getadelt worden: Der lärmende Ritt Tills über die Stände der Marktweiber oder die leeren Quinten der hohlköpfigen Widersacher des ‚Helden‘ haben Entzücken und Abscheu hervorgerufen – beides bei verständigeren wie einfältigeren Leuten.“²⁴ Diese plastische, vielleicht auch einfache Herangehensweise, spiegelt auch die Malerei des späten 19. Jahrhunderts wider, wie Hansen (2003) ausführt. Der Trend der allumfassenden Bildzusammenhänge rückte nun von da ins kleine Detail, wo einzelne Personen oder Situationen für sich in den Vordergrund traten. In einer so hektisch gewordenen Welt würden Zusammenhänge nur noch durch Betrachten der kleinsten Details erkannt werden können und so lässt sich Detailverliebtheit auch bei Strauss identifizieren. Der offenbare Mangel an einer gewissen inneren Tiefe scheint kompensatorisch mehr Raum für individuelle Selbstverwirklichung zu bieten. „Das Detail und das aus ihm parataktisch geformte vierteilige Ganze entfalten, im Bild wie in der Musik, eine eigene, bislang ungekannte Intensität des Ausdrucks, eine Suggestivität der Darstellung, die durchaus in der Lage sind, die Abwesenheit einer metaphysischen Dimension auszugleichen und vergessen zu lassen.“²⁵ Strauss war Realist und wurde diesbezüglich für die Absenz jedes metaphysischen Sinnes kritisiert. Er konzentrierte sich auf perfekte technische Ausführung der klanglichen Wirkung und auch das ließ sich wohl seiner Meinung nach am besten mit der Darstellung eines Programms, also Tondichtung, umsetzen.²⁶

1.2 Einflüsse Richard Wagners und Wolfgang Amadeus Mozarts

Nach der Darstellung des Übergangs zur Tondichtung bei Richard Strauss, welcher zweifelsohne in Zusammenhang mit seiner Idee der Moderne steht, soll nun der Werdegang zum Opernkomponist anhand eines Textes von Bernd Edelmann (2014), welcher sich dem Verhältnis zwischen Strauss und Wagner widmet, beleuchtet werden. Von Richard Strauss ist bekannt, dass er recht früh mit der

²⁴ Hansen, *Richard Strauss*, S. 19.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ Vgl. ebd., S. 8-22.

Musik Wagners in Berührung kam: Sein bereits in jugendlichen Jahren erstaunlich ausgeprägtes analytisches Gehör, ermöglichte ihm sämtliche Geschehnisse in den Stücken nachzuvollziehen, er war im Stande den Einsatz der Leitmotive genau zu verfolgen, oder auch die Instrumentation präzise zu identifizieren. Allerdings war er für die Musik wenig begeisterungsfähig, konnte aber genau benennen, was ihn störte und parodierte die Musik sogar. Es ist wohl zulässig von einer Weitergabe des Vorurteils von Richard Strauss' Vater als eingefleischten Wagner-Gegner an seinen Sohn zu sprechen. So hörte er 1880 eine Aufführung des *Tristan* in München, von der er nicht begeistert war. Eine zögerliche Wende stellte sich ein, als er sich eingehend mit der Partitur der genannten Oper beschäftigte. Er bewunderte die Orchestertechnik mit den Modulationen und die geschickte Polyphonie mit den harmonischen Verstrickungen. „Sein Orchesterklang wirkt wesentlich deswegen so brilliant und suggestiv, weil die klangfarblich geprägten Motive und Melodien auf ihrer Eigengestalt beharren und sich ‚rücksichtslos‘ dissonant und polyrhythmisch mit anderen Motiven verschränken und vernetzen. So heben sie sich von einem oft nur geahnten harmonischen Grund ab.“²⁷ Weiters faszinierte ihn die Textausdeutung mit der geschickt gewählten Instrumentation und harmonischen Umdeutung einzelner Töne für eben wirkungsvolle Modulationen.

Auch Edelmann (2014) beschreibt als endgültige Wende zum Wagner-Anhänger die Geschehnisse um Alexander Ritter in Meiningen ab dem Jahr 1885: „Ritter schwor ihm auf das Grundkonzept der ‚Musik als Ausdruck‘ (Friedrich von Hausegger) und damit auf die Richtung Berlioz-Liszt-Wagner ein, erläuterte ihm die Schriften Wagners und die Philosophie Schopenhauers“²⁸. Ritter betrachtete Strauss gleichsam als Erbe Wagners und „[a]usgehend von Wagners Sicht der deutschen Musik als höchste Kulturleistung begann Strauss sich selbst als deren Vollender zu verstehen, je mehr Erfolg seine Werke hatten; im Alter sah er bekanntlich die Neue Musik des 20. Jahrhunderts nur noch als Verfall einer großen Tradition. Die Indoktrination durch Alexander Ritter wirkte lebenslang nach.“²⁹

Als Strauss später auch nach Bayreuth kam (ab 1886 zahlreiche Besuche der dortigen Festspiele), war er endgültig vom Faszinosum Richard Wagner ergriffen. Es folgten zahlreiche kürzere Aufenthalte, Wagners Ehefrau Cosima lud ihn zu sich nach Hause und selber wollte er stets Wagner-Opern zur Aufführung bringen. Nach Umwegen gelang es ihm 1894 *Tannhäuser* in Bayreuth zu dirigieren. Die Entfremdung von Bayreuth setzte spätestens mit der Tondichtung *Also*

²⁷ Bernd Edelmann, „Strauss und Wagner“: in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 66-83, S. 69.

²⁸ Ebd., S. 70.

²⁹ Ebd., S. 70.

sprach *Zarathustra* (1896) ein, da Friedrich Nietzsche, von welchem der Stoff für dieses Werk stammt, in Bayreuth mehr als unerwünscht war. Schließlich kam es 1896 zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Wagners Sohn Siegfried, und folglich vollzog Strauss eine strikte Trennung zwischen Wagners Werk und dem Wagner-Kult, denn sein Anliegen, die anspruchsvollen Wagner-Opern im Repertoire zu festigen, blieb unangetastet von seiner privaten Lossagung von Wagner. So kam es, dass er an seinen verschiedenen Dienstorten insgesamt 424 Mal Wagner-Opern dirigierte.

Nach Wagner war es denkbar schwierig, nicht epigonale deutsche Opern zu komponieren, doch Strauss gelang dies bereits in seiner ersten Oper *Guntram*. Im Übrigen erwähnt Edelmann (2014), Alexander Ritter habe Strauss zum dramatischen Schaffen angeregt.³⁰ Anstatt auf die Wagner'sche Erlösungsoper, setzte Strauss auf gesellschaftspolitische Fragen, die die Kontextualisierung *Guntrams* im Mittelalter mit sich brachte: Krieg, Willkürherrschaft oder soziale Unruhen sind hier zu nennen. Für diese Politisierung wurde er durchaus kritisiert, da Politik nicht einhergehen würde mit dem Wesen von Musik. „Strauss geht es um die *irdischen* Lebensbedingungen. Damit entfällt Wagners Leitidee einer transzendenten Erlösung.“³¹ Der Schluss drängt sich auf, dass Strauss' Realismus in den Tondichtungen wohl auch hier wiederzufinden ist. Nähere Erläuterungen zu *Guntram*, besonders, warum es sich sehr wohl um eine epigonale Oper handelt, folgen später noch in dieser Arbeit.

Musikalisch lässt sich in *Guntram* feststellen, dass die Musik trotz Leitmotivik und symphonischer Einheit, kaum nach seinem bewunderten Vorbild Wagner klingt. Es findet sich seine virtuose Orchestertechnik aus den vorhergehenden Tondichtungen wieder und anders als Wagner, der Leitmotive durch Wiederholung einprägsam machte, verarbeitete Strauss diese kontrapunktisch. Sein Plan für die kantablen Gesangspartien ging nicht auf, weshalb diese im Kontrapunkt integriert sind, was sie wiederum unsanglich macht. „Die Schuld dafür, dass der Orchestersatz ‚ziemlich toll und schwer‘ geraten sei, schob er auf die *Tristan*-Partitur“³². Obwohl er ganz bewusst jedem Epigontum entsagen wollte, gibt es einige *Tristan*-Zitate, wie das chromatische ‚Leidensmotiv‘, Teile aus dem *Motiv der Todesklage*, oder den *Tristan*-Akkord und Wagner'sche Paukenzwischenspiele. Nachträglich führte Strauss einige Streichungen durch um diese identifizierbaren Spuren zu tilgen, doch auch dies rettete *Guntram* nicht. Schließlich war schon die Uraufführung 1894 nur mäßig erfolgreich, schon ab der zweiten von fünf geplanten Aufführungen wurden Striche gesetzt, weitere geplante Produktionen kamen nicht zustande, erst 1936 kam es mit

³⁰ Vgl. Edelmann, „Strauss und Wagner“, S. 74.

³¹ Ebd., S. 73.

³² Ebd., S. 74.

einer um ein Viertel gekürzten Fassung zu einer Wiederaufführung und es folgten nur sehr wenige weitere Produktionen. Weiters war die Handlung, wie später noch kurz erläutert, sehr Wagnerisch.³³ „*Guntram*, unter Bezug auf Richard Wagner gelesen, erscheint als ein gänzlich epigonaler Opernerstling.“³⁴

„Erst mit *Salome* und *Elektra* fand Strauss Tonsymbole, die, wie der *Tristan*-Akkord oder das wortgezeugte Motiv ‚Nie sollst du mich befragen!‘ in *Lohengrin*, den Grundkonflikt eines ganzen Dramas *in nuce* repräsentieren. Indem Strauss Wagners Stilmittel übersteigert, überführt er sie in die Moderne. Der hohe Dissonanzgrad des *Elektra*-Akkordes ist Ausdruck einer zerstörten Seele, und Lohengrins Frageverbot wirkt geradezu oberlehrerhaft angesichts von Salomes trotzigem Wunsch (dessen Perversität die Ganztonleiter versinnbildlicht): ‚Ich will den Kopf des Jochanaan!‘ So legitimierte sich Strauss als ebenbürtiger Nachfolger Wagners gerade in der Überwindung des Vorbilds.“³⁵

Im Anschluss an *Guntram* komponierte er die Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, welche aber ursprünglich als Oper gedacht war. Edelmann (2014) benennt auch hier einige Parallelen und auf Ansätzen aufbauende Bestandteile zu *Tristan*, wie den *Tristan*-Akkord oder das ‚Leidensmotiv‘. „Strauss’ Grundidee scheint es also, motivische und harmonische Möglichkeiten zentraler Elemente der *Tristan*-Chromatik auszuprobieren.“³⁶ Nach weiteren Beschreibungen kommt er zu dem Schluss: „Strauss löst sich von dem kompositorischen Übervater Wagner, indem er dessen Chromatik nicht ‚langsam und schmachkend‘, sondern ‚lustig‘ und rasch einsetzt. So entsteht – noch vor *Feuersnot* – eine symphonische, heitere Persiflage auf Wagner.“³⁷

Bezüglich der musikalischen Zitate sei festgehalten: „Das kompositorische Denken von Strauss geht von festen, nahezu invarianten Elementen aus. Tonarten, Instrumentencharaktere und Klangfarben, Rhythmen usw. assoziiert er regelmäßig mit außermusikalischer Bedeutung. Seine Fähigkeit, Bilder, Gesten intuitiv in musikalische Gestalten umzusetzen – seien es Motive, Harmoniefolgen oder auch nur ‚nervöse‘ Begleitfiguren –, empfand er als ‚eigene, persönliche Ausdrucksskala‘ und ‚angeboren‘“³⁸. Diese „persönliche Ausdrucksskala“ beinhaltet auch Zitate von Wagner, wenn auch nicht viele, welche er in seinen Kompositionsstil einfügte und in einen neuen Bedeutungszusammenhang stellte. Diese kommen offensichtlich oder auch verborgen vor.

Weiters übernahm Strauss von Wagner dessen Ansätze zum Komponieren. Strauss las Wagners Schriften sein ganzes Leben lang und sah in ihm einen Verwandten im Geiste. „Nur zwei grundsätzliche Einwände hatte er: Wagner habe die unerschöpfliche Ausdrucksfähigkeit der

³³ Vgl. Susanne Rode-Breyman, „*Guntram* – *Feuersnot* – *Salome* – *Elektra*“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 148-182, S. 153 ff.

³⁴ Ebd., S. 153.

³⁵ Edelmann, „Strauss und Wagner“, S. 74.

³⁶ Ebd., S. 75.

³⁷ Ebd., S. 76.

³⁸ Ebd., S. 77.

Melodien Mozarts wie insgesamt der Wiener Klassiker unterschätzt [...], und das moderne Orchester ersetze nicht nur den kommentierenden Chor der attischen Tragödie, sondern, es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit“³⁹. Übernommen hatte er aber die Ansicht über die Wichtigkeit des richtigen Tempos, sowohl beim Dirigieren als auch beim Komponieren. Damit seien Opernakte als symphonische Einheit zu komponieren und Temporückungen seien nur in absoluten Ausnahmefällen zulässig.

Besonders wichtig waren Strauss allerdings die Themen Orchester und Instrumentation, so sehr, „dass ihm die Neubearbeitung der Berliozs’chen *Instrumentationslehre* unter der Hand zu einem Manifest seiner Deutung Wagners, des großen Neuerers nach Berlioz, geriet.“⁴⁰ Das Orchester der Wiener Klassik sei kammermusikalisch oder pianistisch, sprich, es gibt Melodie und Begleitung. Wahre Klangfülle entstünde nur durch große Polyphonie („poetischer Kontrapunkt“), in welcher auch die Mittel- und Unterstimmen in Virtuosentechnik verwoben werden. Beispielhaft hierfür seien Wagners *Tristan* oder *Meistersinger*. Um Instrumentation zu erlernen, solle man Wagners *Lohengrin* studieren und sich mit den Instrumentalisten persönlich unterhalten, um deren Möglichkeiten und Eigenheiten zu kennen. Edelmann (2014) führt aus: „Den radikalen Fortschritt von Wagners Orchesterstil gegenüber Berlioz sieht Strauss im Überschreiten des individuell Spielbaren.“⁴¹ Technisch einzeln kaum ausführbare Passagen erzielen in der Gruppe eine neue Wirkung. Strauss fügte Partiturstellen von Wagner mit kurzen Kommentaren ein, welche Aufschluss darüber geben, wie er diese verstand und was er daraus lernte. Klangfarben waren für ihn musikalische Symbole und spieltechnische Anweisungen für einen wirksamen Klangeffekt, wie beispielsweise ‚col legno‘ in der Szene, als Kunrad in *Feuersnot* befürchtete, die Feuergeister nicht mehr beherrschen zu können – sie sind typisch für seine Kreativität.⁴²

Wie bereits angedeutet, spielte neben Richard Wagner auch Wolfgang Amadeus Mozart eine wesentliche und prägende Rolle für Strauss. „Wie viele seiner Kollegen sah auch Richard Strauss sich als Erbe einer komplexen Tradition, doch berief er sich bis ins hohe Alter vor allem auf zwei Komponisten, deren Werk zentrale Referenzpunkte seines eigenen künstlerischen Denkens und Schaffens darstellten: Mozart und Wagner.“⁴³ Seedorf (2014) beschreibt, dass die Einflüsse anderer Komponisten auf Strauss situationsabhängig wirkten. So zeigt etwa sein Streichquartett in A-Dur

³⁹ Edelmann, „Strauss und Wagner“, S. 79.

⁴⁰ Ebd., S. 82.

⁴¹ Ebd., S. 82.

⁴² Vgl. ebd., S. 66-83.

⁴³ Thomas Seedorf, „Strauss und Mozart“, in: in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 84-95, S. 84.

eine überdeutliche Referenz zu Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven und „die Affinität zu Idiomen des 18. Jahrhunderts, wie sie Strauss von Kindheit an vor allem durch die Musik Mozarts vermittelt worden waren,“⁴⁴ zeigt sich auch in *Der Rosenkavalier* oder *Till Eulenspiegel*. Trotzdem ist etwa auch *Der Rosenkavalier* stark von Wagner-Einflüssen geprägt, weshalb sich eine eindeutige Grenze kaum ziehen lässt.

Die Liebe für Mozarts Musik entdeckte Richard Strauss schon als Kind. 1885 spielte er in Meiningen Mozarts c-Moll Klavierkonzert KV 491 und, obwohl zu dieser Zeit eher unüblich, übernahm er während seiner zweiten Amtszeit in München (1894-1898) die musikalische Leitung eines Zyklus von Mozart-Opern unter der Intendanz von Ernst von Possart, der diese auch inszenierte. Dies geschah in der Intimität eines kleineren Theaters mit transparentem Kammerorchester und obwohl er darauf bestand, Mozart-Opern auch mit großem Orchester aufzuführen, schrieb er auch seine Oper *Ariadne auf Naxos* für ein solches Orchester. Dies blieb aber eine Ausnahme, weil er bekannter Weise am großen Orchester festhielt, ohne dass ihm die Qualität von Transparenz abhanden kam. Als Dirigent von Mozarts Werken war Strauss für seine raschen Tempi bekannt, wie auch für seine auf Wagner'sche Vortragslehre beruhenden Tempomodifikationen, wie das melodische Seitenthema etwas ruhiger zu nehmen. Dies war aber keinesfalls willkürlich und zeugte von seinem Gesamtüberblick: „Strauss' Tempomodifikationen sind aber keine interpretatorischen Maßnahmen von lediglich lokaler Bedeutung, sondern bezogen auf die Gesamtanlage eines mehrsätzigen Werks, dessen Struktur durch ein komplexes Beziehungsgefüge von ‚adjustments in tempi‘ [...] und ihnen korrespondierenden Maßnahmen auf den Ebenen der Dynamik und Artikulation plastisch hervortritt.“⁴⁵ Bezeichnend ist, dass es bezüglich Vortragsästhetik kaum Unterschiede gab zwischen Aufführungen von Mozarts Werken und seiner eigenen Kompositionen.

Seedorf (2014) beschreibt einen weiteren Kontext zu *Der Rosenkavalier*. Eduard Hanslick prognostizierte 1882, dem Jahr der Uraufführung von *Parsifal*, dass die Wirkungskraft Wagners nicht ewig währen werde. So kam es ab der Jahrhundertwende auch zu einem Stilwandel, als der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari mit seinen hochgefeierten Opern die italienische Buffa-Tradition⁴⁶ wiederbelebte. Dieses neue Interesse an komischen Opern war eine der Voraussetzungen für einen neuen Trend in Zuge dessen auch Strauss' *Der Rosenkavalier* entstand. Die ‚Mozart-Renaissance‘ unter Strauss/Possart setzte sich auch woanders fort. Opernkomponisten orientierten

⁴⁴ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 84.

⁴⁵ Ebd., S. 86 f.

⁴⁶ – Opera buffa ist die italienische komische Oper, Gegenstück zur Opera seria. Sie hat unterhaltsamen Charakter und Protagonisten sind keine Adligen.

sich an Stoffen aus dem 18. Jahrhundert und ein neuer Stil, heute als ‚Neorokoko‘ bezeichnet, genoss besonders in der Literatur eine kurze Hochblüte. Diese Gegenbewegung zur Geschichtsfixierung im Historismus, also ein bewusst unhistorischer ‚historischer Bezug‘, findet sich auch in Hugo von Hofmannsthals Libretto zu *Der Rosenkavalier*. Im Zuge dessen wuchs das generelle Interesse an Musik des 18. Jahrhunderts, allen voran an Mozart, was von konservativen Kritikern dezidiert abgelehnt wurde. Es gab die Parole ‚Zurück zu Mozart‘, was als ‚Versündigung an Wagner‘ gesehen wurde. „Die Befürworter der Parole wollten allerdings weder eine Rückkehr zum Mozart-Stil noch eine Leugnung dessen, was sich in der Musik seit Wagner getan hatte. Der Name Mozart stand für eine Vision, die Utopie einer modernen Musik, die sich die ästhetische Qualität der Musik Mozarts, nicht deren Stil oder kompositorische Faktur zum Vorbild nimmt.“⁴⁷ Die Parole wurde zu ‚Vorwärts zu Mozart‘ geändert und es galt, mit modernen Mitteln im ‚Geiste Mozarts‘ zu komponieren. Strauss waren diese Entwicklungen bewusst und er trug auch dazu bei. So sei in ihm beim Komponieren von *Der Rosenkavalier* jener „Mozartsche[...] Geist“⁴⁸ aufgestiegen; dennoch, von den Tendenzen einer tatsächlichen Wiederbelebung des 18. Jahrhunderts, wie sie bei Wolf-Ferrari zu erkennen sind, distanzierte er sich.

„Der Name Mozarts stand für Strauss, aber auch für einige seiner bedeutendsten Zeitgenossen wie Ferruccio Busoni oder Max Reger für eine Idee von Musik, die ihren Ursprung zwar im Werk des großen Klassikers hatte, von diesem aus aber abstrakte Dimensionen gewann. Mit Mozart und seinem Werk verband Strauss einen vielschichtigen Komplex von Assoziationen und Inhalten, die sich zu einem Mozart-Paradigma zusammenschlossen.“⁴⁹ Auch Hofmannsthal und Strauss – so unterschiedlich sie auch als Künstler arbeiteten – waren durch ihre Liebe zu Mozart verbunden, weshalb in den gemeinsamen Opern Analogien zu Mozart vor allem bezüglich Handlung und Figuren-Konzeption zu finden sind. Beispiele solcher Parallelen sind Octavian in *Der Rosenkavalier* zu Cherubin in *Die Hochzeit des Figaro* oder im Vorspiel zur zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* zu Mozart selbst oder *Die Frau ohne Schatten* zur *Zauberflöte*. Es gibt wie erwähnt keine Nachahmung, die sich etwa in der Musik wiederfinden ließe, sondern vielmehr gewisse Analogien. Kompositorisch orientierte Richard Strauss sich an Mozarts Klarheit und Transparenz. „Durchsichtigkeit“ im Sinne einer klanglich-strukturellen Transparenz, die nicht durch einen Mangel an kompositorischer Substanz erkaufte wird, blieb eine zentrale Idee des Strauss’schen Komponierens, die er bis an sein Lebensende immer wieder mit dem Namen Mozarts

⁴⁷ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 88.

⁴⁸ Ebd., S. 88.

⁴⁹ Ebd., S. 88.

verknüpfte.“⁵⁰ Mozarts Melodien besäßen Leichtigkeit, was auch das eigentliche Ziel sei, er selbst könne zwar keine so langen Melodien schreiben, aber er wüsste alles aus seinen Themen herauszuholen. „In seinem eigenen Komponieren suchte Strauss eine eigene Form des schönen Melos, dessen Leitbild das Ideal, nicht aber die konkreten Gestalten der Mozartschen Melodie war.“⁵¹ In *Ariadne auf Naxos* gibt es, wie im 18. Jahrhundert üblich, eine strikte Trennung von Rezitativ und Arie, in *Die Frau ohne Schatten* und *Arabella* wurde dies aber etwas vernachlässigt, obwohl Strauss selbst die Arie als optimale Möglichkeit zur melodischen Entfaltung empfand, denn Strauss beschrieb die Arie als die Seele der Oper.

Trotz Affinität zu Mozart, hielt Strauss stets eine gewisse Distanz zu diesem Vorbild. Es gibt etwa keine *Mozart-Variationen*, keine Stücke *à la Mozart* und, bis auf eine Ausnahme (*Idomeneo*), keine Bearbeitungen. *Idomeneo* unterschied sich aber grundlegend vom Original: Wallerstein erstellte einen völlig neuen Text, der zwar der Handlung folgte, aber Prinzessin Elektra wurde zur fanatischen Poseidon-Priesterin Ismene, die Szenenfolge wurde geändert und die Lyrik wurde in Prosa transferiert. Weil Strauss sich bewusst vom Original absetzen wollte, berief er sich auch auf Wagners Einheit von Wort, Ton und Gebärde, mit denen er die Stilbrüche legitimierte und Unterbrechungen mit modernen Orchesterklängen als eine Wohltat deklarierte. So gibt es ein großes Schlussensemble, ein orchestrales Interludio und exzessive Alterationsharmonik. Nichtsdestotrotz:

„In den meisten Fällen aber vermeidet Strauss krasse Stilbrüche. Einige Charakteristika der *Idomeneo*-Partitur wie fließende Übergänge zwischen Arie und Rezitativ, die Verbindung mehrerer Nummern zu größeren Szenenkomplexen, der häufige Wechsel von Secco- zu Accompagnato-Rezitativ und die Vorausnahme und Wiederkehr einzelner Arien-Motive in rezitativischen Partien entwickelte Strauss weiter, indem er alle Arien, Ensembles und Chöre mit motivisch durchstrukturierten Accompagnato-Rezitativen verband. Dabei griff er zum Teil auf Mozarts Original zurück, weite Strecken aber hat er unter Verwendung Mozartscher Motive vollkommen neu komponiert, so dass Mozarts *Idomeneo* beinahe wie eine Vorstufe des Musikdramas erscheint.“⁵²

Anklänge oder gar Zitate in seinen Werken sind zwar vorhanden aber selten und oft recht weit vom Vorbild entfernt. Strauss hat „seiner Musik unverkennbar seinen eigenen Stempel aufgeprägt.“⁵³ Die Musik Mozarts sollte höchstens durch das dichte Gewebe seines Tonsatzes schimmern. Strukturelle Annäherungen gibt es aber etwa im Bezug zur Wahl der Tonart. So stehen etwa der Schluss des ersten Aktes von *Der Rosenkavalier* oder Ariadnes Arie *Ein Schönes war*, nach der ersten Arie der Gräfin in *Le Nozze di Figaro* in Es-Dur, weil die Vergänglichkeit oder die Angst um Verlust von Liebe besungen wird. Offensichtlicher ist der Mozart-Bezug mit der Verwendung

⁵⁰ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 89.

⁵¹ Ebd., S. 89.

⁵² Ebd., S. 93.

⁵³ Ebd., S. 90.

von Ensemble-Sätzen in den späten Opern, wie in *Capriccio* oder der Kanon der vier Königinnen aus *Die Liebe der Danae*, wo er sich auch explizit auf den Kanon vom zweiten Finale in *Così fan tutte* bezieht. Ein weiterer Punkt ist die Dialoggestaltung im Vorspiel zur zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* und in *Intermezzo*. Ideengebend hierfür waren die Rezitative in *Così fan tutte*, in denen Mozart lyrische Passagen einbaute und auch die Secco-Rezitative wurden nicht nur von liegenden Akkorden begleitet, sondern beinhalten kleine Motive und ariose Abschnitte. „Die Dialogstruktur des *Ariadne*-Vorspiels beruht in weiten Teilen auf den Elementen, die Strauss an den Rezitativen in *Così fan tutte* hervorhob: beständiges Alternieren von akkordgestützten und motivgeprägten Rezitativen und melodisch geformten kleinen Nummern, die noch durch gesprochene Prosa ergänzt werden.“⁵⁴ Die Idee vom modernen Secco-Rezitativ wurde in *Intermezzo* zwar weiterentwickelt, später aber wieder verworfen, da er befürchtete, dass es ihm nicht so gelingen würde wie Mozart und obendrein würde deren Einfachheit nicht so zum Stil seiner Musik passen. „Die Erfahrungen, die Strauss mit der Komposition des *Ariadne*-Vorspiels und von *Intermezzo* gemacht hatte, wirkten aber gleichwohl bis ins Spätwerk nach und bestimmten die Nummernstruktur der *Schweigsamen Frau* ebenso wie den spezifischen Konversationston von *Capriccio*.“⁵⁵

Bei *Ariadne auf Naxos* oder *Bürger als Edelmann* wurden historische Modelle des 17. und 18. Jahrhunderts bewusst aufgegriffen und aktualisiert. Dennoch sollte Strauss nach Seedorf (2014) nicht zu einem Wegbereiter des Neoklassizismus erklärt werden, weil er, im Gegensatz zu Strawinsky oder anderen neoklassizistischen Komponisten nach dem Ersten Weltkrieg, keinen Bruch mit dem 19. Jahrhundert wollte. „Die grundlegende Differenz zwischen Strauss’ sujetbedingtem Klassizismus und der ‚klassizistischen Moderne‘ als einer Erscheinungsweise der Neuen Musik verringerte sich aber im Laufe der Jahrzehnte, da Letztere allmählich ihren antitraditionalistischen Stachel einbüßte und selbst zu einer etablierten Tradition des Komponierens wurde.“⁵⁶ Strauss setzte sich gegen Ende seines Lebens nochmals intensiv mit Mozart auseinander, weshalb auch einige seiner letzten Instrumentalwerke, wie die zweite Bläsersonatine in Es-Dur TrV 291, welche inoffiziell Mozart selbst gewidmet ist, im ‚Geiste Mozarts‘ geschrieben sind. Die erste Sonatine in F-Dur TrV 288 ist hingegen eher eine Erinnerung an die romantische Bläserkammermusik des 19. Jahrhunderts mit klassizistischen Tonfällen wie etwa bei Brahms’ Serenade in A-Dur op. 16. Die Sonatine in Es-Dur weist deutliche Referenzen zum 18. Jahrhundert

⁵⁴ Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 91.

⁵⁵ Ebd., S. 91.

⁵⁶ Ebd., S. 93.

auf, wie ein Menuett mit zwei Trios, Themen aus der Serenadenmusik jenes Jahrhunderts und punktiertem auftaktigen Hauptmotiv. Auch der zweite Satz hat klassische Muster, ist jedoch in Strauss'scher Manier metrisch verunklart. Solche Annäherungen sind hingegen im Oboenkonzert, dessen Klassizität in der dreisätzigen Form, transparenten Struktur und Musikantität zutage tritt, nicht zu finden. Hier gilt zu beachten, dass dieses Werk zu dieser Zeit, den 1940er Jahren, nicht mehr als individuelle Auseinandersetzung mit klassischen Modellen betrachtet werden darf. Jedenfalls tritt auch in den letzten Werken von Strauss seine Mozart-Affinität hervor, jedoch ohne seine eigene Manier zu vernachlässigen.⁵⁷

„Mit dem großen instrumentalen Abgesang der *Metamorphosen* TrV 290, die auch eine Auseinandersetzung mit Beethoven sind, und seinem vokalen Pendant, den auf die eigenen kompositorischen Anfänge und auf die Tradition einer in der Romantik wurzelnden Musik zurückverweisenden sogenannten ‚Vier letzten Liedern‘ TrV 296, zeigte er, dass er, um noch einmal Hofmannsthal zu zitieren, auch im Alter ein ‚großer, reicher Musiker‘ geblieben ist, der ‚eben vieles in sich‘ trägt.“⁵⁸

1.3 Fazit

Aufgrund seiner Herkunft lässt sich wohl behaupten, dass Richard Strauss eine Karriere als Musiker praktisch in die Wiege gelegt wurde. 1875 bis 1880 hatte er Kompositionsunterricht beim Münchner Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer und später lernte er durch den Verleger Eugen Spitzweg mit Hans von Bülow die erste der wohl wesentlichsten Bekanntschaften seines Lebens kennen. Der Durchbruch als Komponist gelang ihm mit seiner *Bläserserenade* op. 7, als er mit der Uraufführung in Dresden den ersten Erfolg außerhalb Münchens feierte und Bülow das Stück ins Repertoire seines Meininger Hoforchesters aufnahm. Bülow stellte Strauss Alexander Ritter und der Familie Wagner vor; von dem prominenten Umfeld der Wagners war Strauss nicht nur schwer beeindruckt, er profitierte auch von den Kontakten in dieser Gesellschaft. Trotzdem muss als sein wichtigster Mentor sein Vater genannt werden: Er war seinerseits professioneller Hornist in München und das frühe und bleibende Vorbild seines Sohnes Richard.

Strauss strotzte stets vor Selbstbewusstsein, was sich auch in seinen frühesten Kompositionen zeigt. Die frühen Instrumentalwerke zeigen deutliche Ähnlichkeit zu seinen Vorbildern, jedoch nicht im Sinne einer zu Übungszwecken durchgeführten Nachahmung, sondern unter dem Aspekt einer professionellen Gleichrangigkeit, obwohl das ästhetische Niveau der Vorlagen nach Hansen (2003) nicht erreicht wurde. Anstatt die von seinen Vorbildern angelegten Impulse weiterzuführen, entzog er sich ihnen im Sinne seiner Traditionslosigkeit und bannte sie gleichsam in die Klassizität. Er führt die Musik auf seine individuelle Weise weiter, schließlich

⁵⁷ Vgl. Seedorf, „Strauss und Mozart“, S. 84-94.

⁵⁸ Ebd., S. 94.

sprach er sich entschieden gegen die Petrifizierungen der Tonsprache, also Versteinerung, wie von den Wagnerianern praktiziert, aus. So kam es, dass Strauss seine avantgardistische Fortschrittlichkeit rücksichtslos umsetzte.

Diese Denkweise kam aber nicht von ungefähr: Es war Alexander Ritter, der ihm nachweislich erklärte, Brahms, Schumann und Bruckner seien Beethoven-Epigonen, was zu einer seit 60 Jahren währenden Sackgasse der Instrumentalmusik geführt hatte. So kam es, dass er diese sich in einer Krise zu befinden glaubte, weshalb er sich nun auf Programmmusik konzentrierte. Mit dieser Idee der Programmmusik nahm die Strauss'sche Moderne mit der Strauss'schen Plastizität ihren Anfang. Jenes Streben nach Plastizität war auch Hauptmotivation für seinen Übergang zum Opernkomponist. Denn auch wenn sich das Programm in den Tondichtungen bereits plastisch umsetzen ließ, so war es doch das Musiktheater, bei dem dies am wirkungsvollsten gelang und die Instrumentalmusik aus ihrer Krise befreit werden konnte indem ihr wieder Mittelbarkeit verliehen wurde. Darauf und vor allem auf die Moderne wird noch näher eingegangen.

Der größte Einfluss auf Richard Strauss ging gewiss von Wagner und Mozart aus. Auch wenn ihm Wagners Musik anfangs eigentlich nicht sehr gefiel, so gab es doch einige Themen, die ihn nachhaltig beeindruckten, nämlich die Orchestertechnik mit Modulationen, Polyphonie, sowie das Komponieren der Opernakte als symphonische Einheit und Instrumentation. Den bedeutenden Fortschritt in der Instrumentation sah er in Wagners Umgang mit Polyphonie, in welcher er das gesamte Orchester, eben auch Mittel- und Unterstimmen, mit einbezog: Nur so könne wahre Klangfülle erreicht werden. Später war Strauss von Wagners Werk bekanntlich sehr begeistert, und er wurde zu einem enthusiastischen Wagner-Dirigenten. Auch mit der Idee einer Vorherrschaft der deutschen Oper konnte er sich identifizieren. Es scheint diesbezüglich schlüssig, dass also die beschriebene Traditionslosigkeit für die Vorbildwirkung von Wagner nicht zutrifft – es lässt sich nicht abstreiten, dass Strauss' Opern auf Wagners Vorbild beruhen. Aber er rückte sie auf seine Weise in die Moderne: die Handlung im Realismus, kontrapunktische Verarbeitung der Leitmotive und noch viel komplexere Polyphonie.

Mindestens genauso wichtig wie Wagner war für Strauss Mozart, mit dessen Musik er neben Wagners ebenfalls bereits in früher Kindheit in Berührung kam. Aber anders als von Wagners, war er von Mozarts Musik von Anfang an begeistert. Immerhin rief er während seiner zweiten Amtszeit in München gemeinsam mit dem Intendanten Ernst von Possart, obwohl damals unüblich, einen Zyklus von Mozart-Opern ins Leben. Das verwendete transparente Kammerorchester beeinflusste ihn auch hinsichtlich kleiner Besetzung für *Ariadne auf Naxos*, jedoch wusste er auch, wie man Transparenz in ein großes Orchester brachte. Spätestens seit *Der Rosenkavalier*, war für Strauss die

Idee vom Komponieren im ‚Geiste Mozarts‘ von großer Bedeutung. Das generelle Interesse an Musik des 18. Jahrhunderts wuchs und manche Komponisten orientierten sich so sehr daran, dass man von einem Wiederbelebungsversuch sprechen kann. Dies aber lehnte Strauss entschieden ab. Vielmehr entstand für Strauss eine Art Mozart-Paradigma, welches sich in Analogien bezüglich Handlung und Figuren und bezüglich kompositorischer Orientierung an Klarheit und Transparenz wiederfinden lässt, da seine Melodien dem Ideal jener Mozarts im Sinne von Leichtigkeit folgten. Weitere Anklänge von im ‚Geiste Mozarts‘ sind immer wieder zu finden: strikte Trennung von Arie und Rezitativ in *Ariadne auf Naxos*, Nummernstruktur auch in *Die Schweigsame Frau*, strukturelle Bezugnahmen durch die Wahl der Tonart, Ensemble-Sätze oder Experimente mit erweiterten Secco-Rezitativen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Strauss stets imstande war, die wichtigsten Impulse seiner Vorbilder aufzunehmen und umzusetzen. Nach den anfänglichen Nachahmungen ohne Nachahmung mit provokanter Traditionslosigkeit, gelang es ihm, mit den Tondichtungen im Sinne Liszts die Programmmusik zu reformieren, das Musiktheater im Sinne Wagners weiterzuführen und seit *Der Rosenkavalier* die Opern im ‚Geiste Mozarts‘ zu bereichern, ohne je seinem eigenen Stil untreu zu werden.

2. Richard Strauss – Opernkomponist einer ‚anderen‘ Moderne

2.1 Opernkomponist

Richard Strauss beschäftigte sich den Großteil seines Lebens, von 1894 bis 1944, mit dem Komponieren von Opern. Während dieser Zeit entstanden 15 Bühnenwerke, in denen es Strauss durchaus gelang, das Musiktheater zu reformieren. „In seinem Schaffen spiegelt sich der Versuch, aus dem Wagnerschen Ideendrama des 19. Jahrhunderts produktiv herauszufinden, und zwar mit einer neuen Art musikalischen Theaters.“⁵⁹ Es besteht zwar ein Bezug zu Mozart und Wagner, dieser ist jedoch nicht ideeller, sondern rein technischer Natur. Eine diesbezügliche Distanzierung zu Wagner lässt sich bereits in seiner ersten Oper, *Guntram* (1894), feststellen.

„Die 14 folgenden Bühnenwerke und das große Ballett kreisen um sehr unterschiedliche Ausformungen eines neuen Paradigmas von Musiktheater. In der individuellen Beschaffenheit der einzelnen Gattungsbeiträge knüpft der Komponist an Vorstellungen an, die ihn schon bei seinen Tondichtungen geleitet haben: feste, tradierbare Normen aufzugeben und von Werk zu Werk, wie in einem metamorphotischen Prozeß, fortwährend neue, singuläre Gestalten zu erfinden.“⁶⁰

⁵⁹ Laurenz Lüttken, *Richard Strauss Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013, S. 6.

⁶⁰ Ebd., S. 6.

Beispielhaft hierfür gilt zu nennen, dass *Guntram* ohne Gattungsbezeichnung auskommt. Auch die darauffolgenden Werke weisen eine bunte Vielfalt an Bezeichnungen auf: „Musikdrama, Tragödie, Komödie für Musik, Oper, Vorspiel, bürgerliche Komödie, komische Oper, bukolische Tragödie oder heitere Mythologie.“⁶¹ Zu seinen Librettisten gehörten Hugo von Hofmannsthal, der zweifellos die bedeutendste Zusammenarbeit für Strauss markierte, nach dessen Tod 1929 übernahm Stefan Zweig diese Aufgabe; 1934, dem Jahr seiner Emigration ins Exil nach London, wurde Zweig von Joseph Gregor abgelöst. Strauss' Arbeitsverhältnis mit dem Letztgenannten ist als eher schwierig überliefert.⁶²

Zu erwähnen gilt, dass die Rezeption von Strauss' Schaffen retrospektiv von seinem widersprüchlichen Verhältnis zum Nationalsozialismus überschattet wurde: Einerseits übernahm er das Reichsmusikkammer-Präsidium,⁶³ stand überhaupt auch auf Seiten der Nationalsozialisten im Dienst und er arbeitete mit Joseph Gregor zusammen, der selbst eine umstrittene Rolle zu jener Zeit übernahm; andererseits arbeitete er mit dem jüdischen Dichter Stefan Zweig zusammen und erwirkte einen „Erlass von ‚Richtlinien für die Aufnahme von Nichtariern in die Fachverbände der RMK [Reichsmusikkammer, Anm. d. Verfassers].“⁶⁴ Als im Juni 1935 von der Gestapo ein von Richard Strauss verfasster Brief an Stefan Zweig abgefangen wurde, führte dies noch im Juli desselben Jahres zum erzwungenen Rücktritt von allen Ämtern.⁶⁵ „Ungeachtet dieser schwierigen Wendung der späten Jahre mit ihren aktiven Verstrickungen und passiven Gefährdungen hat sich der innere, schon von Hofmannsthal bemerkte Zusammenhang dieses bedeutenden Werkes, vielleicht mit der Ausnahme vom ebenfalls auf Stefan Zweig zurückreichenden *Friedenstag*, nicht wesentlich verändert.“⁶⁶ Gemeint ist damit, dass Strauss mit seinem Werk, das er eben als Moderne des 20. Jahrhunderts verstand, die Kunst aus dem *Fin de siècle* zu lösen versuchte und so das Musiktheater für die Menschen wieder greifbarer zu machen, ohne dass die handwerkliche Perfektion und Tonsprache darunter leiden musste.⁶⁷ Diese Lösung aus dem *Fin de siècle* lässt sich ab *Der Rosenkavalier* festmachen, davor komponierte er in eben dieser Manier: „Als Schlüsselwerk der Oper des *Fin de siècle*, Inkarnation eines dekadenten Sujets auf der zumeist doch recht

⁶¹ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 6.

⁶² Vgl. ebd., S. 7.

⁶³ Vgl. ebd., S. 6 f.

⁶⁴ Walter Werbeck, „Zeittafel“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. XII-XXXIII, S. XXIX.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. XXX.

⁶⁶ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 7.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 7.

konservativen Opernbühne, schließlich als eigentlicher Beginn des künstlerisch eigenständigen Schaffens von Richard Strauss für das musikalische Theater eröffnete *Salome* eine neue Epoche der Operndramaturgie im deutschen Sprachraum.“⁶⁸ Einerseits markiert *Salome* die Überwindung der Oper der Wagner-Nachfolge und andererseits steht sie am Beginn der im 20. Jahrhundert für die deutsche Oper typischen Form der Literaturoper, also einer Oper in der ein bereits existierender literarischer Text vertont wird. Dieses Verfahren war auch in anderen Ländern beliebt, so etwa in Frankreich bei Claude Debussy oder Paul Dukas, die Texte von Maurice Maeterlinck vertonten. „Ebenso wie die Entstehung von Oscar Wildes *Salomé* sich im intellektuellen Umfeld der französischen Maeterlinck-Begeisterung vollzog, so bildete Richard Strauss' *Salome* (Dresden, Hofoper, 1905) für den deutschen Sprachraum das erste Beispiel einer direkten Vertonung eines Prosadramas.“⁶⁹ Und weiter bei Maehder (2013): „Die Wahl von Oscar Wildes Drama *Salomé* in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann zur Grundlage seiner nächsten Oper [nach *Feuersnot*] bedeutete dagegen eine bewußte Abkehr von den bisherigen dramaturgischen Modellen seines Musiktheaters; sie beruhte auf mannigfachen Einflüssen der Kultur des französischen Fin de siècle, die schon für Oscar Wildes Dichtung die maßgebliche Quelle der Inspiration gebildet hatten.“⁷⁰ Dieser französische Einfluss ist etwa auch in der Figur der Salome evident, einer optisch und sprachlich überladenen Figur, wie auch in ihrer erotischen Beziehung zu Jochanaan und in der als Liebestod pervertierten Form der Hinrichtung des Propheten – all dies sind charakteristische Stilelemente der französischen Décadence.⁷¹

Bei Publig (1999) ist über das Opernschaffen von Richard Strauss zu finden, dass sich nach den großen Tondichtungen sein dramatisches Können und jenes für die Orchestrierung auf dem Höhepunkt befand, weshalb Strauss sich wohl um die Jahrhundertwende in der Lage fühlte, sich der anspruchsvollen Gattung des Musiktheaters zu widmen. Von der katastrophalen Kritik zu *Feuersnot* ließ er sich nicht abschrecken und die nächste Oper, *Salome*, war trotz des beschriebenen tonalen Skandals und eines Skandals aufgrund der als extrem eingestuften Handlung ein gewaltiger Erfolg. Seine nächste Oper, *Elektra*, deren Idee – wie für *Salome* – von einem bereits aufgeführten Theaterstück stammte, war wieder der antiken Mythologie entnommen. Diesmal war nicht Strauss selbst Librettist, sondern Hofmannsthal. Nach diesen beiden Einblicken in menschliche Abgründe,

⁶⁸ Jürgen Maehder, „*Salome* von Oscar Wilde und Richard Strauss. Die Entstehungsbedingungen der sinfonischen Literaturoper des Fin de siècle“, in: *Richard Strauss: Salome. Stoff-Tradition, Text und Musik. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2011*, hrsg. v. Ulrich Müller, Jürgen Kühnel und Siegrid Schmidt, Salzburg 2013, S. 55-107, S. 55.

⁶⁹ Ebd., S. 58 f.

⁷⁰ Ebd., S. 60.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 55-63.

sollte *Der Rosenkavalier* nun zu einer historischen Komödie werden.⁷² *Der Rosenkavalier* feierte einen sensationellen Erfolg, gewiss auch wegen der auf die oben beschriebene unmittelbare Zugänglichkeit durch seine menschnahe Handlung. Offensichtlich war die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal harmonisch und funktionierte sehr gut, auch die nachfolgenden Opern zeugten von perfekter Harmonie zwischen Text und Musik und waren dementsprechend erfolgreich.

„In Hofmannsthal hatte er sein alter ego gefunden. Ob es die symbolische Märchenhaftigkeit von *Die Frau ohne Schatten*, die archaische Mystik der *Ägyptischen Helena* oder die charmante Gesellschaftskomödie *Arabella* war, es handelt sich jedesmal um ein stimmiges, in sich geschlossenes Experiment des proportionalen Verhältnisses von Literatur und Musik, weshalb man seit Richard Strauss vom sogenannten ‚modernen Konversationsstück‘ spricht.“⁷³

Hofmannsthals plötzlicher Tod traf Strauss schwer und erst nach zwei Jahren entwickelte sich der Kontakt zu seinem ‚Nachfolger‘ Stefan Zweig. Die Zusammenarbeit mit Zweig funktionierte ebenfalls gut und die beiden blieben auch nach dessen Emigration freundschaftlich verbunden. Aber der Verlust Hofmannsthals traf Strauss trotzdem so sehr, dass, so Publig (1999) die Genialität seiner nachfolgenden Opern nicht mehr an *Der Rosenkavalier* heranreichte. „In keiner der Opern, auch nicht im *Friedenstag* oder der *Schweigsamen Frau*, fand Strauss zu seiner früheren musikalischen Erfindungskraft zurück.“⁷⁴ Nichtsdestotrotz sollte die 1942 uraufgeführte letzte Oper von Richard Strauss, *Capriccio* doch wieder als Meisterwerk gelten. Zu dieser Zeit arbeitete Strauss mit dem ‚Nachfolger‘ Zweigs, Joseph Gregor zusammen, eine Zusammenarbeit, die als unerfreulich und holprig überliefert ist: Dies ging so weit, dass Strauss während der Arbeit an dieser Oper so unzufrieden mit Joseph Gregor war, dass er Clemens Krauss, den damaligen Direktor der Wiener Staatsoper, zur Mithilfe engagierte.⁷⁵

An dieser Stelle muss Strauss’ Stilwandel anhand der bereits besprochenen Werke noch näher erläutert werden. Auch wenn *Guntram* bereits Merkmale einer Distanzierung zu Wagner aufweist, war der Stilwandel nicht abrupt, sondern ein längerer Prozess: *Guntram* ist nämlich eindeutig noch an Wagner orientiert. „Strauss verfasste das Libretto nach Wagners Muster selber, die Handlung spielt in einer mittelalterlichen Sangesbruderschaft wie *Die Meistersinger* oder *Tannhäuser*, die Figuren tragen Namen wie Freihild und Friedhold und unter die fertige Partitur schrieb der Komponist: ‚deo gratias (und dem heiligen Wagner)‘.“⁷⁶ Von Wagner eher abgewandt sind hingegen die Verwendung rhythmisch freier Reden und ein recht unwagnerischer Schluss,

⁷² Vgl. Publig, *Richard Strauss*, S. 131-134.

⁷³ Ebd., S. 140.

⁷⁴ Ebd., S. 145.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 140-146.

⁷⁶ Ann-Christine Mecke, *Opernführer kompakt. Strauss Salome*, Leipzig 2016, S. 12.

nachdem Guntram sich gegen Liebe und Bruderschaft entscheidet. In *Feuersnot* wird von einem Meister Reichhardt gesprochen, der musikalisch als Meister Richard (Wagner) gezeichnet wird, so wie es auch zahlreiche Anspielungen auf Strauss selbst und Wagner gibt. „Überdeutlich ist das Bemühen, sich ironisch vom großen Vorbild abzuwenden, und trotzdem gerät *Feuersnot* zu einer schrägen Kopie der *Meistersinger*.“⁷⁷ Den großen Durchbruch erzielte Richard Strauss mit *Salome*, ein Werk, das eine Schlüsselrolle bezüglich seiner kompositorischen Entwicklung einnimmt. Der Strauss'sche Stil, in *Salome* gefunden, wird in *Elektra* gefestigt, denn die musikalischen Extreme zur Darstellung der zentralen Frauenfigur in ihrer psychischen Situation sind hier noch weiter entwickelt. Mecke (2016) stellt den Stilwandel zu *Der Rosenkavalier* in Zusammenhang mit im ‚Geiste Mozarts‘ und ergänzt dies mit der Erklärung, dass Strauss schlicht mit der Auflösung der Tonalität nicht mitgehen wollte. Jedenfalls waren *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier* seine größten Erfolge und gehören bis heute zum Standardrepertoire vieler Opernhäuser weltweit.⁷⁸

Die immense Bedeutung des Musikdramas für Strauss, das in dieser Arbeit aufgrund des Gewichts für sein Werk ausführlicher behandelt wird, wird auch durch folgenden Satz aus einem seiner persönlich verfassten Textbücher verdeutlicht:

„Wie ich schon an anderer Stelle angedeutet, kann mit kurzem Schlagwort ausgesprochen werden: *Haydn* hat dem Orchester reden gelehrt, den Instrumenten die Zunge gelöst u. *Beethoven* hat im letzten Satz der IX. *Sinfonie* (wie *Wagner* feststellt) in der Gegenüberstellung u. kontrapunktischen Verbindung der reinen Instrumentalmelodie mit unterlegtem Text: ‚Freude, schöner Götterfunken‘ mit der aus dem Wort geborenen Gesangsphrase: ‚Seid umschlungen!‘ die große Brücke geschlagen, die die volle Bedeutung des Gesamtkunstwerks (heißt es nun Musikdrama, Oper Weihefestspiel, Komödie für Musik, heitere Mythologie) für alle Zukunft erwiesen hat.“⁷⁹

Überhaupt stellt Strauss, wie erwähnt, die deutsche Oper an die Spitze des Opernschaffens, denn beispielsweise auch Verdis *Aida*, welche er als Höhepunkt der italienischen Oper bezeichnet, würde keinem Vergleich zum Beispiel mit *Freischütz* standhalten, so Strauss im Originalton: „Ich glaube, daß auch dem genialen Gesangsmelodienerfinder *Verdi* eben doch die Entwicklung des modernen Orchesters (sowohl in Deutschland durch *Haydn* u. *Weber*, wie in Frankreich durch *Berlioz*) mehr oder minder fremd geblieben ist u. die Ausdrucksfähigkeit zur Darstellung innerlichster Seelengeheimnisse [sic!] nicht erschlossen. (u. letzter Wahrheiten)“⁸⁰ Wieder setzt er Wagner, aber auch sich selbst, über alle anderen:

„Durch die dem sinfonischen Orchester möglichen Symbole (*Symbol* nach *Goethe* [sic!] Offenbarung des Geheimnisvollen) ist die deutsche Oper in den *Wagner*-schen Werken u. z. Teil in den Meinigen zur

⁷⁷ Mecke, *Opernführer kompakt*, S. 13.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 12-16.

⁷⁹ Richard Strauss, „Blaues Heft 1.7, 1943“, in: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Bayer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz u. a. 2016, S. 39-53, S. 40.

⁸⁰ Ebd., S. 40.

Kündigung von Platonischen Ideen, Urbildern berufen worden, die den letzten Gipfel einer 4000jährigen Kulturentwicklung bedeuten. Durch diese letzte Phase hat aber die deutsche Oper eine Bedeutung erlangt, der im Kulturleben ein ganz anderer bevorzugter Platz einzuräumen wäre, als den sie heute einnimmt inmitten von angenehmen Schwestern, die gleichzeitig mit ihnen nur mehr oder minder dem oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnis [sic!] einer leichten Erholung suchenden Menge dienen.“⁸¹

Als Beispiele von Musik für oberflächliche Unterhaltung nennt er Walzer von Franz Schubert und Johann Strauss, wobei überhaupt zu bedauern sei, dass die musikalische Allgemeinbildung der Bevölkerung so unzureichend sei. Weiters kritisiert er, dass die Opernkomponisten, nachdem bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die italienische Oper zum Prunk- und Schaustück für Fürsten schlechthin wurde, noch immer von den Förderungen derselben abhängig seien. Und mit den begrenzten Mitteln an Subventionen, sei auch die künstlerische Freiheit eingeschränkt, da es sich ja um Prestigeprojekte der Gönner handle. So würden Stücke, die stets die Säle füllten, auf und ab gespielt, während anderen, die ein höher gebildetes Publikum ansprächen, kein Raum geboten würde – und wieder andere, von minderer Qualität, erhielten Raum, den sie nicht verdient hätten. Strauss hält an der Vorstellung fest, Institutionen wie die Wiener Staatsoper als Museum zu behandeln, in denen nur die erlesensten, wertvollsten Werke der Opernliteratur zu Aufführungen höchster Qualität kommen sollten.⁸² „Darum unterscheide man wenigstens in den großen Hauptstädten strengstens Kultur- und Unterhaltungsopernhäuser!“⁸³ Aus dieser Haltung heraus kritisiert er Komponisten wie Verdi, Puccini oder Leoncavallo aufs äußerste und bezeichnet deren Opern als dumpfe Stereotype ohne künstlerischem Ernst.⁸⁴

2.2 Eine ‚andere‘ Moderne

Wie bereits oben eingeführt, schlug Strauss mit seinen Opern eine andere Richtung ein, welche retrospektive als ‚andere‘ Moderne bezeichnet werden kann, eine Kategorisierung die Lütkeken (2013) noch weiter in Bezug auf Strauss als widersprüchlichen Komponisten ausführt. Es handelt sich um eine Zuschreibung der jüngeren Musikforschung, um eine Emanzipation von einer von Theodor W. Adorno geprägten älteren Sichtweise, welche noch erklärt wird, zu erleichtern. Zu beachten gilt außerdem, dass der Begriff Moderne in der verwendeten Literatur nicht der gleichnamigen Epoche, also in etwa dem Fin de siècle, zugeordnet wird, sondern vielmehr auf die Kompositionsweise von Künstlern wie Schönberg, welche die Tonalität aufgaben, referiert. „Für die einen hat der Komponist die Moderne mit dem *Rosenkavalier* gleichsam verraten, obwohl doch

⁸¹ Strauss, „Blaues Heft 1.7, 1943“, S. 40 f.

⁸² Vgl. ebd., S. 39-44.

⁸³ Ebd., S. 49.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 49.

Salome und *Elektra* zuvor schon in die ‚richtige‘ Richtung gewiesen hätten. Für die anderen gilt er als Verkörperung eines zünftigen, bajuwarisch grundierten Musikantentums, das sich in solcher Besinnung auf das Handwerkliche den Verwerfungen dieser Moderne zu Recht entzogen und verweigert habe.“⁸⁵ Das bedeutet also, Strauss habe unter dieser Betrachtung mit dem 20. Jahrhundert eigentlich nichts zu tun. Ein weiterer Kritikpunkt zielt auf die Kompositionsweise an sich: „Als Alban Berg die naive Frage verneinte, ob nicht an Strauss wenigstens dessen Technik zu bewundern sei, zielte er aufs Unverbindliche des Straussischen Verfahrens, das mit Bedacht eine Folge von Wirkungen kalkuliert, ohne daß rein musikalisch die eine aus der anderen hervorginge oder von ihr gefordert wäre.“⁸⁶ Dies dürfte sich vermutlich auf die althergebrachte Verwendung von Affekten im Zuge der programmatischen Textausdeutung beziehen, weil dies und die grundsätzlich zeitlich-dynamische Musik einander widersprechen. Lütteken (2013) bezieht sich auf Theodor W. Adorno, als einen prominenten Kritiker und Vertreter der These, dass Strauss altmodisch sei und fasst zusammen: „die ästhetische und ethische Verpflichtung des Komponierens [bestehe] auf einen dialektisch gebrochenen Fortschritt im ‚Material‘. Dieser Fortschritt wurde für Musik von Schönberg geltend gemacht – aber für die Musik von Strawinsky, auch für die von Strauss in Abrede gestellt.“⁸⁷ Vermutlich ist damit die Thematik der Tonsprache, Tonalität und des kompositorischen Aufbaus an sich gemeint. Zu beachten gilt, dass diese Vorwürfe aus einer von Krieg und Diktatur geprägten Zeit stammen, wo Personen wie Adorno Orientierung boten und somit alle gegenläufigen Entwicklungen schnell zurückgewiesen wurden, weil querverständige Phänomene, wie eben die Werke Strauss’, zu Ratlosigkeit im Umgang mit ihnen führten, und somit lässt sich mit dieser Sichtweise feststellen: „Seine [Strauss’] Zugehörigkeit zum 20. Jahrhundert ist schon deswegen immer in Zweifel gezogen worden, weil er einen auf die Preisgabe der Tonalität gerichteten ‚Fortschritt im Material‘ nie ernsthaft in Erwägung gezogen hat.“⁸⁸

In Bezug auf das Musiktheater jedoch scheint es, unter Beachtung verschiedener Punkte, nach Lütteken (2013) plausibel zu sein, von einem Einläuten des 20. Jahrhunderts zu sprechen: Wagner begründete sein Musiktheater mit dem vermeintlichen Scheitern der Instrumentalmusik – von Lütteken (2013) als Sprachverlust bezeichnet, wurde dies im weit verbreiteten ‚Wagnerismus‘ als selbstverständlich erachtet. Strauss Motivation ist anders. Er wollte die Instrumentalmusik mithilfe des Theaters wieder greifbarer machen, kombiniert mit einer für die Menschen nahbareren

⁸⁵ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 8.

⁸⁶ Ebd., S. 9.

⁸⁷ Ebd., S. 9.

⁸⁸ Ebd., S. 10.

Thematik, wie oben mit der Loslösung aus dem *Fin de siècle* bereits beschrieben. In Erinnerung zu rufen ist hier, dass die meisten seiner Instrumentalwerke aus der Zeit vor seinem Operschaffen stammen. „Denn danach sollte das andere, von Wagner sich abgrenzende Theater auch der Musik, die Strauss in einer entscheidenden Krise glaubte, wieder Mittelbarkeit gewähren und sie aus der Sprachlosigkeit befreien. [...] Sprachverlust als Ergebnis fehlender Beziehungen zu den menschlichen Verhältnissen.“⁸⁹ Hofmannsthal sah die Dinge genauso. „Der Versuch, menschliche Verhältnisse auf die Bühne zu bannen, sollte der Kunst Menschenmaß und damit wenigstens vorübergehend wieder eine funktionierende Interaktion ermöglichen.“⁹⁰ Die Themen führten weg vom Mittelalter, hin zur klassischen und anticlassischen Antike, die orientalische Thematik wie in *Salome* und *Elektra* und ägyptische, in *Die Ägyptische Helena*, miteinschließt. „Die auf solche Weise wiedergewonnene ‚antiwagnerische‘ Antike konnte für die Kunst, durchaus im Verständnis des späten Goethe, eine neue Form von Plastizität stiften. Gemeint war also Anschaulichkeit im Sinne von Mittelbarkeit, Dialog und Kommunikation.“⁹¹ Angesichts dieser Herangehensweise scheint es schlüssig, warum er der Tonalität nie den Rücken gekehrt hatte. Tonalität war schließlich ein wesentlicher Bestandteil von Mittelbarkeit, weshalb dieser Ansicht nach der im Vergleich zu den Vorgängeropern *Salome* und *Elektra*, viel tonalere *Der Rosenkavalier*, als Perfektionierung seiner Herangehensweise und nicht als ‚Rückschritt‘ betrachten werden kann. Weiters ist dies daran erkennbar, dass es, wie bereits erwähnt, keine Gattungsnormen mehr gibt. Als Beispiele sind zu nennen: keine stringenten Handlungsformen (erkennbar auch an den verschiedenen Bezeichnungen wie Komödie, Tragödie, etc.), Komposition der Oper als Einakter, Dreiaakter oder in Mischform, oder auch das Vorrücken des Plastischen in Form von Tanz und Gestik in den Vordergrund, was wiederum mit einer Aufwertung der Musik einher geht. Ein weiterer Unterschied zu Wagner besteht im Umgang mit Leitmotivik. Bei Wagner sind die leitenden Motive stets an tatsächliche präsente Ereignisse gekoppelt, während Strauss eher die psychologische Ebene bemüht, indem Motive in einen polyphonen Satz verwoben werden, der von einer kantablen Linie im Gesang zusammengehalten wird.

Dies lässt wohl den Schluss zu, dass es sich hierbei schlichtweg um eine andere, gegenläufige, eine Strauss'sche Moderne handelt als eine Neuerung der Denkweise die Kunst betreffend, die sie den Menschen auf Strauss'sche Weise wieder näher zu rücken versucht. Hinsichtlich Instrumentalmusik gilt noch zu ergänzen, dass Strauss einen möglichen Fortschritt nur

⁸⁹ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 11.

⁹⁰ Ebd., S. 11.

⁹¹ Ebd., S. 11 f.

im Anknüpfen an die letzten großen Werke Beethovens und die Brahms'schen Sinfonien sah. Die Mittelbarkeit und Plastizität, welche er in seinem Musiktheater umzusetzen vermochte, sei instrumentalmusikalisch nur mittels ausgeklügeltem Programm möglich, in welchem er jedoch keine realen Perspektiven sehe. „Zwischen 1878, also seinem vierzehnten Lebensjahr, und 1888, seinem 24. Geburtstag, wurden die von ihm als nicht mehr tragfähig angesehenen Gattungen in meist singulären Beiträgen regelrecht abgearbeitet: Ouvertüre, Sinfonie und Sonate. Danach komponierte Strauss weder tradierte Kammermusikgattungen noch Solokonzerte im hergebrachten Sinn, auch keine Sinfonien mehr.“⁹² Eine vorläufige Lösung erkannte er in den *Tondichtungen*, in denen sich das Konzept der Singularität und in sich geschlossenen Form umsetzen ließ. Jedoch führte genau diese Singularität in eine Sackgasse, weil an diese Werke eben nicht angeknüpft werden und so der Sprachverlust nach Lütteken (2013) nur sehr begrenzt überbrückt werden konnte. „Die Wendung zum musikalischen Theater, zur vertonten Sprache, zur Bühne – und zwar in Abgrenzung von Wagner – läßt sich daher als entschiedener Versuch verstehen, mit den Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts produktiv zu brechen.“⁹³ Aus den *Tondichtungen* übernahm er die Idee, dass jedes Werk eigene Form und Gestaltung generieren müsse. Somit war sein Musiktheater eben nicht die Konsequenz der Sinfonie, wie bei Wagner.⁹⁴ „Und proklamierte der Revolutionär Wagner, berauscht von der Einzigartigkeit seiner Künstlerexistenz, die Überblendung von Kunst und Leben, um das Leben zum Kunstwerk zu machen, so wollte Strauss die Kunst vielmehr mit Hilfe des neuen Theaters wieder ins Leben zurückführen.“⁹⁵

Lütteken (2014) widmet sich in einem weiteren Text noch ausführlicher dem Thema der Moderne. Er bezieht sich auf Thomas Mann und Theodor W. Adorno und führt an: „Der fundamentale Vorwurf, Zweck und Mittel seien bei Strauss einander fundamental entfremdet, hatte den ‚Revolutionär‘ endgültig zum ‚Sonntagskind‘ gemacht und damit aus der Musik des 20. Jahrhunderts ausgegliedert, er galt nicht einmal mehr als Komponist im eigentlichen Wortsinn.“⁹⁶ Die Rede ist hier abermals von seiner spezifischen Kompositionsweise, von seinem Festhalten an der Tonalität. Strauss komponierte fast alle seiner Bühnenwerke im 20. Jahrhundert und sah sich selbst diesem fest zugehörig. Lütteken (2014) stellt fest, dass es zu wenig gesicherte Quellen gibt, um ein historisch fundiertes Strauss-Bild zu erstellen und das „Sonntagskindhafte, das

⁹² Lütteken, *Richard Strauss*, S. 15.

⁹³ Ebd., S. 16.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 8-16.

⁹⁵ Ebd., S. 16 f.

⁹⁶ Laurenz Lütteken, „Richard Strauss und das 20. Jahrhundert“, in: „*Trägt die Sprache schon Gesang in sich...*“, *Richard Strauss und die Oper*, hrsg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss, St. Pölten, Salzburg, Wien 2014, S. 15-21, S. 15.

Thomas Mann faszinierte, spiegelt sich äußerlich in einer phänomenalen institutionellen Karriere – mit der wichtigsten Station in Berlin, davor in Meiningen, Weimar und München, danach in Wien –, doch weiß man über die Ausübung seiner Ämter viel zu wenig.“⁹⁷ Die existierenden Quellen wurden noch nicht ausreichend erforscht. Strauss war sehr sensibel für die Herausforderungen der Moderne, was wohl von den besonderen Umständen seiner Sozialisation herrührt. Die durch die Familie Pschorr patrizische Herkunft garantierte Wohlstand, Unabhängigkeit, Selbstbewusstsein und Bildung zu geistiger Unabhängigkeit. In die Zeit seiner Sozialisation fielen viele musikgeschichtliche Großereignisse, wie die Uraufführungen von Strauß’ *Die Fledermaus* und der ersten größeren Werke Brahms’ und Bruckners, der Brand des Wiener Ringtheaters, die Hofoper bekam eine Wagner-Büste und 1883 starb Friedrich von Flotow, welcher neben Wagner eine bürgerliche Operntradition pflegte. „Sein [Flotows] in Wien uraufgeführtes Erfolgsstück *Martha* mit seiner Proklamation einer ständeübergreifenden utopisch-aristokratischen Gesellschaftsharmonie sollte später für den *Rosenkavalier* von Bedeutung sein.“⁹⁸ Den großen Erfolg von Flotows Oper und die zeitgenössischen Geschehnisse darum herum nahm Strauss genauestens wahr, wenn sich diese auch gleichsam im Schatten des omnipräsenten, kolossalen Wirkens Wagners zutrugen. Weiters kamen viele, später berühmte Persönlichkeiten zur Welt: 1868 Max von Schillings, 1860 Gustav Mahler, rund um 1875 Arnold Schönberg und Maurice Ravel. Im Übrigen begründet Lütteken (2014) Strauss’ zwiespältige Haltung gegenüber Wagner auch durch seine Sozialisation. Einerseits der von den Uraufführungen genervte Vater und die allgemeine Geringschätzung für sein Werk, andererseits Strauss als bekennender Bewunderer Wagners, jedoch ohne weltweitem Wagnerismus. Denn wie bereits erläutert: „Sein Instrumentalwerk, vor allem aber seine Opern verstehen sich als Versuch, aus dem Bannkreis Wagners unter den Auspizien des 20. Jahrhunderts produktiv wieder herauszufinden – in einer Art des Umgangs mit dem Wagnerschen Erbe, das sich auf eine grundsätzliche Weise von den Bemühungen Mahlers oder Schönbergs unterscheidet.“⁹⁹

Dennoch: Strauss bewunderte Wagner eben – den ohne Zweifel Großmeister seines Fachs im 19. Jahrhundert schlechthin. Sein Drang zur Größe, zum Gewaltigen, die mittelalterliche Mythologie, die Motivtechnik und die Tonsprache der durchkomponierten Großform mit all ihren harmonischen Fortschreitungen waren wirkungsvoll und beeindruckend für Strauss.

„Durch Wagner wurde die personelle Einheit von Librettist und Komponist proklamiert, die Aufgabe fester Formen und Ensembles zugunsten einer durchkomponierten Großform, ebenso die aus ‚Leitmotiven‘

⁹⁷ Lütteken, „Richard Strauss und das 20. Jahrhundert“, S. 16.

⁹⁸ Ebd., S. 17.

⁹⁹ Ebd., S. 18.

entwickelte Syntax, die Konzentration auf mittelalterlich-mythologische Erlösungsstoffe, die Bevorzugung eines großen, mit allem Raffinement der Klangmischung und -schattierung gehandhabten Orchesterapparates, der Einsatz der ‚heroischen‘ Stimmen von Tenor und Sopran sowie, besonders wirkungsvoll, des heldischen Baritons.“¹⁰⁰

Wagner war prägend für alle nachfolgenden Komponist*innen des Musikdramas, aber auch für jene, die sich entschieden der Symphonik widmeten, wie Bruckner oder Mahler, und es lässt sich sagen, dass dies auch für jene galt, die ihn ablehnten. Weiters gelangte er noch zu Lebzeiten zu ungeheurem Ruhm, sodass das Festspielhaus zu Bayreuth regelrecht zu einem Tempel wurde. Neben seiner Faszination für die Prominenz und gesellschaftliche Bedeutung, die mit Wagner einherging, bewunderte Strauss besonders die technischen Aspekte des Wagner’schen Schaffens. „Noch 1945 beschwor er in einem Brief an Willi Schuh ‚die Mozartsche Melodie [...] und das Wagnersche Orchester‘ als zentrale Ausgangspunkte seines eigenen Schaffens; die Bedeutung Wagners für Strauss beschränkte sich damit auf die Errungenschaften der Orchestertechnik.“¹⁰¹ Strauss dirigierte Wagners Werke immer wieder und beschäftigte sich sein Leben lang intensiv mit seinen Partituren, aber trotzdem, wie oben bereits ausführlich erörtert, behielt er eine entschiedene Distanz zu ihm.¹⁰²

Wie oben nach Hansen (2003) und Lütteken (2013) bereits beschrieben, sah Strauss die Instrumentalmusik in einer Sackgasse, weshalb er die entsprechenden Gattungen schon mit Mitte 20 abgearbeitet hatte. Die letzten Werke Beethovens waren für ihn so großartig, dass eine Weiterentwicklung nur schwer möglich schien und wenn er selbst dazu nicht imstande war, sollte er es lieber bleiben lassen. Lütteken (2014) führt näher aus: „Die Tondichtung verstand sich daher nicht einfach als Fortsetzung der Lisztschen Sinfonischen Dichtung, sondern als deren letzte, perspektivlose Zuspitzung.“¹⁰³ Hier stand stets das Bürgerliche ironisch im Vordergrund, weshalb seine Tondichtungen niemals heroische Themen beinhalteten. Für Strauss als Komponist allgemein bedeutete dies: „Das ‚Moderne‘ dieser Konzeption liegt folglich nicht darin, dass in der Kunst visionäre Verheißungen eines ‚anderen‘ Lebens aufgerufen werden sollten, sondern lediglich, gewissermaßen in minimalistischer Reduktion, die Bedingungen dieses Lebens selbst.“¹⁰⁴ Das Künstlerische sollte sozusagen am Boden der Tatsachen bleiben, denn Strauss selbst verachtete das sogenannte ‚Künstlerhafte‘. „Die Moderne, die sich hier [...] ankündigt, hat das Kunstwerk nicht zum Ort von Proklamationen gemacht, sondern zu einem Medium von Selbstverständigungen. [...]

¹⁰⁰ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 18.

¹⁰¹ Ebd., S. 19.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 17-20.

¹⁰³ Lütteken, „Richard Strauss und das 20. Jahrhundert“, S. 18.

¹⁰⁴ Ebd., S. 18f.

Wohl dies dürfte auch der tiefste Grund für das Festhalten an der Tonalität gewesen sein.“¹⁰⁵ Schließlich empfand er wohl die Tonalität als essentiellen Bestandteil für die Mitteilbarkeit, auch wenn diese Haltung gewissermaßen riskant war, weil es doch mit Begrenztheit und einer Gradwanderung zusammenhing, eine Gradwanderung zwischen Moderne und Klassizismus. Die Darstellung des echten Lebens konnte manche Menschen empören, er ignorierte Ratschläge bezüglich seines Werks anderer und, als kleiner Zusatz, bis auf wenige Ausnahmen, wie der tiefen Verbundenheit zu seiner Familie und eine Freundschaft zu Engelbert Humperdinck, blieb er im Grunde Einzelgänger.

Für Strauss war laut Lütteken (2014) das Bühnenwerk die perfekte Möglichkeit, auf die Moderne zu reagieren. Über mehrere Genres, wie Tragödie, Künstleroper und Wagner'sches Musikdrama, gelang er schließlich zur Komödie, da in deren Mittelpunkt das Individuum und seine zwischenmenschlichen Beziehungen steht; die Instrumentalmusik eignet sich besonders in der Komödie hervorragend, jenes Zwischenmenschliche hervorzuheben. Die wesentlichen Neuerungen waren im Grunde die Trennung vom Librettisten, geschichtliche Versatzstücke, psychologisch tiefgreifende Motive, eine ‚andere, ironische‘ Antike, vielschichtige Polyphonie im Orchester, Mehrdeutigkeit und Aufkündigung fester Formen.¹⁰⁶ Lütteken (2014) fasst auch hier zusammen: „Der Weg, den Strauss hier beschritten hat, lässt sich in seinem Gewebe aus Brechungen und Brüchen, aus Distanzierungen und Vergewisserungen, aus Bestätigungen und Gefährdungen durchaus als ein eigener, ein genuiner Weg des 20. Jahrhunderts bezeichnen – einer Moderne mithin, deren Gepräge sich von den Bedingungen Adornos fundamental unterscheidet.“¹⁰⁷

Walter Werbeck (2014) warnt, dass aktuelle und neutrale Blicke auf diese Thematik fehlen, er bezeichnet Strauss in seinem Text als ‚Konservativen Modernisten‘:

„Lange dominierte das Bild vom Wagnerianer Strauss, der, durch Alexander Ritter um 1885 bekehrt und mit seinen Tondichtungen schlagartig an der Spitze des Fortschritts marschierend, in den Einaktern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) konsequent der Moderne die Bahn geebnet habe, um sie danach, mit der ‚klassizistischen‘ Wendung im *Rosenkavalier*, geradewegs zu verraten und mit seinen weiteren Opern das 19. Jahrhundert überflüssig zu verlängern.“¹⁰⁸

Zu Strauss' Lebzeiten war diese Sichtweise umstritten, Kritiker wie Paul Bekker hatten zahlreiche Gegner, aber später rückten, wie beschrieben, die Argumente Theodor Adornos (1964) oder Carl Dahlhaus' (1980), der schrieb, die Moderne würde sich in Neue Musik und Klassizismus spalten, in den Vordergrund. Udo Bernbach (2000) meinte etwa, Strauss habe mit *Der Rosenkavalier* vor dem

¹⁰⁵ Lütteken, „Richard Strauss und das 20. Jahrhundert“, S. 19.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 15-20.

¹⁰⁷ Ebd., S. 20 f.

¹⁰⁸ Walter Werbeck, „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 2-15, S. 2.

anspruchlosen Publikum kapituliert. Bei Autoren wie Thomas Mann und Gerhard Splitt kritisiert Werbeck (2014), dass „derartige Werturteile auch biografisch kontaminiert“¹⁰⁹ waren, weil sie „Strauss’ antidemokratische, nationalistische Neigungen und seine Einlassungen mit dem NS-Regime verurteilte[n]“¹¹⁰. Strauss selbst betrachtete sich als fortschrittlich. So schrieb er in einem seiner Hefte über *Salome* und *Elektra*: „Beide Opern stehen in meinem Lebenswerk vereinzelt u. nicht wiederholt da: ich bin bei ihnen an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (*Klythamnestras* Traum), u. Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.“¹¹¹ Extremere Harmonik, hin zur Atonalität¹¹², verurteilte er aufs Äußerste: „Die Bi- und Tritonalität der Herrn *Schrecker* [sic!], *Schönberg* u. sonstigen componierenden Bankierssöhnen, die sich *Atonale* nannten u. vorgaben, auf *Salome* weiterzubauen, sind inzwischen nach einiger Jahren mühevoller Reklame u. trotz Protektion witzelnder Preßjünglinge kampflos an allgemeiner Teilnahmslosigkeit zu Grunde gegangen.“¹¹³ Werbeck (2014) erwidert bezüglich solcher Äußerungen: „Doch belegen derartige Äußerungen nur, dass Strauss sich zunächst einigermaßen sicher war, mit dem von ihm propagierten Fortschritt einem musikalischen Mainstream anzugehören, während er später Konkurrenten sah, die ihm seine Vorherrschaft streitig machten und mit deren Fortschritt er nichts zu tun haben wollte.“¹¹⁴ Strauss konnte nichts mit Schönberg vergleichbar Öffentlichkeitswirksames darbringen, weshalb seine Vorstellung einer sinnvollen Musik des 20. Jahrhunderts nicht ernst genommen wurde.

Dies führte dazu, dass kritische Analysen seiner Partituren fehlen, welche für Aufklärung gesorgt hätten, und Werke nach *Die Frau ohne Schatten* wenig aufgeführt wurden. Zwar gilt Adornos Auffassung, dass moderne Musik stets den aktuellsten Entwicklungen folgen müsse, mittlerweile als veraltet und tonale Kompositionen werden nicht mehr sofort als der musikalischen Entwicklung gegenläufig abgestempelt, und doch halten sich die Vorurteile gegenüber Strauss nach Werbeck (2014) hartnäckig.

¹⁰⁹ Werbeck, „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, S. 2.

¹¹⁰ Ebd., S. 2 f.

¹¹¹ Richard Strauss, „Blaues Heft 2.2, 1942“, in: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Bayer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz u. a. 2016, S. 54-81, S. 61.

¹¹² – Passender Zusatz: „*Elektra* ist jenes Werk, das den Komponisten ‚an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychologischer Polyphonie‘ führt. Weiter kann er ohne Preisgabe der Tonalität nicht gehen, doch diesen Schritt will er nicht vollziehen.“

Marianne Zelger-Vogt/Heinz Kern, *Opernführer kompakt. Strauss Der Rosenkavalier*, Kassel 2014, S. 15.

¹¹³ Strauss, „Blaues Heft 2.2, 1942“, S. 61.

Werbeck merkt an (Anmerkung 61): „‚zu Grunde gegangen‘ war die Musik von Schreker und Schönberg in der NS-Zeit auch deswegen, weil beide Juden waren.“

Ebd., S. 75.

¹¹⁴ Werbeck, „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, S. 3.

Strauss' Idee war es, Wagners Musikdrama weiterzuentwickeln, wofür er auch schnell einen eigenen Stil fand,

„mit einer Musik, deren klangliche Raffinesse wie instrumentale Virtuosität noch diejenige Wagners übertraf, in der neben dem Klang auch Parameter wie Tempo und Dynamik zu primären Kategorien der Form avancierten, ohne freilich die noch immer dominierenden Eigenschaften des Tonsatzes, Melodie und Harmonie, in ihrer Bedeutung zu beschneiden, und in der zentrale instrumentale Formen wie Sonate, Rondo und Variation zu immer neuen Lösungen kombiniert wurden.“¹¹⁵

Jedes Stück erhielt nach Liszt ein eigenes Programm und Form und um dem Publikum seinen Inhalt mitzuteilen, setzte er auf Psychologisierung. „Um das Verständnis der Mitteilung zu erleichtern, zielte Strauss neben höchster Plastizität, höchster Bestimmtheit des Tonsatzes stets auch auf formale Orientierungspunkte: klare Themenkontraste, Durchführungen als Verwicklungen, deutliche Reprisen und triumphierende wie verlöschende Schlüsse.“¹¹⁶ Auch die Mittelbarkeit durch menschennahe Inhalte wird erwähnt. Werbeck (2014) beschreibt auch die Emanzipation vom durch Ritter und Bayreuth geprägten christlich gefärbten Wagnerbild. In den Tondichtungen führte dies „zu einer gesteigerten illustrativen wie parodistischen Tonsprache“¹¹⁷, in der selbst Geräusche Platz fanden. „Seit 1895 war Strauss kein orthodoxer Wagnerianer mehr: ein Schritt, dessen Radikalität angesichts eher konservativer Wagner-Anhänger wie Schillings, Pfitzner oder selbst Mahler nicht zu unterschätzen ist.“¹¹⁸

Nichtsdestotrotz blieb Strauss bei Wagners Konzept des Musiktheaters als Höhepunkt und bei der Überzeugung, Instrumentalmusik habe seit Beethoven sogar ihre Berechtigung verloren. Die in den Tondichtungen erprobten musikalischen Mittel und die enge Kommunikation mit dem Publikum spielten eine Rolle, weshalb er auch, sich von Wagner entfernend, von den Erlösungsdramen abließ und auf musikalische Vielfalt und Individualität setzte. Eine wichtige Rolle spielt auch Strauss' Stilkunst mit auch parodistisch gemeinten Zitaten, denn „das raffinierte Spiel mit historischen Stilen [ist es], das Strauss' Opern (und damit, wenn man will, seine spezifische ‚Moderne‘) im Weiteren [nach *Feuersnot*] prägen sollte.“¹¹⁹ So gibt es auch in *Elektra* Walzer, oder die in As-Dur stehende parodistisch schmachtende Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest: „Ihre musikalische Schwelgerei über langen Orgelpunkten dient zugleich als kadenzierende Ruhe nach hochgespannt-chromatischen Partien; man könnte auch vom Nacheinander von Dissonanz und Konsonanz im Großen sprechen.“¹²⁰ Als grundlegend für Strauss unterstreicht Werbeck (2014)

¹¹⁵ Werbeck, „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, S. 3.

¹¹⁶ Ebd., S. 3.

¹¹⁷ Ebd., S. 4.

¹¹⁸ Ebd., S. 4.

¹¹⁹ Ebd., S. 4.

¹²⁰ Ebd., S. 4.

abermals die Tonalität: „Für Strauss bildete sie unverändert ein zentrales Koordinatensystem – und zwar als Mittel musikalischer Charakterisierung ebenso wie als struktureller Halt. Wie kein zweiter verstand er es, ihr Fundament, die Kadenz, noch einmal in großem Stil in Szene zu setzen und so die Dissonanzen, die seine teils rücksichtslose Orchesterpolyphonie zeitigte, zu balancieren.“¹²¹

Werbeck (2014) kommt zum Schluss, dass Strauss nach *Salome* und *Elektra* zwar keine so drastische musikalische Sprache mehr pflegte, aber dafür sei seine Musik danach noch differenzierter. Strauss' Werk war geprägt von der Anstrengung, die Musik aus der Sprachlosigkeit, wie er es empfand, des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts zu befreien und laut Werbeck (2014) schrieb er ohne Zweifel Musik des 20. Jahrhunderts.¹²²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Lütteken (2013, 2014) und Werbeck (2014) im Grunde darüber einig sind, was es bedeutet, wenn von Strauss' ‚eigener Moderne‘, retrospektiv als solche bezeichnet, die Rede ist. ‚Modern‘ im Sinne Adornos bezieht sich auf das Aufgeben der Tonalität und den Bruch mit alten Stilmitteln. Beides widersprach entschieden Strauss' Denkweise, weshalb Adorno ihn ins 19. Jahrhundert verbannte. Stattdessen pflegte er die Weiterentwicklung des Wagner'schen Musikdramas mit den beschriebenen Mitteln. Adornos Argumentation gilt nach den genannten Autoren mittlerweile als veraltet, da die Moderne weit mehr miteinschließt als nur Atonalität – eine Entwicklung, die dahingehend Strauss' Zugehörigkeit zum 20. Jahrhundert nun unbestreitbar macht.

2.3 Fazit

Die Thematik um die Moderne ist komplex und uneindeutig. Strauss sah sich selbst als ‚musikalischer Neuerer‘, wusste, wie viel Neuerung das Publikum ertragen konnte, baute Zwölftonsequenzen in *Also sprach Zarathustra* und scharfe Dissonanzen in *Salome* und *Elektra* ein und war laut Publig (1999) am musikalisch fortschrittlichsten innerhalb seines künstlerisch-avantgardistischen Kreises. Aber seit *Elektra* wurde seine Musik wieder als viel tonaler und ‚harmloser‘ rezipiert, weshalb ihm unter anderem Adorno die Zugehörigkeit zum 20. Jahrhundert absprach. Diese Wahrnehmungen teilte Strauss nicht, er sah die Dinge völlig anders, wodurch heute wohl von der ‚anderen, konservativen‘ Moderne die Rede ist.

Während Wagner mithilfe seines Musiktheaters mit monströsen mittelalterlichen Epen das Leben selbst zum Kunstwerk machte, wollte Strauss mit seinem Musiktheater mit menschenaher

¹²¹ Werbeck, „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, S. 4.

¹²² Vgl. ebd., S. 2-5.

Thematik und anderen Hilfsmitteln, der Instrumentalmusik wieder Mittelbarkeit verleihen und so aus dem Fin de siècle herausfinden. Als Konsequenz gab er feste Normen auf und konzentrierte sich auf Themen, die für die Menschen greifbarer schienen. Dahingehend der wohl wichtigste Punkt ist Strauss' Festhalten an der Tonalität, weshalb *Der Rosenkavalier* – im Verhältnis zur Vorgängeroper vielfach tonaler – im Hinblick auf Adornos Moderne durchaus als Rückschritt gewertet werden könnte, aber unter Betrachtung der Strauss'schen Moderne als Fortschritt zu bezeichnen wäre. Aber auch das von Alban Berg als das Unverbindliche seines Verfahrens bezeichnete, nämlich der Widerspruch zwischen der Verwendung von Affekten im Zuge der programmatischen Textausdeutung und Strauss' im Grunde durchaus zeitlich-dynamische Musik, ist ein Kritikpunkt. Adorno stellt Strauss Schönberg gegenüber, welcher aber sich ab dem 20. Jahrhundert aktiv aus dem tonalen System zu lösen versuchte, und bannt ihn somit ins 19. Jahrhundert. Dies kam jedoch für Strauss nie in Frage. Wenn man bedenkt, dass schon die vergleichsweise harmlosen Dissonanzen der *Salome* und *Elektra* skandalöse Resonanzen hervorriefen und Neuerungen jeglicher Art von der Allgemeinheit bekanntlich nur schwer akzeptiert werden, erscheint dies unter Betrachtung der Tatsache, dass Richard Strauss ein scharfsinniger Geschäftsmann war, dann wiederum verständlich. Jedoch gilt es einzuräumen, dass in der verwendeten Literatur in Zusammenhang mit Bezug zum Menschen stets von der Handlung, vom Sujet die Rede ist. Ob Strauss für das Menschennahe tatsächlich mit musikalischen Mitteln, wie eben das Wahre der Tonalität, argumentierte, ist wahrscheinlich und erscheint unter den beschriebenen Ausführungen schlüssig, bleibt aber eine Vermutung.

Bezüglich Tonalität ist Adornos Kritik nachvollziehbar, aber Strauss führte andere, zahlreiche Neuerungen in sein Musiktheater ein und vertrat schlichtweg eine andere Denkweise die Moderne betreffend. Sein modernes Musiktheater hatte eben keine festen Gattungsnormen, stellte Gestik und Tanz in den Vordergrund, wertete damit die Instrumentalmusik auf und pflegte im Gegensatz zu Wagner einen sensiblen Umgang mit Leitmotiven. Wohl mag Strauss' Festhalten am großen romantischen Orchester doch ein Indiz für die Verankerung im 19. Jahrhundert sein, da man sagen kann, dass er die Instrumentationslehren der Meister Berlioz und Wagner – wie vielfach von Strauss als beispielhaft titulierte – fortführt und gewiss noch verfeinert. Sein Umgang mit den Leitmotiven, mit der komplexeren Verarbeitung in der Polyphonie, ist aber wiederum den Neuerungen zuzuordnen.

Im Versuch die ‚andere‘ Moderne zu skizzieren, lässt sich nun folgendes zusammenfassen: Schönberg gab die Tonalität aktiv auf und entwickelte ein neues System, was Adorno als fundamentales Kriterium für das 20. Jahrhundert geltend machte. Strauss grenzte sich von Wagner

ab, indem er das bestehende System der Herangehensweise an das Musiktheater, welches er als zukunftsfähigste Gattung sah, weiterentwickelte. Er tat dies indem er etwa die Orchester-Polyphonie verfeinerte und sämtliche beschriebenen Aspekte in den Vordergrund rückte, ohne jedoch die Tonalität und Affekte aufzugeben.

2.4 Kompositionsweise

In *Neues Wiener Journal* vom 6. Juni 1914 setzt sich ein Artikel mit der Kompositionsweise Strauss' auseinander. Dieser Artikel wird auch in einem von Jürgen May (2014) verfassten Text erwähnt, der betont, dass dieser und andere zu dieser Zeit erschienene Zeitungsartikel betreffend Wahrheitsgehalt mit Vorsicht zu behandeln seien. „Doch erschienen schon zu Strauss' Lebzeiten seriös gemeinte Berichte über seine Kompositionsweise, die sich auf den Komponisten selbst beriefen und dadurch Authentizität beanspruchten.“¹²³ Im Zeitungsartikel ist zu lesen, dass er bezüglich Opernkomposition alles von Wagner gelernt habe, ohne ihn jedoch zu kopieren. Weiters: „Richard Strauß gehört zu den Tondichtern, denen die musikalischen Gedanken überall und zu jeder Zeit kommen, selbst am Skattisch. Das Leitmotiv der ‚Elektra‘ beispielsweise kam ihm während eines Skatspiels. Am besten aber geht ihm das tondichterische Schaffen vonstatten, wenn er in Garmisch weilt, bei Weib und Kind, wo er den ‚köstlichen Frieden‘ (nach seinem eigenen Ausdruck) hat, nach dem er sich sehnt.“¹²⁴ So ist überliefert, dass er überall komponiere und das Notizbuch stets dabei habe.

„Die Ideen, die ich aufzeichne, sind nur Skizzen, die ich später ausarbeite, aber ehe ich auch nur die geringste vorbereitende Skizze einer Oper anlege, beschäftige ich mich sechs Monate lang mit dem Text. Ich knie mich hinein und studiere alle Situationen und Charaktere bis in die kleinste Einzelheit. Dann erst lasse ich meinen musikalischen Gedanken die Zügel schießen. Aus meinen Aufzeichnungen mache ich Skizzen, die später zu der Klavierpartitur zusammengefügt werden, ich ändere sie und arbeite sie viermal durch; das ist der erschöpfendste Teil der Arbeit, was dann folgt, die Orchesterpartitur, die große farbige Ausarbeitung, ist für mich Erholung und erfrischt mich. An der Partitur arbeite ich ständig und ohne Schwierigkeit; dabei bleibe ich zwölf Stunden hintereinander in meinem Arbeitszimmer. So erreiche ich das Haupterfordernis: Einheitlichkeit.“¹²⁵

Jene Einheitlichkeit, wie sie auch bei Wagner oder Mozart zu finden ist, würde bei vielen anderen fehlen. Dass dieser Artikel vorsichtig zu betrachten ist, belegt May (2014) etwa mit einem sehr ähnlichen, mehr als 30 Jahre später Strauss vorgelegten Text von Willi Schuh. Dieser retournierte ihn an Schuh mit Kommentaren wie ‚Quatsch!‘ und ‚unnötig‘. Die vier Stadien des

¹²³ Jürgen May, „Wie aus Worten Musik wird. Einblicke in Strauss' Komponier-Werkstatt“, in: *„Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“ Richard Strauss und die Oper*, hrsg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss, St. Pölten, Salzburg, Wien 2014, S. 23-31, S. 23.

¹²⁴ Anonym, „Richard Strauß. Zum 50. Geburtstag des Tondichters (11. Juni)“, in: *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt*, hrsg. v. J. Lippowitz, 6. Juni 1914, S. 4.

¹²⁵ Ebd., S. 4.

Kompositionsprozesses werden aber auch in aktuellen Veröffentlichungen erwähnt, aber mit anderen Begriffen: Vorskizzen, Skizzen, Particell (sprich Klavierpartitur) und Partitur. Im weiteren Verlauf des Textes werden diese Stadien näher erläutert, wie er zu seinen Texten gelangte, Tonarten oder Motiven und wie er diese in den Skizzen festhielt. Zur Instrumentation ist lediglich zu lesen, dass er, beim Particell angelangt, diesbezüglich genaue Notizen einfügte. „An vielen Stellen des Notentextes, bei Themen, Akkorden oder auch in komplexeren Verläufen, finden sich Angaben zur Instrumentation. Darüber hinaus sind an den Seitenrändern immer wieder sogenannte Dispositionslisten zu finden: Hier listete der Komponist für bestimmte Partiturseiten die dort zu notierenden Instrumente auf, häufig ergänzt durch die Angabe der Anzahl der benötigten Notensysteme.“¹²⁶ Die eigentliche Kompositionsarbeit war wohl mit der Fertigstellung des Particells erledigt. („Klavierpartitur [...] arbeite sie viermal durch [...] erschöpfendste Teil der Arbeit [...] Orchesterpartitur [...] Erholung und erfrischt mich“¹²⁷) Es ist zu bezweifeln, dass die Erstellung der Orchesterpartitur immer reine Erholung war, da auch andere Bemerkungen zu finden sind. Was sich doch mit großer Sicherheit sagen lässt: Strauss dürfte mit einer akribischen Arbeitsweise an die Erstellung der Partituren herangegangen sein, da sich kaum Korrekturarbeiten finden lassen. Jedenfalls lassen sich die tatsächliche Vorgehensweise und die komplexen Gedankengänge seiner stets zielorientierten Arbeitsweise nur erahnen.¹²⁸

Ein weiterer Text von Jürgen May (2014) geht näher auf das Thema der Kompositionsweise ein.¹²⁹ Zu Beginn wird erwähnt, dass Strauss von Leuten wie Adorno mit Worten wie ‚Komponiermaschine‘ in die industrielle Massenfertigung pervertiert wurde, was auch von gelegentlichen, ironisch gemeinten Aussagen Strauss’ selbst herrühren könnte. Tatsächliche Untersuchungen bezüglich Schaffensprozess fanden erst zu Beginn der 1990er Jahre statt und bis heute gibt es noch viel zu wenig Material, um ein genaues Bild zu erstellen. Generell ist die Quellenlage unzureichend, und der künstlerische Schaffensprozess ist eine rein geistige Angelegenheit deren Nachvollziehbarkeit beschränkt bleibt. Wenn vorhanden, sind Skizzen und notierte Aussagen des Komponisten hilfreich, leider aber sind diese oft im Laufe der Zeit abhanden gekommen, und Quellen Dritter sind meist anekdotischer Natur.

Bezüglich Inspiration gibt es von Strauss selbst widersprüchliche Aussagen. So sagte er etwa, eine Idee käme ihm im Traum und ein andermal stritt er dies ab; eine ebensolche Aussage

¹²⁶ May, „Wie aus Worten Musik wird“, S. 30.

¹²⁷ *Neues Wiener Journal*, 6.6.1914, S. 4.

¹²⁸ Vgl. May, „Wie aus Worten Musik wird“, S. 23-31.

¹²⁹ Vgl. May, „Der Kompositionsprozess“, S. 114-129.

und Dementierung derselben findet sich in Bezug auf Naturschönheit. „Allerdings will Strauss diese Auslöser dann eher im Sinne von ‚Katalysatoren‘ verstanden wissen, die eine ohnehin unterbewusst vorhandene musikalische Vorstellung lediglich an die Oberfläche befördern.“¹³⁰ Häufig gibt es jedoch literarische Inspirationsquellen wie Gedichte oder Dramen, die sich im Falle eines Liedes leicht umsetzen lassen, oder im Falle einer Oper oder Tondichtung stark konkretisiert werden müssen. Allerdings scheint die ganze Thematik um die Inspiration schwierig, da sich in Strauss’ Skizzenbüchern musikalische Ideen finden, „die entweder ohne einen nachweisbaren Anlass niedergeschrieben wurden oder aber in einem zunächst ganz anderen Kontext entstanden und erst nach Jahren Eingang in ein sehr viel späteres Werk fanden.“¹³¹

Nach dieser Phase der Eingebung folgten Skizzen, die nachvollziehbar machen, dass sich Strauss nicht *sechs Monate* mit dem Text auseinandersetzte, bevor er zu komponieren begann. Viel mehr gingen Textstudium und Skizzierung Hand in Hand, weil die Textvorlagen oft erstaunlich detaillierte musikalische Notizen beinhalten, sei es bei einem Libretto für eine Oper, oder eine Programmvorlage für eine Tondichtung. Es kam aber auch vor, dass Strauss komponierte, bevor er den dazugehörigen Text hatte, so bei einzelnen Stellen aus *Der Rosenkavalier*. Je weiter eine Komposition fortgeschritten war, desto länger und detaillierter wurden die Skizzen, welche dann oft schon als Particell notiert sind. Somit dürfte es sich um einen fließenden Übergang von der Skizze zum Particell handeln, in welchem die übrigen Notizen eingefügt wurden. „In zwei bis vier Notensysteme umfassende Akkoladen, gegebenenfalls erweitert um zusätzliche Systeme für die Singstimmen, fügt Strauss nun die in den Skizzen niedergeschriebenen Fragmente zusammen.“¹³² Im Gegensatz zu anderen Werken, sind für die Opern fast lückenlose Particelle erhalten, die allerdings voller Korrekturen sind. Danach wird das Particell für die Erstellung der Partitur eingerichtet. Mit Bleistift erfolgten Eintragungen in Form von Dispositionslisten oder auch stellenweise zur genauen Instrumentierung. Diesbezüglich gibt es kaum Korrekturen und die Angaben zur Seitenzahl, den Takten und den Akkuladen für die Partitur konnten tatsächlich genau so übernommen werden. Auch wenn, wie oben erwähnt, die Arbeit an der Partitur gewiss nicht nur eine ‚Erfrischung‘¹³³ für Strauss war, „scheint Strauss in der Tat mit der Beendigung des Particells die eigentliche Kompositionsarbeit als abgeschlossen betrachtet zu haben. So findet sich hier – wie in den Partituren – in aller Regel am Ende des Notentextes, bei Opern meist auch bei den

¹³⁰ May, „Der Kompositionsprozess“, S. 118.

¹³¹ Ebd., S. 118.

¹³² Ebd., S. 121.

¹³³ Vgl. *Neues Wiener Journal*, 6.6.1914, S. 4.

Aktschlüssen, ein Datierungsvermerk: ein Indiz, dass Strauss in der Vollendung der Niederschrift den Abschluss einer gültigen Form sah.“¹³⁴ Dennoch gibt es, wenn auch sehr selten, Stellen in Partituren, die vom Particell abweichen oder gar Korrekturen aufweisen.

Weiters geht May (2014) auf die inhaltlichen Aspekte ein. Die enge Verschränkung von Textstudium und Komponieren zeigt auch, dass programmatische Vorgaben im Kompositionsverlauf oftmals angepasst wurden, um seinen Vorstellungen einer schlüssigen musikalischen Entwicklung zu entsprechen.

„Das Musikalische bildet bei Strauss eine untrennbare Einheit mit seinem konnotierten Inhalt. So, wie der Komponist beim Umgang mit Sujets und Texten unmittelbar beginnt, in musikalischen Kategorien zu empfinden, so werden beim Notieren von Musik semantische Konnotationen stets mitgedacht. Die Musik ist daher bei Strauss nicht Ausdrucksmittel außermusikalischer Inhalte; vielmehr sind Musik und außermusikalischer Inhalt, sei er nun sprachlich fixiert oder nicht, gleichermaßen Ausdruck ein und derselben Idee. Im Ergebnis deckt sich idealerweise das durch sein musikalisches Konzept in Form und Aufbau schlüssige Werk vollständig mit seiner inhaltlich-programmatischen Konzeption.“¹³⁵

Bezüglich Tonartenwahl lassen sich historische Tonarten-Charakteristika wiederfinden.¹³⁶ Als Beispiele seien zu nennen: E-Dur als Liebestonart in *Der Rosenkavalier*, Es-Dur als heroische Tonart in *Ein Heldenleben* oder b-Moll und A-Dur als Dunkelheit und Licht in der *Alpensinfonie*. Überhaupt weist die Wahl der Tonarten bei Strauss eine regelrechte Dramaturgie auf und dementsprechend sind sie stets mit gewissen Assoziationen verbunden. Schwieriger war für Strauss selbst wohl die Melodiengestaltung, für deren Vorbild er bekannter Weise Mozart nacheiferte. „Und nur im Zusammenhang mit der Melodie, in keinem anderen Kontext sonst, gab Strauss jemals zu erkennen, vor einem kompositorischen Problem zu stehen, das zu lösen ihm Anstrengung abforderte.“¹³⁷ Die erste Idee kam schnell, aber schwierig war die Ausweitung zu einem längeren Abschnitt, der auch noch proportional und periodisch Sinn ergab. „Über den Aspekt der Bildung von Formen und Strukturen hinaus kommt Themen und Motiven innerhalb der Werke Strauss’ selbstverständlich vor allem die Rolle als zentraler Träger von poetischem Gehalt und Ausdruck zu.“¹³⁸ Die Themen und Motive werden einzelnen semantischen Bausteinen zugeordnet und in seiner komplexen Orchesterpolyphonie zueinander in Beziehung gestellt, bis aus ihnen der gesamte

¹³⁴ May, „Der Kompositionsprozess“, S. 122.

¹³⁵ Ebd., S. 125.

¹³⁶ „Tonarten stellen für Strauss vom Beginn einer Komposition an ein substanzielles musikalisches Gestaltungsmittel dar, das den Ausdrucksgehalt einer Stelle wesentlich mitbestimmt. Dabei spielen für die Verwendung einer Tonart historische Konventionen ebenso eine Rolle wie – einer eigenen Aussage zufolge – persönliche Assoziationen und Vorstellungen [...]. Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass diese ‚eigene, persönliche Ausdrucksskala‘ letztlich doch – wenigstens unbewusst – größtenteils ein Ergebnis musikhistorischer Prägung ist. Denn insbesondere die Grundtonarten, die den Charakter einer Komposition oder eines größeren Abschnitts bestimmen, rekurren auf weitgehend anerkannte (und somit für den musikalisch Gebildeten unmittelbar verständliche) Tonartencharaktere.“ Ebd., S. 125.

¹³⁷ Ebd., S. 126.

¹³⁸ Ebd., S. 127.

Inhalt herausgeholt wird. Wichtig ist, wie May (2014) abermals betont: „Es kann nicht oft genug betont werden, dass Strauss beim Komponieren nicht ein vorgegebenes Programm musikalisch nachvollzieht, sondern, ausgehend von einer programmatischen Vorstellung, eine spezifisch musikalische Dramaturgie entwickelt, für die ihm ein reicher Schatz an Ausdrucksmitteln in Gestalt semantisch konnotierter Motive und Themen, Akkorde und Tonarten zur Verfügung steht.“¹³⁹ Diese Motive und Themen sind aber nicht nur mit einem bestimmten Inhalt verknüpft, sondern meist auch mit einer bestimmten Klangfarbenvorstellung und dahingehend mit Instrumentation. „Schon in den Skizzen findet man daher – wenngleich vereinzelt – an charakteristischen Stellen Instrumentationsangaben. Häufig verbindet Strauss ein Motiv, ein Thema oder eine harmonische Wendung von Anfang an unmittelbar mit einer bestimmten Klangvorstellung. [...] Entsprechend bilden Überlegungen zur Instrumentation einen essentiellen Teil der Arbeit am Particell.“¹⁴⁰ Somit bildet die Arbeit an den Klangfarben einen absolut gleichwertigen Teil des Komponierens bei Strauss. Auch diesen Text schließt May (2014) mit den Worten, dass Strauss’ Kompositionsweise ein komplexes Thema sei, dass sich nur schwer rekonstruieren ließe. Die zur Verfügung stehenden Quellen gewähren aber Einblick, auf welch immenses handwerkliches Können Richard Strauss zugreifen konnte und mit wie viel Tiefe er seine Ausdrucksmittel zu seiner eigenen Musiksprache verschmelzen ließ.¹⁴¹

3. Instrumentation bei Strauss – *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz

Sich mit Instrumentation bei Strauss auseinanderzusetzen ist aus verschiedenen Gründen sinnvoll. Einerseits wurde vielfach erwähnt, dass ihm das Thema der Instrumentation besonders am Herzen lag, was auch in den nachfolgenden Erläuterungen nochmals aufgezeigt werden soll, andererseits handelt es sich bei Richard Strauss um einen Orchester-Komponisten, was Instrumentation, wie in Zusammenhang mit seiner Klangmalerei bereits angesprochen, unweigerlich zu einem zentralen Thema macht.

Jürgen Maehder (2013) geht in seinem Text zu *Salome* eindrücklich auf Instrumentation bei Strauss beziehungsweise auf dessen Orchesterbehandlung ein. Auch er bemerkt, dass analytische Behandlungen von Strauss’ Partituren bedauerlicherweise fehlen. Bezüglich Orchestersatz als Ganzes ist zu lesen: „Als Richard Strauss 1905 seine Neufassung des *Grand traité*

¹³⁹ May, „Der Kompositionsprozess“, S. 127.

¹⁴⁰ Ebd., S. 127 f.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 114-129.

d'instrumentation et d'orchestration modernes von Hector Berlioz (Paris 1843) veröffentlichte, war noch keine seiner im Repertoire verbliebenen Orchesterpartituren uraufgeführt; überdies enthält Strauss' Beitrag zur Instrumentationslehre an keiner Stelle eine Diskussion derjenigen Neuerungen, die Strauss in der gleichzeitig entstandenen Partitur seiner Oper *Salome* erstmals eingeführt hatte.¹⁴² Zwar war Strauss' Orchestersatz in seinen Tondichtungen bereits sehr weit fortgeschritten, aber weil er stets nur vorher Erprobtes zu lehren pflegte, wäre die *Instrumentationslehre*, wäre sie zu einem späteren Zeitpunkt erschienen, gewiss noch aufschlussreicher. Außerdem, wie später noch erläutert, ließ er Berlioz' Text unangetastet, weshalb hier eher spieltechnische Neuerungen hinzugefügt wurden, als ‚Anleitungen‘ zur Erzeugung eines guten Orchesterklanges. „Daher gehen nur wenige Passagen der Instrumentationslehre explizit auf die eigentliche Aufgabe des angehenden Orchesterkomponisten ein, einen individuellen Gesamtklang zu erzeugen.“¹⁴³ Strauss' Vorbild bei seinen Ergänzungen war abermals Wagner, besonders seine *Meistersinger*.

Strauss' Ruhm als Opernkomponist wurde mit *Salome* begründet. Er distanzierte sich damit endgültig vom Wagnerismus und die „bereits in diesem Werk zutage tretende Klangphantasie erscheint heute gleichsam als Vorankündigung der ersten konsistenten Bühnen-Klangwelt, die Strauss erschuf: *Salome*, 1905 bei der Dresdner Uraufführung als Skandalstück apostrophiert, begründete den Ruf des Komponisten als Exponent der musikalischen Moderne Deutschlands und als musiktheatralischer ‚décadent‘.“¹⁴⁴ Mit diesem Werk hob er die spieltechnischen Anforderungen an das Orchester erneut an und etablierte eine neue Normalbesetzung: „vierfache Holz- und Blechbläser, reich besetztes Schlagzeug mit verschiedenen Sonderinstrumenten (2 Harfen, Celesta, Xylophon, dazu Orgel und Harmonium hinter der Bühne), dazu ein Streicherkörper von rund 60 Instrumentalisten.“¹⁴⁵ Natürlich handelte es sich bei den drei- oder vierfach besetzten Bläsern nicht nur um eine Steigerung der Anzahl, sondern auch um eine Steigerung der Stimmenzahl. Dies brachte nämlich neue Möglichkeiten in der Kompositionstechnik mit sich, wie andere Lagerdisposition der Bläserakkorde, ausgeprägte Polyphonie und neue Klangmischungen im Blech. Maehder (2013) bezeichnet dies wie erwähnt als Orchesterklang des Fin de siècle. In einer durchschnittlichen Partitur Mitte des 19. Jahrhunderts wird die Hauptstimme meist noch von getrennten Stimmen vorgetragen, Wagner hingegen etablierte mit seiner Orchestertechnik völlig neue Möglichkeiten zur Generierung verschiedenster Klangfarben. Einfach zu erreichen war dies

¹⁴² Maehder, „*Salome*“, S. 75.

¹⁴³ Ebd., S. 76.

¹⁴⁴ Ebd., S. 77.

¹⁴⁵ Ebd., S. 78.

etwa durch die Verwendung etwaiger Sonderinstrumente wie Heckelphon oder Bassethorn; was jedoch nur begrenzt sinnvoll war, da sich deren Klangfarbe von den Hauptinstrumenten nicht stark genug unterscheidet. In Strauss' *Elektra*, mit acht Instrumenten der Klarinettenfamilie und zahlreichen Blechbläsern, „spiegelt sich die eigentliche anachronistische Tendenz des Komponisten, die Erzeugung eines homogenen Mischklangs nicht durch Satztechnik, sondern durch den Aufbau homogener Instrumentenfamilien anzustreben.“¹⁴⁶ Jedoch wurde die nur beschränkt erweiterte Klangfarben-Palette durch die Erweiterung der Familien durch Erweiterung der Kompositionstechnik ausgeglichen. Als Beispiel sei die Verwendung neuer Spieltechniken zu nennen. Reichte dies nicht aus, zeichnete Strauss' Orchesterklang sich etwa durch seine raffinierten Mischklänge aus. Hierfür wesentlich sind die Füllstimmen, was von den Komponisten des Fin de Siècle routiniert beachtet wurde, oder die Verwendung unterschiedlicher Effekte, wie der bewusste Einsatz von Einschwingvorgängen, Klangfarbenglissandi oder Schwebungseffekten. Beispielhaft hierfür ist Strauss' ‚tonhöhenloser Akkord‘ aus *Salome*.¹⁴⁷ Unter einem Triller von Flöte und Klarinette und einem Tremolo von Violine II erklingt in der großen und kleinen Oktave ein stark dissonanter Akkord in so engen Intervallen, die aufgrund der tiefen Lage so starke Schwebungen entstehen lassen, dass eine Wahrnehmung der tatsächlichen Tonhöhe unmöglich wird. Dies wird durch seine geschickte Instrumentation unter Beachtung sämtlicher spezifischer Eigenschaften aller Instrumente intensiviert, was die Klangwirkung noch faszinierender macht. „Durch wechselseitige Denaturierung der einzelnen Töne erzeugte der Komponist das erste ‚synthetische Geräusch‘ der Musikgeschichte, den Grenzfall extremen instrumentatorischen Raffinements.“¹⁴⁸

Der ständige Einsatz starker Klangfarbenmischungen verhinderte das Ausmachen von Klangfarben einzelner Instrumente. Dies galt Mitte des 19. Jahrhunderts als Spezialeffekt, war jedoch bei den Komponisten des Fin de siècle bereits Norm. „[I]n neuer, gleichsam aus zweiter Hand gewonnener Unmittelbarkeit erstanden die reinen Instrumentalfarben neu vor dem unausgesetzt changierenden Hintergrund der Klangfarbenmischungen.“¹⁴⁹ Strauss' extrem komplexe Partituren zeichnen sich durch unglaubliche Vielschichtigkeit aus, in der eine Stimme vielerlei Funktionen erfüllt. Diese extreme Vielschichtigkeit und kompositorische Raffinesse machen deutlich, dass Strauss das Orchester nochmals revolutionierte. Maehder (2013) bezeichnet

¹⁴⁶ Maehder, „*Salome*“, S. 79.

¹⁴⁷ Jener ‚tonhöhenloser Akkord‘ kommt am Wendepunkt der Handlung zum Einsatz, während Salomes Kuss. (Partitur S. 346)
Vgl. ebd., S. 82, 103.

¹⁴⁸ Ebd., S. 83.

¹⁴⁹ Ebd., S. 84.

Strauss abschließend als bedeutendsten Repräsentanten des deutschen Fin de Siècle.¹⁵⁰ Jedoch kann dieser Anspruch, wie oben beschrieben, nur bis zu *Der Rosenkavalier* geltend gemacht werden, da er besonders mit seinem tonalen ‚Rückschritt‘ aktiv versuchte, aus dem Fin de siècle wieder herauszufinden. Jedenfalls sind all die Neuerungen in der Orchestertechnik, welche trotz tonalem Rückschritt weiter Verwendung fanden, gewiss weitere Punkte, warum es gerechtfertigt ist, von Strauss als modernen Komponisten zu sprechen.

Christian Cöster (2020) macht in einem Text zu *Intermezzo* (Entstehung 1916-1923, Uraufführung 1924) abermals deutlich, dass auch Strauss sich zur Zeit vor und während des Ersten Weltkriegs musikalisch neu orientierte. Neben des tonalen ‚Rückschritts‘ bei *Der Rosenkavalier* fand im Laufe der Zeit auch ein ‚Rückschritt‘ bezüglich Orchesterbesetzung statt und auch die Suche nach leichterem Material wurde fortgesetzt.

„Die an Mozart orientierte *Ariadne auf Naxos*, die riesenhaft besetzte *Alpensinfonie* mit ihrer unglaublich breiten Klangfülle, die bekenntnishafte *Deutsche Motette* mit ihrer äußerst anspruchsvollen chorischen Vielstimmigkeit und, wenn man die Zeit bis zur Uraufführung der *Alpensinfonie* im Jahre 1915 mit einbezieht, die Arbeit an der *Frau ohne Schatten* und die immer stärker werdende Suche nach neuen leichten Opernkonzepten, die schließlich im *Intermezzo* münden.“¹⁵¹

Wie bereits im Abschnitt zu Mozarts Vorbildwirkung erwähnt, schlug Strauss mit *Ariadne auf Naxos* einen neuen Weg zur Orchesterbehandlung ein. Bei diesem Werk bestand das Orchester aus 37 Personen, bei *Intermezzo* zwar wieder aus 55, aber kein Vergleich zur Besetzung von *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* oder *Die Frau ohne Schatten*. Bei *Intermezzo* standen für Strauss transparente Kommunikation und fein nuancierte Befindlichkeiten der Protagonisten im Vordergrund. „Dementsprechend wird die Handlung zu einem Kammerpiel, einer Abfolge von Szenen, in der die Handlungsstringenz zugunsten der Charakterzeichnung in den einzelnen Szenen zurückgenommen erscheint“¹⁵² und weiters erschien deshalb wohl der Einsatz eines kleineren Orchesters sinnvoll, um diese Nuancen besser realisieren zu können. Die Orchestrierung muss flexibel sein, es gibt deutliche Dynamik mit klaren Trennungen zwischen Gesang und lauten Orchesterpassagen und all das natürlich mit der Strauss’schen Polyphonie.

„Grundlage für diese Nutzung des Orchesters und des Verhältnisses zum Gesang ist jener Wandel in der Kompositionshaltung, den Richard Strauss bereits in den Jahren nach 1885 vollzogen hatte, als er begann, statt mehrsätziger Sinfonien einsätzliche Tondichtungen zu schreiben.“¹⁵³ Grundlage hierfür wiederum dürfte Strauss’ romantisches Selbstverständnis mit vom musikalischen

¹⁵⁰ Vgl. Maehder, „*Salome*“, S. 73-88.

¹⁵¹ Christian Cöster, *Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von Intermezzo*, Köln 2020, S. 240.

¹⁵² Ebd., S. 241.

¹⁵³ Ebd., S. 242.

Ausdruck bestimmter Orchestermusik gewesen sein. „Danach wird dem Orchester als Spielort eines imaginären Theaters die Trägerschaft einer dramatischen Handlung zugewiesen“¹⁵⁴ und mit durch an die Grenzen des technisch ausführbaren zu Individuen erhobenen Instrumenten. Nach dieser Idee hatte die Instrumentalmusik nun ebenso viel Ausdruckskraft wie der Gesang, was diesem seit jeher allein zugeschrieben wurde und das Orchester allein konnte tiefe Empfindungen ausdrücken. „Es entsteht ein untrennbarer Zusammenhang von psychologischem Ausdruck und kompositorischer Struktur.“¹⁵⁵ Diese Idee der Instrumentalmusik bildet die Grundlage für Strauss’ flexiblen Orchestersatz in seiner Eigenständigkeit zum Ausdruck oder zur Verdeutlichung etwaiger Gefühlszustände der Protagonisten. Cöster (2020) räumt ein, dass diese Ideen und wie sie in *Intermezzo* umgesetzt wurden, allerdings nicht neu waren. Hans Sommers *Saint Foix* (1894) und Eugen d’Alberts *Die Abreise* (1898) weisen ähnliche Orchesterbehandlung vor.

Die Ausführungen zur Reduktion der Orchesterbesetzung können als weiterer Punkt in Richtung der facettenreichen ‚anderen‘ Moderne verstanden werden, da die Möglichkeiten, die dies mit sich brachte durchaus kompatibel sind mit jener Idee. „Letztlich ergibt sich aus diesen Beobachtungen zum Verhältnis von Wort und Musik, dass Richard Strauss – ausgehend von der durchkomponierten Oper im Wagnerschen Sinn – in Mozart und Sommer Vorbilder hatte, die ihn bei der Entwicklung eines eigenständigen musikalischen Dialog- und Orchestrierungskonzeptes beeinflusst haben.“¹⁵⁶ Schließlich kommen die Möglichkeiten, die diese Reduktion mit sich brachte, dem Konzept des im ‚Geiste Mozarts‘ zu komponieren entgegen.¹⁵⁷

3.1 Das Vorwort zu Berlioz’ *Instrumentationslehre*

Einen interessanten Einblick in Strauss’ Auffassung die Instrumentation betreffend, bietet das von ihm verfasste Vorwort zur von Strauss selbst überarbeiteten Fassung Hector Berlioz’ *Instrumentationslehre* von 1904. Strauss war auch ein großer Bewunderer Hector Berlioz’, nicht nur von Richard Wagner. „Als ich um die Ergänzung und Revision der Instrumentationslehre von Hector Berlioz seitens der Verlagshandlung ersucht wurde, war ich zuerst der Meinung, des großen Franzosen Meisterwerk, ein in sich geschlossenes Ganzes und voll genialer Ahnungen, deren Erfüllung durch Richard Wagner für jeden Kundigen so deutlich ist, bedürfe einer solchen Hilfe nicht, um noch heute für jeden Musiker eine Quelle reichsten Genusses und fruchtbarster

¹⁵⁴ Cöster, *Richard Strauss als Komödiant*, S. 242.

¹⁵⁵ Ebd., S. 242 f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 247.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 240-247.

Anregungen zu sein.“¹⁵⁸ Jedoch erkannte er die durch Fortschreiten der Zeit entstandenen Lücken, die dem Ansehen dieses Werks schaden könnten. Schließlich war Berlioz' Band der erste seiner Art und neben den technischen, behandelte er auch die ästhetischen Fragen der Orchestrierung.

„Dieses bleibende Verdienst des Berliozschen Werkes und die in ihm leuchtende Sehrgabe, die für den aufmerksamen Leser oft in wenigen Zeilen den ganzen Wagner vorausahnen läßt, dürfte es rechtfertigen, die notwendigen Ergänzungen in technischer Hinsicht mit wirkungsvoller Beleuchtung aller neuen Errungenschaften und besonderen Hinweis auf die Wagnerschen Werke nachzutragen, um das Berliozsche Werk auch für den oberflächlichen Beobachter lebendig zu erhalten.“¹⁵⁹

Strauss veränderte den Originaltext bis auf eine Ausnahme nicht, sondern erweiterte diesen nur mit Ergänzungen. Darüber hinaus verweist er auf die Instrumentationslehre des Brüssellers Gevaert (1828-1908).¹⁶⁰

Von großem Interesse ist Strauss' Betrachtungsweise der Entwicklung des Orchesters, weshalb sie hier aufgegriffen werden soll. „Unter dieser Einschränkung [Anm.: es werden nur einige wenige Punkte behandelt] möchte ich zwei Hauptstraßen verfolgen, auf denen sich das Orchester von Händel, Gluck und Haydn her bis zu Wagner entwickelt hat. Man erlaube mir, diese beiden Hauptstraßen kurzerhand den *symphonischen (polyphonen)* und den *dramatischen (homophonen)* Weg zu nennen.“¹⁶¹ Den Ursprung des symphonischen Orchesters sieht Strauss größtenteils in den Streichquartetten Mozarts und Haydns, denn aufgrund konkreter Merkmale deren symphonischer Werke, kann man sie „fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tuttiverstärkenden Lärminstrumenten (Hörnern, Trompeten, Pauken) bezeichnen“¹⁶². Auch Beethovens Sinfonien sind noch von Kammermusik geprägt, trotz erhöhter Anzahl an Bläsern. Einen gewissen pianistischen Stil, den er als ‚Geist des Klaviers‘ bezeichnet, bemerkt Strauss ebenfalls. Dieser fand bei Schumann und Brahms seinen Höhepunkt und nur bei Liszt bemerkt er diesen als positiv. Die auf höchstem geistigen Niveau ausgearbeitete Chorpolyphonie der letzten 10 Quartette Beethovens, findet er in keiner seiner Sinfonien wieder. Allerdings wurde der dramatische Weg von den Komponisten stets bewusst gewählt, weil so die einzelnen Farben und Ausdrucksmittel des Orchesters besser betont und die einzelnen Instrumentengruppen individueller behandelt werden konnten. „Dem Genius Richard Wagners war es endlich vorbehalten, eine Synthese der beiden Richtungen zu schaffen, d. h. er hat der Kompositions- und Orchestertechnik

¹⁵⁸ Hector Berlioz / Richard Strauss, *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Leipzig o. J. [ca. 1904], S. I.

¹⁵⁹ Ebd., S. I.

¹⁶⁰ François-Auguste Gevaert, *Cours méthodique d'orchestration*, Paris, Brüssel 1839.

¹⁶¹ Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. II.

¹⁶² Ebd., S. II.

der *symphonischen* (polyphonen) Schule die reichen Ausdrucksmittel der *dramatischen* (homophonen) Schule zugeführt.“¹⁶³

Strauss bewunderte Berlioz gewiss nicht seiner Komposition wegen, sondern aufgrund seiner geschickten Instrumentation.

„Wenn er die Übertragung dramatisch-orchesterlicher Effekte auf symphonische Werke auch nicht durch dramatische Gestaltung ihres Gedankeninhaltes, die ohne reichste Polyphonie nicht denkbar ist, rechtfertigte [...], so hat er doch als erster konsequent aus der Seele der Orchesterinstrumente heraus seine Werke konzipiert und dabei eine Reihe vor ihm ungekannter koloristischer Möglichkeiten und feinsten Klangdifferenzierungen durch eine glücklich kombinierende Phantasie einfach entdeckt. Allerdings: [...] diesem eigentlichen Schöpfer des modernen Orchesters fehlte vollständig der Sinn für die Polyphonie. [...] Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters.“¹⁶⁴

Für Strauss ist wahrhafte Polyphonie offensichtlich von höchster Wichtigkeit, weshalb er eben auch beschreibt, dass die Unter- und Mittelstimmen niemals vernachlässigt werden dürfen und stets an der melodischen Linienführung beteiligt sein müssen. Deshalb werden von Strauss Komponisten wie Berlioz, Weber oder Liszt als Meister der Instrumentation beschrieben, aber seine größte Bewunderung in diesem Kontext gilt aus drei Gründen Richard Wagner: „Dies ist: erstens die Anwendung des reichsten polyphonen Stiles; zweitens seine Ermöglichung im größten Maßstabe durch Erfindung und Einführung des Ventilhornes; drittens die Übertragung einer bisher nur im Solokonzert gewagten Virtuositäts-technik auf alle Instrumente des Orchesters“¹⁶⁵. Weiters rät Strauss zum Studium der Partitur von Wagners *Lohengrin*, besonders wegen der ausgefeilten Behandlung der Bläser, die durch die Einführung von Englischhorn und Bassklarinette und der polyphonen Behandlung des Blechs besticht.¹⁶⁶

Klaus Aringer (2009) widmet Strauss' Vorwort zu Berlioz' *Instrumentationslehre* einen ganzen Artikel. Gleich zu Beginn wird erläutert, wie es überhaupt zu einer Überarbeitung des 1843/44 erschienenen und seitdem als Standardwerk geltenden Buches kam: „Strauss galt neben Gustav Mahler um 1900 als weithin anerkannte Koryphäe auf dem Gebiet der kompositorischen wie dirigistischen Beherrschung des modernen Orchesters. Es lag deshalb nahe, daß der Verlag Peters in Leipzig mit dem Wunsch an ihn herantrat, er möge die seit mehr als fünf Jahrzehnten als Standardwerk anerkannte Instrumentationslehre von Hector Berlioz revidieren und aktualisieren.“¹⁶⁷ Interessant ist, dass es ungefähr zur selben Zeit wie Strauss' Überarbeitung noch

¹⁶³ Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. II.

¹⁶⁴ Ebd., S. III.

¹⁶⁵ Ebd., S. III.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. I-III.

¹⁶⁷ Klaus Aringer, „Von den ‚dämonischen Mächten des Orchesters‘. Richard Strauss' Vorwort zu seiner Neuausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz“, in: *Kunst und Wissen in der Moderne. Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*, hrsg. v. Andreas Dorschel, Wien, Köln, Weimar 2009, S. 175-185, S. 175.

weitere Personen gab, die für die Praxis verwendbare ergänzte Neuauflagen anfertigten, die Nachfrage war groß. Es waren dies Felix Weingartner (1863-1942), Charles-Marie Widor (1844-1937) und Ettore Panizza (1875-1967).¹⁶⁸ Weingartner (1904) hielt seine Ergänzungen angesichts einer Gesamtausgabe Berlioz' literarischer Werke im historischen Interesse stark in Grenzen,¹⁶⁹ während Widor (1904) sich keineswegs zurückhielt und es aufgrund der zahlreichen Ergänzungen und Anmerkungen zu einem eigenen Ergänzungsband¹⁷⁰ kam. Strauss' ging, wie oben beschrieben, behutsam vor. Auch Strauss' Affinität für Wagner wird bei Aringer (2009) hervorgehoben. „Strauss' Ansicht, die Partituren Wagners bedeuteten den einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz“, wird durch eine Durchsicht der neu hinzugefügten 88 Partiturausschnitte bestätigt. Allein 64 stammen von Wagner.“¹⁷¹ Weiters wird Strauss als Praktiker beschrieben, weshalb jenes Vorwort als einer seiner gewichtigsten Texte betrachtet werden kann. Unaufgefordert verfasste er niemals Texte und diese, seine Ergänzungen gewähren Einblick in seine praktischen Erfahrungen. Für die wissenschaftlich fundierten Hintergründe mit den akustischen Gesetzmäßigkeiten der Instrumente empfiehlt Strauss das Studium von Gevaerts Instrumentationslehre. Jene Gegensätze, in welcher Art und mit welchem Fokus Instrumentationslehren verfasst wurden, entstammen aus älteren und neueren Traditionen der Schreibweise solcher. Berlioz' Werk ist im Sinne der älteren Tradition verfasst, mit künstlerischer Klang-Ästhetik im Mittelpunkt und in der neueren Tradition rückt, wie bei Gevaert, der wissenschaftliche Anspruch mehr ins Zentrum. Jedoch betonen Berlioz und Strauss, dass Instrumentationskunst nur durch Partiturstudium und reichlich praktischer Erfahrung verbessert werden kann und keinesfalls durch das Lesen wissenschaftlicher Texte erworben wird. So erhielt Berlioz keinen Instrumentationsunterricht während Strauss diesen durchaus von seinem Vater und vom Münchner Kapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer bekam, aber im Sinne einer auf Praxis bezogenen Ausbildung. Das Studium von Theorie sei nur ein kleiner Teil der musikalischen Arbeit. Das wichtigste bliebe die Praxis und der Austausch mit Instrumentalisten. Strauss konnte auf seine langjährige Erfahrung als Dirigent zurückgreifen und hatte stets erfahrene Instrumentalisten als Ansprechpartner zur Hand, wodurch stets Komponist wie Instrumentalist durch gegenseitige Inspiration profitierten.

¹⁶⁸ Ettore Panizza, *Grande trattato di strumentazione e orchestrazione*, Mailand 1912.

¹⁶⁹ Hector Berlioz, *Große Instrumentationslehre, Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, Bd. 10, hrsg. v. Felix Weingartner, Leipzig 1904.

¹⁷⁰ Charles Marie Widor, *Technique de l'orchestre moderne*, Paris 1904.

¹⁷¹ Aringer, „Von den ‚dämonischen Mächten des Orchesters‘“, S. 176.

Die duale Sicht auf die Entwicklung des Orchesters als symphonisches und dramatisches Orchester geht laut Aringer (2009) auf Adolf Bernhard Marx (1795-1866) zurück. Allerdings beruht die These, das symphonische Orchester stamme von den Streichquartetten Haydns und Mozarts und Kammermusik wäre somit als Vorstufe oder Reduktion des Orchesters zu betrachten, auf Wagner. Historisch gesehen stellen die Streicher schließlich die Basis des Orchesters dar und deren Satztechnik wurde in der Kammermusik zu höchster Freiheit und Prägnanz entwickelt, was auch Strauss' Verweis auf Beethovens letzte Quartette begründet. Für Strauss jedenfalls lag das kompositorische und klangliche Ideal in der Polyphonie, weshalb er auch Johann Sebastian Bach stets bewunderte. Für seine verworrene und dadurch komplexe Orchesterpolyphonie, die herausfordernd für Publikum und Ausführende ist, erfuhr Strauss sowohl Kritik als auch Bewunderung.

Strauss bewunderte Berlioz' Instrumentationskunst, wobei eine von Wagner ausgesprochene Kritik an Berlioz diese einschränkte, sodass er sich 1890 gegen die Behauptung aussprach, dass Berlioz die moderne Orchestertechnik erfunden habe. Dennoch bezeichnet ihn Strauss in der späteren *Instrumentationslehre* als ‚Schöpfer des modernen Orchesters‘ und Wagner sei schließlich der ‚Vollender‘. Es scheint als nehme Strauss seine Bezeichnungen in den späteren Jahren nicht mehr sehr genau. Beispielsweise „1945 bezeichnete er Haydn als Schöpfer, Weber, Berlioz und Richard Wagner als Vollender des Orchesters.“¹⁷² Strauss' Kritik an Berlioz aufgrund der fehlenden Polyphonie wird von Aringer (2009) ebenfalls erwähnt, weshalb Berlioz zwar seiner Zeit voraus war aber dennoch als Wegbereiter für weitere Meister bezeichnet wird. Letztendlich war es Wagner, wie schon erwähnt, der laut Strauss das symphonische und das dramatische Orchester vereinte, weil die komplexe Polyphonie mit der Klangwolke des dramatischen Orchesters kombiniert wurden. Hierfür spielten die Etablierung des Ventilhorns und die Virtuositäts-technik auf allen Instrumenten eine entscheidende Rolle.

Der letzte Abschnitt des Vorworts zur Warnung vor Übertreibung, welcher im Anschluss erläutert wird, wird von Aringer (2009) wie folgt bewertet: „Strauss stuft die reichhaltige Orchesterpalette des modernen Orchesters als Versuchung und Herausforderung ein, denen der Lernende mit großem Respekt entgegentreten sollte. Die souveräne Beherrschung musikalischer Satztechniken bedürfen als Basis der Orchesterkompositionen eingehender Schulungen, weshalb Strauss jedem Anfänger verordnen möchte, ‚seine Laufbahn mit der Komposition einiger

¹⁷² Aringer, „Von den ‚dämonischen Mächten des Orchesters‘“, S. 181.

Streichquartette zu beginnen‘. ¹⁷³ Fortgeschrittene sollten dann Wagner studieren, der auch erstmals dritte Bläser einsetzte.

Letztendlich sind sich Strauss und Berlioz, trotz 60 Jahren Differenz, darüber einig, dass Instrumentation nur durch Praxis erlernt und perfektioniert werden könne und Theorie nur unterstützend zu betrachten ist. Seine Revision von Berlioz' Werk verdeutlicht, wie viel Wissen für qualitativ hochwertige Schöpfungen auf diesem Gebiet notwendig war und ist, auch um solche komplett nachvollziehen zu können, und dass er dieses zweifellos innehatte.¹⁷⁴ „Dieses Wissen gewährt exemplarische Einblicke in seine persönlichen Anschauungen technischer und ästhetischer Aspekte der Instrumentation. Darin besteht die fortwährende Aktualität des längst zu einem historischen Dokument gewordenen Buches.“¹⁷⁵

3.2 Die Klarinetten

Nach Berlioz ist die Frage nach der Instrumentation erst seit dem 19. Jahrhundert relevant. Er geht sogar so weit zu sagen, dass es zu Beginn des 18. Jahrhunderts kaum Wissen zu Instrumentation gab und seine Weiterentwicklung aktiv verhindert wurde, weil die Menschen von Neuerungen, weg vom Gewohnten, stets schwer zu überzeugen waren. Als Beispiel führt Berlioz Monteverdis Komponieren eines Dominantseptakkordes ohne Vorbereitung an, aufgrund dessen dieser stark kritisiert wurde. Bald aber bürgerte sich der Gebrauch von Dissonanzen ein und wurde sogleich übertrieben. Ähnliches geschah mit Modulationen, die in gewagterem Ausmaß verpönt waren, bald aber ebenfalls übertrieben wurden. Extreme Ansichten gab es auch bezüglich Melodie. In von Dissonanzen geprägten Kompositionen war Melodie kaum erkennbar, bis sich manche für diese einsetzten und eine mehr als dreistimmig ausgesetzte Melodie als Verunstaltung dieser galt.¹⁷⁶ Diese Entwicklungen werden von Berlioz zusammengefasst: „Die Zeit hat alles nach und nach auf das rechte Maß gebracht. Man lernte Gebrauch von Mißbrauch, reaktionäre Eitelkeit von Dummheit und Eigensinn unterscheiden, und steht heutzutage allgemein auf dem Standpunkt, bezüglich Harmonie, Melodie und Modulation alles das gutzuheißen, was von guter Wirkung ist, alles zu verwerfen, was schlecht wirkt“.¹⁷⁷ Wie beschrieben, war die Frage nach der Instrumentation eine neuere und wie es den drei angeführten Fragen zu Harmonie, Modulation und Melodie ergangen

¹⁷³ Aringer, „Von den ‚dämonischen Mächten des Orchesters‘“, S. 182.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 175-183.

¹⁷⁵ Ebd., S. 183.

¹⁷⁶ Vgl. Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 1.

¹⁷⁷ Ebd., S. 1 f.

war, so sollte es wohl auch mit der Instrumentation sein, denn: „Wir können jetzt nur feststellen, daß die Instrumentation den übrigen voranschreitet und nahe daran ist, übertrieben zu werden.“¹⁷⁸ Möglicherweise war die Angst, die Instrumentation könnte ad absurdum geführt werden, für Berlioz, der im Vorwort seiner *Instrumentationslehre* von Strauss als Meister bezeichnet wurde, ausschlaggebender Grund diese zu verfassen.

Im Anschluss an die Einleitung findet sich eine Übersicht aller Orchesterinstrumente und eine interessante Definition für die Instrumentationskunst: „In dem Gebrauche dieser verschiedenen Klangelemente nun und in deren Verwendung, sei es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus eigentümliche Färbung zu geben, oder sei es, um, unabhängig von jedem Zusammenwirken mit diesen drei musikalischen Großmächten, Eindrücke *sui generis* (ob motiviert, durch bestimmte Absicht, oder nicht) hervorzubringen, – besteht die Kunst der Instrumentation.“¹⁷⁹ Hinzugefügt wird auch hier die Bemerkung, dass lediglich der technische Aspekt der Instrumentation durch Studien erlernt werden könne. Ein wahrlich wohlklingendes Gesamtkunstwerk muss durch Nachahmung und Nachforschung bezüglich Herangehensweise der großen Meister erarbeitet werden, was eigentlich nur den Genies vorbehalten bleibt. Somit stellt Berlioz sein Werk unter den Zweck, die technischen Details der Orchesterinstrumente übersichtlich zusammenzufassen.¹⁸⁰

Insbesondere sollen nun Berlioz' Ausführungen zur Klarinette beschrieben werden. Einerseits liegt dies im persönlichen Interesse des Verfassers und andererseits, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, ergibt es auch objektiv Sinn, das Hauptaugenmerk der Analyse im letzten Kapitel auf die Klarinetten zu richten. Berlioz und Strauss sprechen den Klarinetten enorme Vielfältigkeit zu, es gibt eine große Instrumentenfamilie, die auch als solche bei Strauss' *Elektra* zum Großteil verlangt wird, und überhaupt sind Blasinstrumente in Strauss' Polyphonie vollständig integriert.

Auch wenn die Klarinette äußerlich der Oboe ähneln mag, sind sie keinesfalls miteinander verwandt. Der wichtigste Unterschied ist der Klang. „Die Klarinetten haben tatsächlich in der Mittellage eine klarere, vollere, reinere Stimme, als die Instrumente mit doppeltem Rohrblatt, deren Ton niemals von einer gewissen Schärfe oder Herbheit frei ist, selbst wenn die Kunstfertigkeit der Ausführenden dies mehr oder weniger zu verdecken sucht.“¹⁸¹ Eine besondere Eigenschaft sind die

¹⁷⁸ Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 2.

¹⁷⁹ Ebd., S. 2.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 1-3.

¹⁸¹ Ebd., S. 214.

Registercharakteristika. „Man zählt auf der Klarinette vier Register: das tiefe, das Schalmei-Register, das mittlere und das hohe Register. [...] (Die tiefen Töne klingen nicht gut, sondern hohl.) [...] (seine Töne [Anm.: Schalmei-Register beziehungsweise Kopftöne] sind im allgemeinen dumpf)“.¹⁸² Im Grunde ist es sinnvoll eine derartige Einteilung der Register durchzuführen, besonders damals; die Registercharakteristika sind heute noch sehr ausgeprägt, obwohl die Instrumente laufend verbessert werden. Jedoch gilt zu beachten, dass im französischen Original der *Instrumentationslehre* nicht von Schalmei-Register gesprochen wird, sondern von Chalumeau-Register, was sich wesentlich unterscheidet: Gilt doch das Schalmei als Vorgänger der Oboe und das Chalumeau als jener der Klarinette, weshalb sie klanglich nicht vergleichbar sind. Weiters war das Chalumeau im Grunde eine Klarinette, auf der nicht überblasen werden konnte, weshalb eine Einteilung in drei Register, wie sie vom Klarinettenisten und Komponisten Jean-Xavier Lefèvre in seiner Klarinettenschule 1802 getroffen wurde, sinnvoller scheint, da der Klangcharakter des Chalumeaus eher mit dem Charakter der Klarinette in der tiefen Lage vergleichbar ist. Wenn man in vier Register einteilen möchte, sollte eher die tiefe Lage als Chalumeau-Register bezeichnet werden, die Kopftöne als solche und die anderen zwei, mittlere und hohe Lage. Bei Lefèvre (1802) ist zu lesen:

„Man unterscheidet in dem Umfange der Clarinette drey Arten des Tons; die erste Art, welche von e, dem ersten Ton der Clarinette, bis auf b geht, wird chalumeau genannt, weil sie sehr sanft ist [...]; die zweyte Art, welche von h bis zum cis der zweyten Octave geht, wird Clairon oder Clarinette genannt, weil sie hellklingender und brillanter ist [...]; die dritte Art geht von dem d der zweyten Octave, bis zum hohen c: dieße Töne sind spitz und schneidend und es ist sehr schwer sie zu mildern;“¹⁸³

Weiters wird darauf hingewiesen, welche Tonfolgen aufgrund der Mechanik zu vermeiden sind, die aber aufgrund der technischen Verbesserungen weniger wurden, und auch, dass diesbezüglich Unterschiede bei den Systemen festzustellen sind (französisch und deutsch). Nach einer kurzen Passage darüber, welche Tonarten angenehm zu spielen sind und welche nicht, folgen darauf passend, die Beschreibungen zu den verschiedenen Arten und Stimmungen der Klarinette, mit denen sich, neben klanglichen Eigenschaften, auch, rein technisch betrachtet, unangenehme Tonarten vermeiden lassen. Man solle darüber hinaus auf die natürlichen Intonations-Schwierigkeiten Rücksicht nehmen und es wird bereits, von Strauss ergänzt, erwähnt, dass die C-Klarinette einen schwungvollen Charakter von heller Klangfarbe hat.¹⁸⁴ Die rein und scharf klingende D-Klarinette ist wenig verbreitet und Strauss kritisiert, dass sie häufig durch die Es-Klarinette ersetzt wird. „Ich selbst habe sie als den Humoristen in meinem Till Eulenspiegel

¹⁸² Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 214.

¹⁸³ Jean-Xavier Lefèvre, *Methode de Clarinette*, Französisch und Deutsch, hrsg. v. J. André, Offenbach o. J., S. 10.

¹⁸⁴ Vgl. Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 214-216.

verwendet. Sie ist hier von einer derb-drolligen Komik“.¹⁸⁵ Bezüglich der hohen Klarinetten äußert sich Strauss in einem Zusatz wie folgt:

„Die hohe Klarinette in F ist die empfehlenswerteste [...]. Man hat auch Klarinetten in As. Hohe Klarinetten, und diese wiederum in F und Es, sind in größerer Anzahl fürs moderne Orchester zu empfehlen, da sie die einzigen Instrumente sind, die, gegenüber der in der Höhe unbrauchbaren Oboe und der im Forte ganz charakterlosen Flöte, gegen stark besetzte Streicher und die starken Wirkungen des Blechs ein entsprechendes Gegengewicht bilden (besonders bei polyphoner Schreibweise).“¹⁸⁶

Berlioz hingegen äußert sich eher negativ gegenüber den hohen Klarinetten und gibt der Es-Klarinette den Vorzug gegenüber jener in F.

„Die Klarinetten verlieren in demselben Maße an Reinheit, Lieblichkeit und Vornehmheit, je weiter sich ihre Stimmung von der B-Stimmung, einer der schönsten dieses Instrumentes, nach der Höhe zu entfernt. Die Klarinette in C ist härter als die in B, ihr Klang hat bei weitem weniger Reiz. Die kleine Klarinette in Es hat durchdringende Töne, die vom a über den Notenlinien an sehr leicht unedel werden. [...] Die kleine Klarinette in F zeigt nach dieser Richtung hin eine noch stärkere Neigung. Im Gegensatz hierzu bringt das Instrument, je tiefer es wird, um so mehr verschleierte, schwermütige Töne hervor.“¹⁸⁷

Berlioz macht deutlich, dass Komponisten jedes Instrument bewusst seines Charakters wegen verlangen und so die Ausführenden stets eben jene Instrumente zu verwenden haben. Er kritisiert und tadelt sogar, wenn beispielsweise eine C-Stimme transponierend mit einer B-Klarinette gespielt wird. „Und diese Untreue wird um so offenkundiger und strafbarer, wenn es sich zum Beispiel um die A-Klarinette handelt.“¹⁸⁸

Für die höchsten Töne soll der Klarinette Zeit gegeben werden, bis sich der Ton stabilisiert hat, indem man zum Beispiel diese mit einem kräftigen Klang des Orchesters zudeckt, welcher dann verschwindet. „Der Charakter der Töne der Mittellage, welcher gewissermaßen das Gepräge eines durch edle Zärtlichkeit gemäßigten Stolzes an sich trägt, befähigt dieselben zur Darstellung der poetischsten Gefühle und Ideen.“¹⁸⁹ Laut Berlioz ist sie weniger idyllisch, sondern vielmehr episch, wie Posaunen, Hörner oder Trompeten, jedoch lieblicher als diese.¹⁹⁰ Überhaupt vergleicht Berlioz den Klang der Klarinette mit dem eines Sopran.

„Ich habe niemals eine Militärmusik von weitem anhören können, ohne von diesem weiblichen Klangcharakter der Klarinetten aufs lebhafteste bewegt zu werden und Eindrücke ähnlicher Art, wie sie das Lesen alter Heldengedichte zurückläßt, zu erhalten. Dieser schöne Instrumental-Sopran, bei starker Besetzung so widerhallend, so reich an eindringlichen Lauten, gewinnt im Solo soviel an Zartheit, an Farbenreichtum, an geheimnißvoll Rührendem, als er an Kraft und Glanz einbüßt. Es gibt nichts so Jungfräuliches, nichts so Lauteres als das Kolorit, welches gewisse Melodien durch den Klang einer Klarinette in mittlerer Tonlage erhalten, falls ein geschickter Virtuos sie spielt.“¹⁹¹

¹⁸⁵ Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 220.

¹⁸⁶ Ebd., S. 221.

¹⁸⁷ Ebd., S. 221.

¹⁸⁸ Ebd., S. 221.

¹⁸⁹ Ebd., S. 224.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 224.

¹⁹¹ Ebd., S. 225.

Strauss hingegen warnt in seiner Ergänzung davor, dass die Klarinette schnell einseitig werden kann, spricht ihr aber bei geschickter Mischung mit anderen Instrumenten, Melodieführung, Gestaltung des Themas, Rhythmik, Harmonik und Register-Anwendung, dennoch Vielseitigkeit zu. „So ist dieselbe bei Weber so süß jungfräuliche Klarinette in Wagners Parsifal zur Verkörperung der dämonischen Sinnlichkeit geworden und läßt in den Kundry-Szenen die schauerlich beängstigenden Stimmen der Verführung ertönen, die keiner vergessen wird, dem sie jemals ans Ohr schlugen.“¹⁹² Weiters bewundert Berlioz, dass die Klarinette den Ton aus dem Nichts entstehen lassen und wieder ins Nichts verklängen lassen kann. Strauss ergänzt hier, dass die Klarinette von den Holzblasinstrumenten das größte dynamische Spektrum besitzt.¹⁹³ Im weiteren Verlauf des Textes werden diesbezüglich zahlreiche Anwendungsbeispiele samt Notenbeispiele angeführt. So eignet sich die Klarinette laut Berlioz und Strauss in den mittleren Lagen hervorragend einerseits für schmerzvolle, traurige und trostlose Melodien, andererseits zum Ausdruck des Lieblichen und Reinen. Die tiefen Töne passen perfekt zur Darstellung schauerlichen Unheils, besonders wenn sie mehrstimmig und mit Bassklarinette verstärkt auftreten. Ganz anders einsetzen lässt sich die Klarinette aber auch als Vogelstimmen-Imitation oder als humorvolles Instrument.¹⁹⁴

Während Alt- und Kontrabassklarinette nur kurz erwähnt werden, findet sich zur Bassklarinette ebenfalls ein ausführlicherer Text. „Je nach Art und Weise, wie man für dieses Instrument schreibt, [...] vermag es in seiner tiefen Region den wilden Klangcharakter der tiefen Töne der gewöhnlichen Klarinette, oder auch den ruhigen, feierlichen, wehevollen Ausdruck gewisser Register der Orgel anzunehmen. [...] Wagner hat die Baßklarinette stets im Charakter der feierlichen Entsagung angewendet.“¹⁹⁵ Strauss zieht die tiefen Töne der Bassklarinette auch jenen des Fagotts vor, wie einem Zusatz zu entnehmen ist: „Die Baßklarinette ist, da die tiefen Töne der Fagotte noch immer jeder Modulationsfähigkeit entbehren, der schönste und weichste Baß für die Holzbläser, besonders als tiefste Stimmung zu drei Fagotten“¹⁹⁶. Auch beim Bassetthorn seien laut Berlioz die tiefen Töne die schönsten und eigneten sich gut für weiche Mittel- und Füllstimmen oder für besondere Solostellen, jedoch seien sie als Füllstimmen leicht durch Hörner zu ersetzen.¹⁹⁷

¹⁹² Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 225.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 225, 228.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 231-236.

¹⁹⁵ Ebd., S. 238.

¹⁹⁶ Ebd., S. 240.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 241.

4. Die Klarinette bei Richard Strauss – *Elektra*

4.1 Die Oper

Elektra ist Strauss' letzte Oper mit heftigerer, anspruchsvollere Tonalität, wobei er aber niemals atonal wird. Weiters ist dieses Werk von streng programmatischer Kompositionsweise, strenger Textausdeutung und durch Nutzung von Affekten getragen. Auch das gesamte beschriebene Repertoire an Neuerungen für das Strauss'sche Musiktheater lässt sich finden. Für diese Arbeit fiel die Wahl auf diese Oper wegen der großen Besetzung, ein Aspekt, der sie für eine Analyse der Instrumentation hochinteressant macht. Diese Analyse, mit Blick auf die Klarinetten, zeigt einerseits die geschickte Verwendung dieses vielfältigen Instrumentes durch Richard Strauss nach Berlioz' und Wagners Lehre und andererseits soll so auch ein Überblick über die angesprochenen Neuerungen der Strauss'schen Moderne geschaffen werden, da die Klarinetten im modernen Orchester stets an der Polyphonie beteiligt sind. Eine in diesem Kontext vollständige Analyse der Instrumentation beziehungsweise eine Harmonie-Analyse wären von großem Interesse, würden jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Vielmehr soll nun am Beispiel der Oper *Elektra* die Rolle der Klarinetten für Richard Strauss beleuchtet werden. Zu beachten gilt allerdings, dass auch hier die Komplexität dieser Thematik zu Tage tritt. Ein Überblick über die Neuerungen wird geschaffen, aber ob diese auch tatsächlich der ‚anderen‘ Moderne zuzuordnen sind, ist fraglich, da einerseits besonders einschneidende Veränderungen wie das Komponieren im ‚Geiste Mozarts‘, die Rückkehr zur ‚harmloseren‘ Tonalität oder die Reduktion der Besetzung erst ab *Der Rosenkavalier* oder *Ariadne auf Naxos* ins Gewicht fallen und andererseits gegenläufige Entwicklungen beispielsweise Schönbergs, welche von Adorno als ‚modern‘ betrachtet wurden, eigentlich erst ab dem Ersten Weltkrieg stattgefunden haben.

Zunächst gilt zu erwähnen, der Text zu *Elektra*, *Tragödie in einem Aufzuge* op. 58, stammt von Hugo von Hofmannsthal, mit dem Strauss von 1906 bis 1929 zusammenarbeitete. Hofmannsthal befand sich zuvor in einer Schaffenskrise und erhoffte sich von dieser Zusammenarbeit mit seinen Texten wieder mehr Wirkung zu erzielen, „da die Musik als begriffslose Sprache ähnlich wie die Gebärde Ausdrucksmöglichkeiten jenseits des Wortes eröffnet.“¹⁹⁸ Strauss war von *Elektra* zunächst wenig begeistert, da er inhaltlich zu große Ähnlichkeiten mit *Salome* sah, dennoch konnte ihn Hofmannsthal überzeugen. Strauss konnte den Text ohne Einschränkungen einrichten, weshalb er zwar Handlung und Szenenfolge unverändert ließ, aber die Dialoge stark

¹⁹⁸ Rode-Breyman, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 171.

kürzte und so die Handlung und psychologische Komplexität der Protagonisten vereinfachte, um Hofmannsthals Vorlage besser in seine Oper zu verwandeln.¹⁹⁹

Zum besseren Verständnis der nachfolgenden Erläuterungen, soll an dieser Stelle der Inhalt dieser griechischen Tragödie, die von Sophokles stammt und von vielen Dichtern, wie auch Hofmannsthal bearbeitet wurde, kurz umrissen werden. Das Einstiegsbild der Partitur ist eindrucksvoll: „Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorn. Aufseherin unter ihnen.“²⁰⁰ Wie bekannt spielt die Handlung im altgriechischen mythologischen Setting von Mykene. König Agamemnon wurde von seiner Gattin Klytämnestra und ihrem Liebhaber Aegisth ermordet, als er vom trojanischen Krieg zurückkehrte. Die Töchter Elektra und Chrysothemis werden wie Dienerinnen behandelt, der Sohn Orest ist geflohen. Elektra ist von Hass erfüllt, ist besessen vom Wunsch nach Rache, für deren Vollzug sie Orests Rückkehr herbeisehnt. Chrysothemis scheint sich ihrem Schicksal eher zu fügen. Weil Klytämnestra von Alpträumen geplagt wird, werden im Palast Opferfeiern vorbereitet. Elektra und Klytämnestra stehen einander als seelische Wracks gegenüber, und Elektra rät der Mutter zu Menschenopfern, um ihren Alpträumen Einhalt zu gebieten. Während sich Elektra des Bruders Wiederkehr wünscht, fürchtet Klytämnestra genau dies. Als die Nachricht ankommt, Orest sei tot, empfindet Klytämnestra Triumph, Chrysothemis bricht zusammen und bei Elektra steigern sich die Rachegeanken zur Besessenheit. Sie bittet Chrysothemis, sie zu unterstützen. Die Schwester aber schlägt stattdessen die gemeinsame Flucht aus dem Palast vor. Elektra denkt nicht an Flucht und bekräftigt ihre Entschlossenheit indem sie das Beil, mit dem Agamemnon ermordet wurde, ausgräbt. Währenddessen erscheint Orest unter falscher Identität, doch sie erkennen einander nicht. Elektras Wahnsinn mitansehen zu müssen, bewegt ihn dazu, sich zu offenbaren. Gemischte Gefühle prägen das Wiedersehen, die Orest aber schließlich dazu veranlassen, zum Palast zurückzukehren und Klytämnestra zu erschlagen. Aegisth wird von Elektra in den Palast geleitet, wo Orest auch ihn ermordet. „Elektra schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus: es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.“²⁰¹ Elektra tanzt sich zu Tode.²⁰²

Strukturell handelt es sich bei *Elektra* um einen Einakter in sieben Szenen in symmetrischer Anordnung. Zentrale Szene bildet das Gespräch zwischen Elektra und Klytämnestra. „Mägdeszene,

¹⁹⁹ Vgl. Rode-Breymann, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 171.

²⁰⁰ Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Op. 58*, Studien-Partitur, hrsg. v. Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien, Wien 1996, S. 5.

²⁰¹ Ebd., S. 353 ff.

²⁰² Vgl. Rode-Breymann, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 172.

Elektras Monologszene und die erste Dialogszene von Elektra und Chrysothemis führen zu diesem Zentrum hin und finden symmetrische Entsprechung in der zweiten Dialogszene von Elektra und Chrysothemis (in welcher Elektra von ihrer Schwester erfährt, dass Orest tot ist, und sich daraufhin entscheidet, selbst den Rachemord zu begehen), der Dialogszene von Elektra und Orest und dem Finale.²⁰³ Diese Symmetrie ist auch kompositorisch erkennbar, denn zwischen Elektras Rachefantasien im ersten und der Realisation der tatsächlichen Tat im zweiten Teil steht ein Schlusspunkt als Moment des Umschwungs. Dies geschieht nach dem wieder Aufgreifen des motivischen Materials (Agamemnon, Beil, Klytämnestra und Aegisth) in derselben Reihenfolge. „Somit verschränken sich in *Elektra* verschiedene Formbildungsverfahren miteinander: Die Großform ist Ergebnis von Symmetriebildung, Kontrastbildung von Szenen, thematisch-motivischen Verknüpfungen und Steigerungsverläufen. Sie basiert also auf geschlossenen und offenen Formen.“²⁰⁴ Strauss gelang es, verschiedene Formbildungsverfahren vielfältigst miteinander zu kombinieren, auch althergebrachte Mittel wie Arie und Rezitativ und verzichtete auf das Erfinden neuer Mittel.²⁰⁵

Lütteken (2013) beschreibt eindrücklich die motivische Arbeit in dieser Oper, die viel ausgeprägter ist als in *Salome*. „So beginnt das Werk nicht mehr vage, ungenau und flutterhaft, auch nicht mit einem Vorspiel, sondern mit einer motivischen Setzung – mit der es auch schließt: dem Motiv des Agamemnon.“²⁰⁶ Die Anzahl der Silben des königlichen Namens werden in einem plastisch wirkenden d-Moll Dreiklang wiedergegeben, später von Elektra benannt und ist in der Folge Ursprung der weiteren wichtigen Motive. „Immer bleibt die Verbindung zur Sprache elementar, die Motive besitzen zwar einen Eigenwert, der ihren Einsatz ohne Worte ermöglicht; ihren Sinn aber erhalten sie aus ihrer substantiellen Verbindung zum Wort.“²⁰⁷ Diese Sinnhaftigkeit der Motive erlaubt die Verarbeitung im Orchester, was wiederum mehr Plastizität verleiht. Beispielsweise erklingt zu Beginn von Elektras erstem Monolog ihr Motiv über dem ‚bitonalen *Elektra*-Akkord‘ (E-Dur und Des-Dur, große Ober- und kleine Untersekunde zu d-Moll), später noch transponiert um eine kleine Sekunde nach unten, es-Moll und C-Dur. „[N]un erhält sie ihren finalen, eigentlichen Sinn: als unlösbare Koppelung von Tat und Tod, als Wende von der Androhung der Tat (d-Moll) zum Vollzug (C-Dur).“²⁰⁸ Diese wortgebundene Plastizität ist Grundlage der

²⁰³ Rode-Breymann, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 174.

²⁰⁴ Ebd., S. 174.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 174.

²⁰⁶ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 48.

²⁰⁷ Ebd., S. 48.

²⁰⁸ Ebd., S. 49.

Strauss'schen Polyphonie, wodurch die Partitur zum Spiegel der psychologischen Verworrenheit wird – dies steht wiederum exemplarisch für Strauss' Idee einer neuen Moderne: „Nur im unmittelbaren Zusammenwirken von Wort und Ton kann es möglich werden, den Handlungen wieder Sinn und Mittelbarkeit zu verleihen.“²⁰⁹

Zentraler Bestandteil der Oper sind Elektras Monologe. Die zentrale Figur steht ununterbrochen auf der Bühne, die Dialoge sind eigentlich keine richtigen Dialoge, und führen stets zu weiteren Monologen. Eindrücklich umgesetzt ist auch Hofmannsthals Wunsch nach Musik als andere Ausdrucksmöglichkeit gepaart mit ‚Sprachlosigkeit‘ auf der Bühne. Das erste intensive Beispiel ist der Tod Klytämnestras. Hinführend zu Elektras zweitem Schrei werden Varianten des Agamemnon- und Elektra-Motivs verarbeitet und nach dem Schrei folgt ein gewaltiges Orchester-Crescendo, welches abrupt in einer fast zweitaktigen Generalpause, der einzigen im Werk, endet. Zweites Beispiel ist der Tanz Elektras am Schluss nach vollbrachter Tat. Lütteken (2013) betrachtet den Tanz symbolisch für den eben gescheiterten Wiedereintritt in soziale Interaktion nach vollbrachter Tat, jedoch ohne Wort und geprägt vom Sprachverlust, weil Elektra in ihrem grotesken Tanz des Glückes keine Worte findet und stattdessen sogar ihrer Schwester Chrysothemis die Anweisung „schweig und tanze“²¹⁰ erteilt. Elektras Schlussmonolog führt zur Verdeutlichung ins Agamemnon-Motiv in C-Dur bevor zuletzt noch die Regieanweisung „Stille“²¹¹ steht.²¹² „Eine furchtbarere, gewalttätigere Stille ist wohl nie komponiert worden. Die Stille nach der Tat ist plastisch, bedeutungsvoll, wortlos, aber von Musik zum Bersten erfüllt.“²¹³

Was Strauss' innovative Ideen betrifft, gilt es seine intensiven Charakterisierungen der Einzelpersonen hervorzuheben, weshalb er stets Soloszenen oder Duette viel lieber hatte als Massenszenen. „In *Elektra* galt sein Augenmerk der ständig auf der Bühne präsenten Elektra sowie den starken Kontrasten zwischen den drei Frauenfiguren.“²¹⁴ Elektra hat ihre Beziehung zu den Menschen verloren, weshalb sie zu Beginn und am Schluss nur körperlich anwesend ist und immer wieder pantomimisch ‚wie ein Tier‘ auftritt. Ganz zu Beginn bei den Mägden: „Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.“²¹⁵ „Strauss gibt diesem pantomimischen Auftreten Raum in einer kurzen, aber musikalisch äußerst plastischen

²⁰⁹ Lütteken, *Richard Strauss*, S. 49.

²¹⁰ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 362.

²¹¹ Ebd., S. 370.

²¹² Vgl. Lütteken, *Richard Strauss*, S. 47-50.

²¹³ Ebd., S. 50.

²¹⁴ Rode-Breyman, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 175.

²¹⁵ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 6.

Orchesterpassage.“²¹⁶ Besessenheit beraubt sie ihrer Menschlichkeit, ihr Bruder erkennt sie zunächst nicht, ihre Schwester verachtet sie. Ihr unausweichliches Ende ist „von Strauss in einer meisterhaft instrumentierten Orchesterpassage [...] auskomponiert, welche alle in der großen Besetzung zu Gebote stehende Farbigkeit nutzt.“²¹⁷ Immer wieder aber singt die Protagonistin nicht, Passagen in denen ihre Charakterisierung vom Orchester übernommen werden. Häufig wird auch Elektras psychischer Zustand durch extreme Klänge symbolisiert: Einleitend und abschließend ihres ersten großen Monologs erklingt der bitonale *Elektra*-Akkord, welcher weder vorbereitet noch aufgelöst wird. Noch stärker wird der Moment dargestellt, in dem Elektra in einem lauten Schrei Orest wieder erkennt. Hier erklingt elftönig-dissonanter ff-Klang der Bläser, während das darauf folgende Zwischenspiel sehr schnell geschrieben ist, aber lieblich nach As-Dur moduliert, um Elektras Freude über das Wiedersehen Orests, welches sie im folgenden Lied *Traumbild* besingt, zu verdeutlichen. „Es ist diese kompositorische Souveränität in der Vermittlung zwischen Orchester und Gesang wie zwischen extremen Ausdrucksgegensätzen, die die Partitur von *Elektra* auszeichnet.“²¹⁸ Die lichte Sphäre der Chrysothemis oder die seelischen Qualen der Klytämnestra werden orchestral und kompositorisch so plastisch dargestellt, so natürlich auch Orest oder eben Elektra, dass der Gesang eigentlich beinahe ein Extra ist, was diesem aber wiederum Freiheit gewährt. Strauss’ instrumentales Charakterisierungsvermögen kann als „visuelle Klanglichkeit“²¹⁹ bezeichnet werden, die sich in den zahlreichen Klangmischungen aus geschickter Instrumentation und in den durchaus dramaturgisch platzierten Orchesterzweischenspielen äußert. So bilden sie im ersten Teil zwischen den Szenen erklingende gliedernde Ruhepunkte, während sie im zweiten Teil unregelmäßig hervorbrechen, was wiederum Elektras zunehmend gestörte Psyche verdeutlicht.²²⁰

Diese Erläuterungen verdeutlichen, warum es gerechtfertigt ist, diese Oper in Fragen der Instrumentation näher zu behandeln: Einerseits eben die geniale kompositorische Arbeit, andererseits die absurd anmutende, gewaltige Besetzung: Piccolo, drei Flöten, drei Oboen, Heckelphon, Es-Klarinette, vier Klarinetten, zwei Bassethörner, Bassklarinette, drei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, zwei B-Tuben, zwei F-Tuben, sechs Trompeten, Basstrompete, drei Posaunen, Kontrabassposaune, Kontrabasstuba, sechs bis acht Pauken (zwei Spieler), großes Schlagwerk (drei bis vier Spieler), Celesta, zwei oder vier Harfen, je acht erste bis dritte Violinen, je

²¹⁶ Rode-Breymann, „Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, S. 175.

²¹⁷ Ebd., S. 175.

²¹⁸ Ebd., S. 175.

²¹⁹ Ebd., S. 176.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 174 ff.

sechs erste, zweite und dritte Violen, je sechs erste und zweite Celli und acht Kontrabässe.²²¹ Besonders auffallend und daher für diese Arbeit ausschlaggebend, sind die acht Klarinetten. Es stellt sich zwar die Frage, ob diese Anzahl dem kolossalen Orchesterapparat an sich geschuldet ist oder ob es sich um eine bewusste Akzentuierung handelt – in jedem Fall ist diese Anzahl einzigartig. Auch wenn andere Strauss'sche Opern diesbezüglich groß besetzt sind und viele Klarinetten verlangen (*Salome* sechs und mehrere mit fünf), ist *Elektra* dennoch unübertroffen. Eine Fokussierung auf die Klarinetten bietet sich auch deshalb an, weil ihnen in Berlioz' *Instrumentationslehre* enorme Vielfältigkeit, besonders hinsichtlich der groß ausgebauten Familie, der zahlreichen Stimmungen, den Registercharakteristika und des natürlichen dynamischen Spektrums, zugesprochen wird. Dies spiegelt eben auch Strauss' Auffassung wider, weshalb wohl bei *Elektra* auch von der Es-Klarinette bis zur Bassklarinette ein Großteil der vorhandenen Familie abgedeckt ist. Im Folgenden wird erörtert, wie die acht Klarinetten in dieser Oper eingesetzt werden. Spielen sie bestimmte Rollen in der Charakterisierung der einzelnen Figuren? Inwieweit unterscheiden sich die Behandlung von Es-Klarinette, ‚normaler‘ Klarinette, Bassetthorn und Bassklarinette und wie werden die Vorzüge und Eigenheiten dieser Instrumente eingesetzt? Diese und weitere Fragen sollen nun diskutiert werden. Als Grundlage dieser eigens durch Höranalyse und Partiturstudium durchgeführten Analyse dient die Studienpartitur der Richard Strauss Edition, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996. Als Vorlage für die Benennung ausgewählter Motive dient ein Text von Gerd Indorf (2000): „Die ‚Elektra‘-Vertonung von Richard Strauss – ‚ein profundes Mißverständnis‘ oder kongeniale Leistung?“²²² Bei den zur Veranschaulichung angeführten Motiven handelt es sich um eine Auswahl jener, die vielfach auch in den Klarinetten Verwendung finden. Da die Motive stets in unterschiedlichsten Varianten auftauchen, sind dies lediglich beispielhafte Darstellungen. Weiters finden sich in den Fußnoten zahlreiche Kommentare, die auf der Expertise des Autors als Klarinetrist beruhen.

Aus den vorhergehenden Beschreibungen ging hervor, dass von der ‚anderen‘ Moderne eigentlich erst ab *Der Rosenkavalier* die Rede ist. Zweifelsohne lassen sich viele der seit Wagner durchgeführten Strauss'schen Neuerungen in *Elektra* wiederfinden, was auch in der nachfolgenden Analyse nochmals deutlicher wird. Aber die Frage, ob dies nun modern oder ‚anders‘ modern ist, bleibt wohl offen. Jedenfalls ist im Kontext der ‚anderen‘ Moderne niemals von Instrumentation die Rede. Einen Ansatz bietet höchstens der von Cöster (2020) verwendete Text, in dem begründet

²²¹ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, „Orchester-Besetzung“.

²²² Vgl. Gerd Indorf, „Die ‚Elektra‘-Vertonung von Richard Strauss – ‚ein profundes Mißverständnis‘ oder kongeniale Leistung?“, in: Hofmannsthal. *Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, hrsg. v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg, Freiburg 2000, S. 157-198, S. 195 ff.

wurde, warum Strauss ab *Ariadne auf Naxos* seine Orchesterbesetzung reduzierte, nachdem er sie bis *Der Rosenkavalier* und zur *Alpensinfonie* stets erweitert hatte. Aber um eine eindeutige Feststellung handelt es sich nicht und der Text bezieht sich mehr auf Orchestrierung als auf Instrumentation. Aus diesem Grund soll die folgende Analyse als Werkzeug im Versuch, die ausformulierten Fragen zu beantworten, betrachtet werden.

4.2 *Elektra* – eine Untersuchung zur Behandlung der Klarinetten

Szene 1, Beginn-Ziffer 34²²³

Im Folgenden wird eine genaue Sicht auf den Einsatz der Klarinetten in der Oper *Elektra* von Richard Strauss versucht. Zu Beginn sind alle Klarinetten im Tutti eingebettet, doch gleich danach bleibt die Bassklarinette mit einem leisen Tremolo der großen Trommel allein mit einem langen, tiefen Ton liegen,²²⁴ bevor sie in der Folge eine Einheit mit Fagott bildet. Die übrigen Klarinetten werden schon in den ersten Takten verschiedenartig eingesetzt: leise und laute Einwüfe gemeinsam mit Flöte²²⁵ und zwei Takte vor Ziffer 1 wird in den 16tel bereits der große Tonumfang genutzt: im Unisono mit Viola und Violine von tief nach hoch und zuletzt die Es-Klarinette mit Piccolo.²²⁶ Zwei vor Ziffer 2 bis 3 wird mit starken Diminuendi und Crescendi das dynamische Spektrum genutzt, Es-Klarinette ist gemeinsam mit den Flöten. Nach Ziffer 3 spielen Bassethörner und Bassklarinette unisono piano in ihrer dumpfen Mittellage das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) als die erste Magd



Abb. 1: Agamemnon

besingt, dass Elektra zur Abendstunde Agamemnons Tod besonders betrauert. Bei Ziffer 4 stellen die Klarinetten Elektras Zurückweichen mit leisem Triller und Achtel mit dreifachem Vorschlag dar

²²³ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 5-24.

²²⁴ – klingendes großes D: sehr tief, erzeugt im Piano ein unbehagliches Gefühl.

²²⁵ – zunächst im Piano in dumpfer Mittellage: Registercharakteristika.

²²⁶ – sehr geschickter Aufbau, weil aufgrund der Registercharakteristika allein schon ein natürliches Crescendo entsteht und die Es-Klarinette, besonders in der höheren Lage natürlicherweise lauter und schärfer klingt.

(3. Magd „Da gingen wir zu zweit und kamen ihr zu nah“²²⁷) und 3 vor Ziffer 5 macht dies die Es-Klarinette gemeinsam mit den Flöten, aber nur als Farbe (Flöten forte, Es-Klarinette in mittelhoher Lage pianissimo, eine sehr reizvolle Mischung). Zwischen Ziffer 4 und 7 erklingt das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) zwei Mal mit Bassetthörnern und Bassklarinette (zweites Mal mit Fagott) und zwei Mal mit den übrigen Klarinetten und Streichern, wenn von Agamemnon und Elektras Qual die Rede ist.²²⁸ Es-Klarinette verkörpert mit Oboen, Rute (Rute wird beim Schlagwerk angeführt und bezeichnet spezielle Schlägel für die Trommel, modern: Rod-Sticks) und Streichern ‚col legno‘ das Verscheuchen der Mägde als „Schmeißfliegen“²²⁹ (fortissimo Achtel Nachschläge) und das Zurückweichen mit den Flöten. Ziffer 7 und Beginn Ziffer 8 bilden die hohen Klarinetten mit dem hohen Holz eine Einheit und die tiefen Klarinetten mit Fagott und Horn, wohl als Klangfülle in allen Lagen, als erzählt wird, wie Elektra die Mägde beschimpfte.²³⁰ Ziffer 8 bleiben Bassklarinette mit Fagotten und Kontrabass in unruhiger Bewegung übrig (sehr klangvolle tiefste Lage), als die 4. Magd singt: „und geht zu Bett mit euren Männern“, schrie sie“²³¹. Ziffer 9 bleiben nur Klarinetten und Fagotte. Schnelle Noten und lange liegende Töne, Es-Klarinette nur kurz dabei, Klarinetten halten die Töne (in mittlerer bis mittelhoher Lage, B-Klarinette jedoch tiefer als A-Klarinette, was eine sehr schöne Klangmischung erzeugt), Es-Klarinette und Bassetthörner steigen zum Schluss wieder ein. Somit entstehen leise aber unruhige Klänge, als die 3. Magd von ihrer schnippischen Antwort erzählt. Es-Klarinette und erste Klarinette verkörpern oktavversetzt mit einem gewaltigen Tonsprung von fast zwei Oktaven (notiert 1. Klarinette gis zu f’), Takt 4 und 5 in Ziffer 10, was zwei Takte zuvor gesungen wurde (3. Magd „Da sprang sie auf“²³²). Während der aufgebrachten Stimmung und den wilden Beschimpfungen zwischen Ziffer 11 und 14 werden die Klarinetten gemeinsam mit anderen Instrumenten beim Fortissimo-Erklingen des mit schnellen Läufen abgeänderten Agamemnon-Motivs (Abb. 1) eingesetzt²³³ und Takt 2 und 3 in Ziffer 12 gibt es eine kleine, drollig klingende Solo-Imitation zwischen Es-Klarinette und Klarinette 1,²³⁴ wohl um die ironisch-bildhaften Beschimpfungen zu karikieren. Ziffer 15 spielen 2 Klarinetten und

²²⁷ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 7 f.

²²⁸ – sehr geschickt: Bassetthörner und Bassklarinette in dumpfer Mittellage: zarte Färbung; B- und A-Klarinetten in tiefer Lage, als klangvolle Färbung zu den Violon.

²²⁹ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 9.

²³⁰ – Registercharakteristika: B- und A-Klarinetten in strahlender hoher Mittellage, Es-Klarinette in intensiver hoher Lage.

²³¹ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 11 f.

²³² Ebd., S. 12.

²³³ – B- und A-Klarinetten unisono mit Oboen erzeugt eine sehr reizvolle Klangmischung, selbiges gilt für unisono mit Flöten.

²³⁴ – erinnert ein bisschen an *Till Eulenspiegel*, beide Instrumente in mittlerer Lage, Es-Klarinette klingt natürlicherweise schärfer als B-Klarinette: natürliches Echo.

Bassetthörner mit 2 Oboen und Hörnern kurze, kecke Einwürfe in scharfer hoher und höchster Lage, die die Empörung der Mägde darüber, dass die Königin ihre Tochter Elektra unter diesen Umständen nicht wegsperrt, darstellen. Dies kann aber auch als Variante des Beil-Motivs (Abb. 2) betrachtet werden.



Abb. 2: Beil

Ab Ziffer 16 ändert sich die Stimmung, denn es tritt die 5. Magd auf, die zur Verteidigung Elektras antritt. Die Klarinetten drücken hier mit spitzen Einwürfen (wieder Beil-Motiv (Abb. 2)) ihre Empörung darüber aus, wie sie behandelt wird. Dies geschieht wieder in hoher und höchster Lage, diesmal im Piano. Während sie Elektras königliches Blut und ihre Stärke, dass sie diese Schmach erträgt, besingt, ertönen langgezogene Phrasen, an denen stets die Klarinetten beteiligt sind, meist als Farbe mit anderen Instrumenten (hohe Klarinette mit Flöten und Violinen, tiefe mit Viola und Celli).²³⁵ Dies geschieht mit Varianten des Agamemnon-Motivs (Abb. 1), welches von der Aufseherin und heftigen Fortepiani in diversen Instrumenten immer wieder gestört wird. Takt 3 in Ziffer 22, als die 5. Magd singt, dass sie die anderen am liebsten erhängen würde, gibt es einen heftigen, schnellen Klarinetten-Einwurf in Forte, welcher den großen Tonumfang, von hoher Lage der Es-Klarinette bis zur tiefen Lage der A-Klarinette ausnutzt. An der weiterführenden Empörung der Aufseherin und der übrigen Mägde, als sie ihr Denken und Handeln rechtfertigen, sind die Klarinetten stets beteiligt, meist eingebettet in Gruppen: hohe Klarinetten mit hohem Holz und tiefe Klarinetten mit tiefem Holz, oder als Gruppe unter sich oder mit Streichern. Dies geschieht anhand von hektischen Einwürfen in meist tiefer Lage (mit Viola 2 vor Ziffer 24²³⁶) oder als unbehagliches Rumoren der Bassklarinette mit Fagott (2 und 4 in Ziffer 25²³⁷). Zum Abschluss der Szene, ab Ziffer 31, bleibt es dabei, dass die Klarinetten in die genannten Gruppen geteilt werden. Nur in 1 und 3 in Ziffer 33 bleiben sie unter sich (Klarinetten mit Es-Klarinette im Piano und dann

²³⁵ – B-Klarinette in kantabler mittelhoher Lage, Bassetthorn ebenso, ab Ziffer 20 aber in klangvoller tiefer Lage.

²³⁶ – sehr schöne Mischung: B- und A-Klarinetten in mittlerer Lage mit Violen.

²³⁷ – in der mittleren Lage sehr wirkungsvoll, besonders mit Fagott.

Klarinetten mit Bassethörnern im Pianissimo: natürliches Diminuendo durch Weglassen der Es-Klarinette).

Bereits in der ersten Szene werden die Klarinetten bunt eingesetzt. Ihre Vielseitigkeit wird genutzt, indem sie entweder als hoch und tief verschiedenen Gruppen zugeteilt werden, oder auch manchmal unter sich bleiben. Besonders die von Strauss in der *Instrumentationslehre* hervorgehobene gute Mischung der Bassklarinette mit Fagott fällt auf. Die Klarinetten kommen bei schrillen Einwüfen zum Einsatz und bei langen kantablen Piano-Melodien, der große Tonumfang und die Registercharakteristika werden genutzt. Tatsächliche Soli gibt es aber kaum. Es lassen sich auch keine Regeln oder Muster bezüglich ihres Einsatzes abstrahieren.

Szene 2, Ziffer 34-Ziffer 64²³⁸

Gleich einleitend bei Ziffer 34 sind die Klarinetten wichtig: Bassklarinette hält einen langen Ton (mit Kontrabass und Horn 4) und die ersten vier Takte spielt Klarinette 1 ein Solo ähnlich des Solos bei Ziffer 12 (drollig wirkend, 16tel-Triolen mit Achtel). Klarinette 2, A-Klarinette 1 und Bassethörner haben einen kurzen Einwurf. Ab dem fünften Takt setzt dieses Solo Bassethorn 1 fort, ohne Einwüfe. Diese Soli bekommen aber einen bedrohlichen Charakter in der tiefen Lage und über dem Liegeton.²³⁹ Danach haben die Klarinetten Pause, bis die Bassklarinette 2 vor Ziffer 36 mit Viola das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) in mittelhoher Lage, allerdings statt 16tel Auftakt mit 32tel, spielt (Elektra: „Der Vater fort“²⁴⁰), B-Klarinetten spielen einen Takt später mit Horn und Fagott scharfe, punktierte Einwüfe, welche wieder als Variante des Beil-Motivs (Abb. 2) betrachtet werden können, allerdings etwas abgeschwächt durch die mittlere Lage. Zwischen Ziffer 36 und 37, als Elektra das erste Mal das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) aussingt, herrscht leise, aber angespannte Stimmung. Bassethörner und Bassklarinette halten sechs Takte lang einen b-Moll Akkord.²⁴¹ B-Klarinetten steigen erst 3 vor Ziffer 38 wieder ein, mit den punktierten Einwüfen, Pianissimo aber in hoher Lage mit Oboen.²⁴² Ziffer 39 spielt die Bassklarinette eine leise, bedrohlich wirkende Chromatik in tiefer Lage, was gleich wiederholt wird. 2 vor Ziffer 40 spielen B- und A-Klarinetten einen wilden Einwurf in mittelhoher Lage: molto crescendo mit auskomponiertem und extra notiertem Accelerando. Ziffer 40 spielen B-Klarinette 1 und Bassklarinette das Tremolo der

²³⁸ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 25-49.

²³⁹ – sehr wirkungsvoll: eben der bedrohliche, tiefe Liegeton der Bassklarinette; das natürliche Diminuendo durch den Wechsel der Register und der dadurch entstehende Charakterwechsel von drollig zu bedrohlich.

²⁴⁰ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 25.

²⁴¹ – es entsteht ein warmer, aber dumpfer Klang.

²⁴² – besonders wegen der reizvollen Mischung mit den Oboen, werden diese Einwüfe sehr durchdringend und scharf.

Streicher mit, Bassklarinette hat einen wilden chromatischen Lauf in mittlerer Lage unisono mit Viola 3 und Cello 1,²⁴³ als Elektra von Agamemnons Blut singt. Ziffer 41 erzählt Elektra, wie Klytämnestra und Aegisth die Leiche wegschafften. Hier spielen B-Klarinetten und Bassethörner das triolische, chromatische und extrem bedrohlich wirkende Motiv der Klytämnestra als Mörderin (Abb. 3)²⁴⁴, in Variante und als solches. Die Triolen werden verdichtet, bis bei Ziffer 42 Es-



Abb. 3: Mörderin

Klarinette, B-Klarinette und Bassethörner sehr hohe, lange Töne mit Fortepiani spielen, während A-Klarinetten in mittelhoher Lage die Synkopen von hohem Holz und Fagott mitspielen.²⁴⁵ Ziffer 44 ist geprägt von starken dynamischen Kontrasten. Es- und B-Klarinetten setzen im Fortissimo mit dem Motiv Agamemnons (ersehnter) Wiederkehr (Abb. 4) ein. Später ertönt das Beil-Motiv

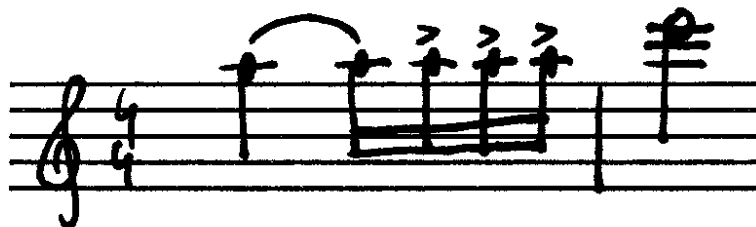


Abb. 4: Wiederkehr

(Abb. 2) in hoher Lage und Pianissimo (Es-Klarinette bis Bassethorn), danach wird es nochmal im Fortissimo wiederholt.²⁴⁶ Währenddessen singt Elektra „Agamemnon! Vater!“²⁴⁷. Nun fungieren die Klarinetten ohne Es als Füllstimmen mit Liegetönen, nur gelegentlich gibt es Motiv-Ausschnitte aus dem Beil-Motiv (Abb. 2) und Agamemnon-Motiv (Abb. 1). In Ziffer 47 und 48 spielt das Motiv der

²⁴³ – aufgrund der mittleren Lage erzeugt dies eine sehr interessante Klangmischung mit den Streichern.

²⁴⁴ – das Bedrohliche wird durch die tiefe und mittlere Lage und die Klangmischung dieser Instrumente unterstrichen.

²⁴⁵ – die langen Töne, besonders der Es-Klarinette, sind sehr schneidend, A-Klarinetten dienen als Klangfülle.

²⁴⁶ – die Einwürfe mit dem Beil-Motiv wirken aufgrund der exponierten Lage auch im Piano schneidender als das im Tutti eingebettete Motiv der Wiederkehr.

²⁴⁷ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 31.

Mörderin eine Rolle (Abb. 3): zu Beginn Es-Klarinette mit hohem Holz in hoher Lage, später alle hohen Klarinetten in hoher Lage im Forte, was einen sehr durchdringenden, schrillen Klang erzeugt.

Nun beginnt Elektra endgültig von Rache zu fantasieren. Ziffer 48 bis 51 singt sie vom Blut der Mörder, welches wie ein geschwollener Bach fließen wird. Dieser Bach wird in wilden, chromatischen 16tel im Orchester dargestellt und die Klarinetten (ohne Es) sind daran beteiligt. Der Tonumfang der Instrumentenfamilie und der Instrumente selbst wird genutzt: Bassethörner beginnen, bevor die übrigen Klarinetten in tiefer Lage einsteigen (Bassklarinette spielt mit Fagott 3). Alles wird immer höher und am Schluss steigt die Es-Klarinette ein. Abgeschlossen wird mit einem abwärts gerichteten Lauf, der wieder das gesamte Spektrum der Klarinetten nutzt, bis zu den tiefsten Tönen von A-Klarinette und Bassethorn.²⁴⁸ Nun fantasiert Elektra von den Opferungen, die sie für Agamemnon vollbringen möchte. Interessant ist, dass es hier tiefe Soli der Klarinetten gibt, welche vom Hass-Motiv (Abb. 5) abgeleitet sind. Ziffer 51 Bassethorn 1 und dann



Abb. 5: Hass

B-Klarinette 1,²⁴⁹ wobei hier auch die Bassklarinette mit Varianten des Agamemnon-Motivs (Abb. 1) dazukommt und stets auch andere Instrumente mitspielen; vier vor Ziffer 53 geschieht ähnliches. Von nun an besingt Elektra den Triumphanz nach erfüllter Rache, welcher bis zum Schluss der Szene im Orchester verankert ist: Dreier-Takte (6/4 und 9/4), tänzerische Rhythmen (Punktierte) (Abb. 6) und Triumphanz-Motiv (Abb. 7). Ziffer 55 haben die Bassklarinette und B-Klarinetten einen explosiven Solo-Einsatz: Fortissimo-Aufgang vom tiefsten Ton weg.²⁵⁰ Auch die triolischen Einwürfe kehren zurück: Ziffer 56 A-Klarinetten mit Flöte, Ziffer 57 A- und B-Klarinette 1;²⁵¹ dazwischen sind sie im Tutti eingebettet. Ein Takt vor Ziffer 59 gibt es wieder einen

²⁴⁸ – durch die immer höher werdenden Töne und durch den Einstieg der Es-Klarinette entsteht wiederum ein natürliches Crescendo und der abschließende abwärts gerichtete Lauf wirkt aufgrund des Einsatzes der ganzen Instrumentenfamilie wie von einem Instrument von enormem Tonumfang.

²⁴⁹ – trotz Hass-Motiv ein weicher Klang aufgrund der tiefen Lage.

²⁵⁰ – wieder entsteht die Wirkung eines einzelnen Instrumentes, trotz Aufteilung zwischen Bass- und B-Klarinetten.

²⁵¹ – unterschiedlicher Einsatz, unterschiedliche Wirkung: hohe Lage mit Flöten, tiefe Lage mit Bassethorn: Registercharakteristika.



Abb. 6: tänzerischer Rhythmus

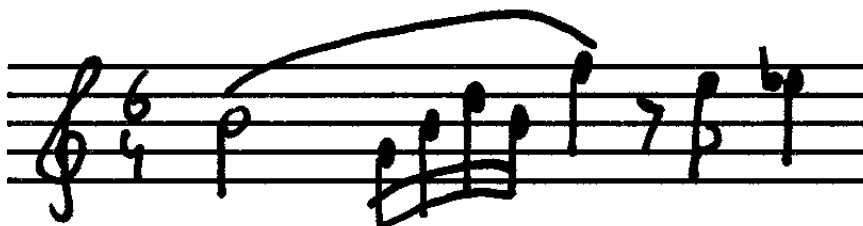


Abb. 7: Triumphanz

den Tonumfang nutzenden Aufgang, den sich Bassethörner und A-Klarinetten aufteilen, bis in Ziffer 59 das Motiv der Mörderin (Abb. 3) in B-Klarinette 1 und Bassethorn 1 zurückkehrt.²⁵² Immer wieder kommen Ausschnitte verschiedener Motive, aber nie allein. Ziffer 61 folgt ein lauter Einsatz des hohen Holzes mit dem Beil-Motiv (Abb. 2). Kurz nach Ziffer 62 ist Elektras Monolog beendet und dahin führt ein großes Crescendo in das zuletzt im dreifachen Forte geschriebene Orchesterzwischenspiel. Passend dazu setzt in Ziffer 62 die Es-Klarinette, gemeinsam mit A-Klarinette 1 und anderen, in sehr hoher Lage und Fortissimo mit dem Motiv der Mörderin (Abb. 3) ein.²⁵³ Es folgt zahlreiche Male das Triumphanz-Motiv (Abb. 7) und bei Ziffer 63 spielt das gesamte hohe Holz, mit Bassethörnern, den tänzerischen, punktierten Rhythmus (Abb. 6).²⁵⁴

Szene 3, Ziffer 64-Ziffer 132²⁵⁵

Die beiden B-Klarinetten spielen in 2 bis 4 nach Ziffer 64 Chrysothemis' ersten leisen Einsatz mit,²⁵⁶ als die Flöten und Oboen den tänzerischen Rhythmus (Abb. 6) al niente diminuieren und in die dritte Szene führen. Nach dem Wechsel in den Alla Breve stellen die Bassethörner gemeinsam

²⁵² – aufgrund der Lage und Dynamik im Piano sehr kantabel.

²⁵³ – sehr durchdringend und schrill aufgrund der hohen Lage im Fortissimo.

²⁵⁴ – in hoher und mittlerer Lage in dreifachem Forte: sehr starker Klang.

²⁵⁵ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 49-91.

²⁵⁶ – in mittelhoher Lage und pianissimo, sehr kantabel, eine sehr reizvolle Färbung zum Gesang.

mit anderen Elektras Zusammenschrecken dar, mit Punktierungen und Sforzati²⁵⁷ („Elektra fährt zusammen“²⁵⁸). 4 bis 2 vor Ziffer 66 spielen B-Klarinetten, Bassetthörner und Bassklarinette das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) in tiefer Lage piano beginnend, als Elektra sagt, Chrysothemis solle sprechen. Als Elektra meint, dass sie danach gehen solle, spielen B-Klarinetten und Bassklarinette einen 16tel-Lauf nach unten mit Crescendo zum Fortissimo zum tiefsten Ton.²⁵⁹ Zwei vor Ziffer 67 erklingt in den Klarinetten und Bassetthorn 1 mit Violen und Englischhorn eine Variante des Motivs der Mörderin (Abb. 3)²⁶⁰ (Elektra singt, Agamemnon habe seine Hände in derselben Art erhoben wie Chrysothemis, als er erschlagen wurde); gleich darauf das Beil-Motiv (Abb. 2) in der Es-Klarinette.²⁶¹ Als Elektra fragt, was sie nun von ihr wolle, spielen die Klarinetten mit Bassklarinette eine langsame, tiefe, bedrohliche, fünfstimmige Bewegung (ab 4 vor Ziffer 68). Chrysothemis' Antwort wird von den hoch und zart einsetzenden Klarinetten und Bassetthörnern (dreifaches Piano) in halben und ganzen Noten von hoch nach tief begleitet. Ab Ziffer 69 beschimpft Elektra Aegisth. Große Intervallsprünge der Bassetthörner (3 vor Ziffer 70) und danach tiefe Triolen mit Bassklarinette, Fagott und Celli drücken ihren Spott und Zorn aus. 6 vor Ziffer 71 fragt sie, was sie vor hätten. Diese Frage wird von einem leisen aufwärts gerichteten Lauf von Klarinette 1 und Flöte 1 ausgedrückt. Bis Ziffer 72 werden nun bereits vorgestellte Motive wiederholt (Elektra fragt, woher sie das wisse, Chrysothemis hat an der Tür gelauscht). Elektra wird wütend, was mit wilden, chromatischen Bewegungen mit Klarinette 1 und dann Bassklarinette ausgedrückt wird. 5 vor Ziffer 74: Elektra: „Schleich nicht herum“²⁶² wird durch Pianissimo-Liegetöne in Klarinetten und Fagotten (restliches Orchester tacet!) dargestellt und „wünsch den Tod und das Gericht herbei“²⁶³ mit Sforzato-Tönen der Klarinetten mit Streichern und dann mit Oboen.²⁶⁴

Ziffer 75: Nun beginnt Chrysothemis' Monolog, in welchem sie beschreibt, dass sie die Dinge nicht so sehen kann, wie Elektra. Es herrscht durchaus heitere Stimmung, in einem Walzer in Es-Dur, in welchem zu Beginn Klarinette 1 und Fagott 1 ein kleines Duett spielen, das in der Folge von anderen Instrumenten übernommen wird.²⁶⁵ 6 bis 4 vor Ziffer 78 verkörpert Bassetthorn 1: „mir

²⁵⁷ – dumpfe Mittellage, gemeinsam mit mittleren und tiefen Oboen sowie Streichern eine interessante Mischung.

²⁵⁸ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 49.

²⁵⁹ – in so tiefer Lage ergibt dies einen bedrohlichen Klang, passend zu Elektras Stimmung.

²⁶⁰ – wiederum eine reizvolle Mischung mit Violen und Englischhorn.

²⁶¹ – aufgrund der natürlichen Schärfe des Klanges sehr passend.

²⁶² Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 54.

²⁶³ Ebd., S. 54 f.

²⁶⁴ – diese Passage macht wieder deutlich, wie vielseitig die Klarinetten sind: sie eignen sich zum Ausdruck Elektras angespannter Frage in tiefer Lage ebenso wie zur Darstellung Chrysothemis' stets nach Frieden suchenden Art oder eben Elektras Zorn und Spott.

²⁶⁵ – Klarinette in mittelhoher bis hoher Lage im Forte: sehr kantabel aber hell und kommt gut durch.

ist, als rief es mich“²⁶⁶ in schnellem Rhythmus mit Violon; Klarinette 1 spielt mit anderen eine Kantilene. Die heitere Stimmung ist spätestens zwischen Ziffer 79 und 80 zu Ende („Ich habe solche Angst, mir zittern die Knie bei Tag und Nacht“²⁶⁷). Holz ohne Flöten spielt Liegetöne in kontrastierender Dynamik, nur die Violon bringen Bewegung.²⁶⁸ 5 vor Ziffer 81: „hab Erbarmen“²⁶⁹ stellen die B-Klarinetten mit einem Triolen-Aufgang dar und Ziffer 81 bis 82 werden die Eisenklammern in A-Klarinetten und Bassethörnern in harten Marcato-Tönen, zwar im Piano, verdeutlicht („Du bist es, die mit Eisenklammern mich an den Boden schmiedet“²⁷⁰).²⁷¹ Weiters beschwert sich Chrythemis, dass Elektras Hass die Ursache für ihr Leid sei. Der Text wird im ganzen Orchester bildlich dargestellt, die Klarinetten sind vielfach daran beteiligt. Ziffer 87: Klarinette 1 mit Violinen und Gesang unisono, eine eingängige Melodie, wenn Chrythemis vom Bauern fantasiert, dem sie Kinder gebären wollte. Ziffer 89 bilden die hohen Klarinetten mit den Flöten den Sturm, der die Hütte schüttelt (polyrhythmischer Abgang).²⁷² Bei Ziffer 92 wird abermals der große Tonumfang der Klarinette genutzt: Triolen-Aufgang zu einer kurzen Kantilene.²⁷³ Ziffer 94 bis 98: Chrythemis beklagt weiter ihr Leid, während die Klarinetten tiefe Liegetöne halten, bis die Bassethörner übrig bleiben.²⁷⁴ Bei Ziffer 98 bleibt die ruhige, düstere Stimmung erhalten, aber es kommen ruhige Bewegungen in den tiefen Lagen der tiefen Klarinetten dazu (der Inhalt des Texts – es geht nun um das ‚Messer‘ – wird intensiver).²⁷⁵ Ab Ziffer 100 steigert sich Chrythemis immer mehr in die Vorstellung eines von ihr gewünschten Lebens hinein. Das Orchester wird intensiviert: Crescendi, Accelerando, schnellere Bewegungen, aber stets mit schmach tenden Kantilenen. Die Klarinetten spielen immer wieder Achtel-Aufgänge hin zu Kantilenen in immer höheren Lagen (3 in Ziffer 105: Es-Klarinette notiert f^{'''}).²⁷⁶ Bei Ziffer 107 haben die A-Klarinetten taktweise Achtel-Wellen, Es- und B-Klarinetten spielen in Oktaven die

²⁶⁶ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 56.

²⁶⁷ Ebd., S. 57.

²⁶⁸ – alle Holzbläser in tiefer Lage (außer Bassethörner): düsterer Klang.

²⁶⁹ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 58.

²⁷⁰ Ebd., S. 58.

²⁷¹ – dies funktioniert aber trotz der dumpfen Mittellage aufgrund der Dynamik trotzdem.

²⁷² – abermals sehr vielfältiger Einsatz: einerseits besonders reizvolle Färbung zum Gesang und zu den Violinen in kantabler mittelhoher Lage, andererseits der wilde Sturm, was genauso gut funktioniert.

²⁷³ – der Klang der Klarinette schleicht sich ein: im Piano notiert vom kaum hörbaren Einsatz in der tiefsten Lage hinauf zur (trotz Piano) gut hörbaren hohen Lage.

²⁷⁴ – sehr schöner Klangteppich, besonders, weil die Streicher Ziffer 94 bis 96 nur kurze Töne spielen.

²⁷⁵ – der spezielle Charakter der tiefsten Lagen der Klarinetten wird genutzt.

²⁷⁶ – die Möglichkeit des natürlichen Crescendos und der Intensivierung wird genutzt, dass im Einsatz der Es-Klarinette gipfelt.

Melodie mit und Bassetthörner und Bassklarinette den Bass.²⁷⁷ Bei Ziffer 108 wird das Wort „Weiberschicksal“²⁷⁸ auf 10 Takte ausgedehnt. Das Orchester spielt erneut einen gewaltigen Aufgang, Klarinetten spielen Melodie mit, Bassetthörner die Achtel-Wellen. Der Höhepunkt ist in 3 in Ziffer 109 erreicht: ein kurzes Orchesterzischenspiel als kantabler fortissimo-Walzer; alle Klarinetten haben Melodie in hoher Lage, 2 vor Ziffer 111 folgt ein Abgang (sempre fortissimo) des hohen Holzes samt Bassetthörnern. In Ziffer 111 singt Chrysothemis „Viel lieber tot, als leben und nicht leben“²⁷⁹. Das tiefe Holz spielt das Motiv der Klage um das ungelebte Leben (Abb. 8) im



Abb. 8: Klage um das ungelebte Leben

Forte in tiefer Lage, während fast das ganze übrige Orchester Pause hat;²⁸⁰ 2 und 3 in Ziffer 112 haben B-Klarinetten und Bassetthorn 1 während Chrysothemis' Abschluss einen Achtel-Aufgang. Danach bricht Chrysothemis in Tränen aus: Flöten und Es-Klarinette beginnen mit heftigen, schnellen zweitaktigen Einwürfen, die als Fusion aus den Motiven von Mörderin (Abb. 3) und Klage (Abb. 8) betrachtet werden können;²⁸¹ die anderen Klarinetten haben Liegetöne in heftigen Intervallen. In Ziffer 113 stehen die Einwüfe auch in den übrigen Klarinetten und verdichten sich hin zu Ziffer 114. In Ziffer 114 setzt Elektra wieder ein: „Was heulst du?“;²⁸² die Klarinetten haben zwar Pause, aber in den Violinen erklingt das volle Hass-Motiv (Abb. 5).

Nun ändert sich die Stimmung stark: die Überschrift ist „Sehr schnell und hastig. *Allegro molto con fretta*.“²⁸³ Chrysothemis und Elektra hören, wie sich Klytämnestra mit ihrem Gefolge nähert. Chrysothemis will Elektra überreden, sich zu verstecken, doch Elektra will bleiben und sich ihrer Mutter stellen. Sofort kommen dichte, chromatische Läufe ins Spiel, ähnlich jenen aus

²⁷⁷ – die verschiedenen Einsatzmöglichkeiten der Klarinettenfamilie werden unter Beweis gestellt.

²⁷⁸ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 70 f.

²⁷⁹ Ebd., S. 72 f.

²⁸⁰ – die Kombination von Bassetthörnern, Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott und Kontrabass ergibt einen sehr eigenen, düsteren Klang.

²⁸¹ – Es-Klarinette mit Flöten ist eine sehr praktische Kombination: der helle Klang der Flöten bekommt mehr Schärfe und Durchschlagkraft.

²⁸² Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 74.

²⁸³ Ebd., S. 74.

Ziffer 49, als vom Schwall aus Blut die Rede ist, der aus den Mördern nach vollzogener Rache strömen wird. Die Klarinetten führen diese mit Kontrafagott und einigen Solostreichern aus.²⁸⁴ Ab Ziffer 117 folgen auch wellenartige Läufe der Klarinetten in Septakkorden.²⁸⁵ Im weiteren Verlauf werden zahlreiche Motive wiederaufgegriffen, an denen die Klarinetten mal mehr, mal weniger beteiligt sind (Beispiel: 4 in Ziffer 125 das Fusions-Motiv von Ziffer 113). Oft gibt es schnelle Einwüfe (Beispiel: 5 in Ziffer 126: Aufgang der Klarinetten), aber auch mehrfach Liegetöne als Füllstimme in unterschiedlichen Lagen (Beispiel: Ziffer 122). Besonders auffallend sind die extrem bedrohlich wirkenden Halbtonschritte (Viertel mit dazu gebundener Achtel einen Halbton versetzt, mal nach unten als Seufzer, mal nach oben), die immer wieder im Orchester zu hören sind, auch in den Klarinetten.

Szene 4, Ziffer 132-Ziffer 1a²⁸⁶

Es folgt die große Konfrontation zwischen Elektra und Klytämnestra. Gleich in 2 in Ziffer 133 gibt es einen Soloeinwurf der beiden B-Klarinetten (von tief nach hoch mit Diminuendo), als Klytämnestra singt: „mit geblähtem Hals“²⁸⁷. Bei Ziffer 134 vollführt die Es-Klarinette einen ähnlichen Lauf mit Flöte 1,²⁸⁸ ab 2 vor Ziffer 135 spielt Klarinette 1 mit den Violinen einen heftigen Triolen-Abgang im fortissimo über 2 Oktaven.²⁸⁹ Es folgt ein sehr langsamer Teil, während dessen die Klarinetten ständig präsent sind: viele Liegetöne in tiefer Lage zur Klangmalerei,²⁹⁰ einige 16tel-Einwürfe der Es-Klarinette in tiefer Lage (!).²⁹¹ Ab Ziffer 141 gibt es auch 16tel in den B-Klarinetten, es gibt langsame, bedrohliche Halbe-Bewegungen (2 vor Ziffer 143), teilweise spielen sie die Melodie mit den Violinen mit. Die Klarinetten bleiben wichtig, als sie ab Ziffer 149 die kantable Melodie übernehmen.²⁹² 1 vor Ziffer 151 erfolgt ein schneller Aufgang von B-Klarinette 2 vom tiefsten Ton weg. B-Klarinette hat schnelle, hektische Passagen, während die Es-Klarinette mit

²⁸⁴ – in tiefer Lage, abermals sehr bedrohlich.

²⁸⁵ – diese sind höher notiert und werden auch höher: natürliche Intensivierung.

²⁸⁶ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 91-186.

²⁸⁷ Ebd., S. 91.

²⁸⁸ – erzeugt ein hektisches Gefühl, die Läufe sind am Instrument gut auszuführen; später bildet die Es-Klarinette wieder eine gute Färbung zur Flöte.

²⁸⁹ – verleiht dem Klang der Violinen eine zusätzliche Farbe und ist aufgrund des großen Tonumfangs gut durchzuführen.

²⁹⁰ – der Klang der Klarinette eignet sich hierfür hervorragend, da der Klang gerade in dieser Lage in dieser Dynamik (pianissimo bis mezzoforte) gut stützt und niemals aufdringlich wird; es besteht aber die Gefahr, dass es zu säuseln beginnt.

²⁹¹ – diese sind im Mezzoforte und später im Forte notiert; der Klang der Es-Klarinette ist in ihrer tiefen Lage wesentlich schärfer und durchdringender als der der tieferen Instrumente.

²⁹² – pp aber mittelhohe und hohe Lage: weiche Strahlkraft.

Nun sind die Klarinetten im Tutti eingebettet und all ihre Vielfältigkeit wird genutzt: tiefe Dunkelheit der Tiefe, heller Klang in der höheren Lage, Durchschlagkraft der hohen Register, Fortissimo, Geläufigkeit. Bei Ziffer 210 kommen die Läufe vom Anfang der Szene in den Klarinetten wieder und es erklingt immer wieder das Triumphanz-Motiv (Abb. 7), das Elektra, weil Elektra hofft, ihre Mutter manipulieren zu können, indem sie ihr zu einem Opfer rät. Vor Ziffer 220 und folgend ist in den Klarinetten deutlich das Motiv von Hohn und Verachtung auszumachen,²⁹⁷ als Elektra davon spricht, ihre Mutter hätte Angst, Orest könnte zurückkehren. Ab Ziffer 259 folgt ein längeres Zwischenspiel, während dessen die Vertraute nach



²⁹³ – es wird die Geläufigkeit der Klarinette genutzt und die bereits erwähnte praktische Mischung von Es-Klarinette und Piccolo.

²⁹⁵ – pp in mittlerer Lage: lässt sich sehr ausgeglichen spielen, perfekt für die Darstellung einer sanften Brise.

²⁹⁷ – B-Klarinetten, Bassetthörner und Bassklarinette mit Heckelphon und Fagotten: sehr wuchtiger Klang.

Licht ruft. Es wird die Geläufigkeit des hohen Holzes genutzt: Es-Klarinette mit Flöten 5 vor Ziffer 261, Es-, B- und A-Klarinette 1 Ziffer 263 bis 265, B- und A-Klarinetten Ziffer 266 bis 268.²⁹⁸

Szene 5, Ziffer 1a-Ziffer 121a²⁹⁹

Chrysothemis erzählt Elektra, Orest sei tot. Das Orchester ist sehr aufbrausend, die Klarinetten sind im Tutti, oft unisono mit Violen, Bassethörner gelegentlich unisono mit den Celli oder auch Violen, Bassklarinette mit Fagott, Celli und Kontrabass. Ab 5 vor Ziffer 26a spielen die B-Klarinetten eine tiefe, ritardierende und diminuierende Triolen-Überleitung zum Einsatz des jungen Dieners.³⁰⁰ Ein kurzer Einwurf vor Ziffer 38a nutzt wieder den vollen Tonumfang der Klarinetten. Die Musik ist seit dem Gespräch zwischen jungem und altem Diener in einem sehr rhythmischen 2/4-Takt. Der unruhige Charakter spiegelt auch Elektras Erregung wider, weil sie die Rache nun selbst vollbringen will und sie ihre Schwester bittet, ihr zu helfen. In diesem Charakter gibt es in 5 und 6 in Ziffer 41a ein kurzes Solo der Bassklarinette.³⁰¹ Bei Ziffer 52a, als Elektra versucht, Chrysothemis zu ermutigen, kommt es zum Charakterwechsel: 3/4-Takt, Walzer. Die Klarinetten – es sind nun 4 B-Klarinetten – spielen die Melodie mit, bis sie kurz vor Ziffer 54a alleine übrig bleiben.³⁰² Im weiteren Verlauf wechseln die Klarinettenstimmen zwischen Melodie, Einwürfen und Gegenstimmen. Kurz nach Ziffer 70a bleibt das tiefe Holz und bildet eine Überleitung zum erneuten Einsatz der Melodie 4 Takte später bei Ziffer 71a.

Bei Ziffer 82a folgt ein Stimmungswechsel hin zu einem zarten Lied der Elektra, die meint, dass sie sich wieder mehr um ihre Schwester kümmern wolle. Das Orchester wird stark reduziert, teilweise solistisch besetzt. So wird auch den Klarinetten eine wichtige Rolle zuteil: Es handelt sich zwar nicht um tatsächliche Soli, aber diese Passagen geben der Melodie der Streicher stets eine besondere Farbe.³⁰³ Das Orchester kehrt bei Ziffer 89a wieder zum Tutti zurück, die Klarinetten sind weiters in diesem integriert, mal bei der Melodie, mal bei Einwürfen. Eine kurze, sehr schnelle Solopassage der B-Klarinette 1 findet in Ziffer 94a statt. Es handelt sich um stets einen großen Tonumfang umfassende Bewegungen, von unten beginnend. Sie verkörpern in der Szene wohl das

²⁹⁸ – diese Läufe nutzen darüber hinaus den großen Tonumfang voll aus: Registercharakteristika.

²⁹⁹ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 186-248.

³⁰⁰ – der spezielle Klang der tiefsten Lage wird genutzt: wenn die Verwendung davor betrachtet wird, wird die Vielseitigkeit der Klarinetten abermals deutlich.

³⁰¹ – das Solo steht in mittlerer Lage: der eigentümliche Klangcharakter der Bassklarinette in dieser Lage passt gut zum Charakter der Passage.

³⁰² – die Melodie deckt hier einen großen Tonumfang ab (über zwei Oktaven), somit eignen sie sich mit den Violinen hervorragend zur Ausführung dieser.

³⁰³ – der kantable Charakter der Mittellage wird den Violen zugeordnet, die dicke tiefe Lage den Celli.

Hochheben des Neugeborenen durch Chrysothemis, damit diese sein Lächeln sehen kann. Dieses Solo wird bei Ziffer 96a fortgesetzt.³⁰⁴ Später wird die Musik wieder viel wilder. Elektras Umgarnen der Chrysothemis führt zu nichts, sie versucht sie zu erpressen und redet Klartext, doch Chrysothemis wehrt sich. 2 vor Ziffer 108a erklingt in den Klarinetten das Agamemnon-Motiv (Abb. 1),³⁰⁵ weil es ja darum geht, ihn zu rächen. Elektra hat keine Chance und singt: „Sei verflucht! Nun denn, allein.“³⁰⁶ Elektra ist voller Wut, dementsprechend ist die Musik gestaltet. Fast durchgehend gibt es in den tiefen Streichern 16tel in Staccato und oft erklingen das Beil-Motiv (Abb. 2) und jenes der Wiederkehr (Abb. 4). Die Klarinetten spielen Einwürfe und gegen Schluss hin ein Tremolo.

Szene 6, Ziffer 121a-194a³⁰⁷

Orest, unter falscher Identität, tritt auf. Elektra und er erkennen einander nicht. Die Stimmung im Orchester ist sehr düster, fast bedrohlich. Es dominiert ein rhythmisches Motiv von punktierter Achtel mit dazu gebundener 16tel, je halbtönlweise nach oben und nach unten, welches sich durch verschiedene Holzblasinstrumente zieht und eindeutig Elektras Klage ausdrückt. Die Klarinetten spielen aber leise Liegetöne in mittlerer Lage, bis auf eine Ausnahme: 3 und 4 in Ziffer 125a B-Klarinette 1 und 2 unisono mit Flöte 1 und Fagott 1 das Motiv der Mörderin (Abb. 3).³⁰⁸ Bei Ziffer 126a setzen die Bassethörner mit dem rhythmischen Motiv ein, die A-Klarinetten spielen Liegetöne in tiefster Lage. Weiters wandert dieses Motiv auch durch die übrigen Klarinetten und Bassklarinette sowie Bassethorn 2 haben immer wieder Melodie. Ab Ziffer 131a wird Elektra immer aufgebrachter und Bassklarinette und B-Klarinette 1 haben wilde Aufgänge mit Sforzato am Schluss (Elektra: „Doch ich!“³⁰⁹). Bei Ziffer 133a kommen die Aufgänge zurück,³¹⁰ wieder beschleunigt und in den A-Klarinetten kommt noch das Motiv des Hasses (Abb. 5) dazu. Bei Ziffer 135a ändert sich die Stimmung. Als Orest langsam bemerkt, mit wem er hier spricht, wird es im

³⁰⁴ – der verlangte Tonumfang ist tatsächlich enorm: erfordert von der/dem Ausführenden viel Geschick.

³⁰⁵ – tatsächlich nur in den Klarinetten: sie treten als geschlossene Einheit auf: unverwechselbarer Klang.

³⁰⁶ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 242.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 248-307.

³⁰⁸ – die Klarinetten treten in Oktaven auf: Klarinette 1 mit Flöte, Klarinette 2 mit Fagott; der große Tonumfang erlaubt unisono sowohl mit Flöte als auch mit Fagott.

³⁰⁹ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 256.

³¹⁰ – diese Aufgänge sind interessant gestaltet: Bassklarinette beginnt und B-Klarinette übernimmt vom klingend gleichen Ton und führt sie weiter: es entsteht die Wirkung eines Instrumentes mit enormem Tonumfang; die Sforzati unterstützen Oboen, Englischhorn, Bassethörner und Hörner (eigentümliche Mischung von Oboen und Klarinetten unisono!).

Orchester etwas leiser. 1 vor Ziffer 136a erklingt in den Klarinetten eine Variante des Agamemnon-Motivs (Abb. 1),³¹¹ als davon die Rede ist, dass Agamemnon und Orest starben.

Etwas nach Ziffer 136a gibt sich Elektra zu erkennen, die Stimmung im Orchester wird unruhig, 4 vor Ziffer 137a erklingt in den Klarinetten das Motiv der Klage (Abb. 8),³¹² während A-Klarinetten und Bassetthörner Einwürfe spielen. Nach und nach wird die Musik kontinuierlich extremer, dissonanter und wilder, es werden zahlreiche Motive übereinander gelegt. Die Steigerung gipfelt in dem Moment, als Orest sich schließlich zu erkennen gibt. Die Musik spiegelt eindrucksvoll die gemischten Gefühle der beiden Charaktere wider: Einerseits ist dies die Freude um das Wiedersehen, andererseits ist Orest geschockt wegen des Zustandes seiner Schwester, dargestellt von den extremen Dissonanzen. Die Klarinetten sind fast durchgehend an der Erzeugung der Klangwolke beteiligt: sie haben zahlreiche wilde Einwürfe, aber auch vielfach die Melodie zu spielen, meist unisono mit den mittleren Streichern oder dem hohen Holz. Kurz vor Ziffer 149a überwiegt aber die Freude und Elektras liebliches Lied *Traumbild* in As-Dur setzt ein. Bis Ziffer 152a spielen nur beide B-Klarinetten und die Bassklarinette, stets als Farbe zu den Streichern (nur bei Ziffer 151a: B-Klarinette 2 mit Flöte 1). Ab Ziffer 152a setzen allmählich die übrigen Klarinetten (außer Es-Klarinette) wieder ein, die Rolle als Klangfarbe bleibt.

Ab Ziffer 155a folgt ein erneuter Stimmungswechsel: Elektra schämt sich dafür, welch seelisches Wrack sie geworden ist. Die Musik wird fast mystisch, die Klarinetten haben in diesem Abschnitt eine tragende Rolle, es gibt mehrere Solo-Passagen. Besonders etwa die Es-Klarinette ab 3 in Ziffer 159a, B-Klarinette 1 in Ziffer 160a,³¹³ Es-Klarinette in Ziffer 161a (mit Anweisung ‚hervortretend‘) in hoher Lage piano, Bassetthorn 1 in 2 in Ziffer 162a: hohe bis tiefste Lage³¹⁴ und nochmal Es-Klarinette ab 4 vor Ziffer 164a: tiefste bis hohe Lage. Ziffer 163a bis 166a gibt es in den B- und A-Klarinetten Läufe durch alle Tonlagen, die für sich wieder Elektras innere Unruhe ausdrücken.³¹⁵ Die Klarinetten bleiben wichtig und spielen in den Orchesterklang immer wieder das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) oder andere hinein. 4 vor Ziffer 173a bis 174a gibt es kürzere Soli von Bassetthorn 1 und Bassklarinette, jeweils von sehr tief nach hoch, dies ist er Punkt, wo das Orchester wieder allmählich lauter wird und die Klarinetten sich ins Tutti eingliedern, als Orest

³¹¹ – unisono mit Celli: ebenfalls sehr reizvolle Mischung.

³¹² – die Klarinetten spielen in drei Oktaven mit Violinen, Violen und Celli.

³¹³ – diese Soli stehen in mittelhoher Lage Pianissimo: strahlend aber sehr kantabel.

³¹⁴ – der zarte Klang durch fast alle Register des Bassetthorns kommt hier besonders zur Geltung, weil bis auf ein leises Tremolo der Violinen das gesamte Orchester pausiert.

³¹⁵ – diese Läufe sind sehr leise zu spielen und abwechselnd mit der Flöte: zwei von Natur aus Geläufigkeit erlaubende Instrumente, bei denen dies gut, rund umzusetzen ist.

davon zu sprechen beginnt, dass er die Tat begehen wird.³¹⁶ Etwa ab Ziffer 181a neigt sich die Szene dem Ende zu: Orest erschlägt Klytämnestra, die Klarinetten bleiben im Tutti. Wieder werden sie als Gruppe anderen zugeordnet: Bassetthörner und Bassklarinette mit Fagott und Celli und Bässe, B-Klarinetten mit den hohen Streichern oder hohem Holz, Es-Klarinette mit Piccolo, sie haben hier aber auch viel Pause.

Szene 7, Ziffer 194a-262a³¹⁷

Die Tat ist vollbracht, Chrysothemis, die Mägde und die Dienerinnen drängen ins Haus. Das Orchester hat Pause, es gibt nur ein Tremolo der Violinen und einzelne Einwüfe anderer Instrumente. So etwa gleich zu Beginn 2 vor Ziffer 194a B-Klarinetten mit Bassetthörnern und Violon mit einer Variante des Motivs der Klage (Abb. 8), mal unisono, mal in Oktaven. Die Es-Klarinette spielt zwei Takte einen Aufgang als Farbe mit den Flöten und Piccolo. Der Einwurf der Klarinetten wiederholt sich: Takt 4 in Ziffer 194a mit Es-Klarinette, 2 vor Ziffer 195a nur B-Klarinetten, 1 vor Ziffer 195a alle Klarinetten ohne Bassklarinette mit Oboen, 3 vor Ziffer 196a Es-Klarinette und B-Klarinetten, 1 vor Ziffer 196a Es-Klarinette bis Bassetthörner, 2 vor Ziffer 197a B-Klarinetten und Bassetthörner (Es-Klarinette mit Flöten), ab 2 in Ziffer 198a kommt der Einwurf drei Takte in Folge: zwei Takte Oboen, Violon, Es- und B-Klarinetten und dann B-Klarinetten mit tiefem Holz und Celli. Die Bassklarinette bildet ab 2 in Ziffer 197a eine Einheit mit Fagott und tiefen Streichern.³¹⁸ 2 vor Ziffer 199a folgt ein Stimmungswechsel, als Aegisth auftritt: die Musik wird lockerer und skurril anmutend, wohl um dessen Verwirrung auszudrücken und um vielleicht bereits Elektras List anzukündigen. Über sechs Takte gibt es kurze sich abwechselnde Soli zwischen B-Klarinetten 1 und 2 und der Es-Klarinette.³¹⁹ Zwischen 4 in Ziffer 200a und 4 vor Ziffer 202a spielen 2 B-Klarinetten gemeinsame Einwüfe mit den Violon, zum Schluss auch mit Bassetthörnern, die anderen Klarinetten pausieren.

2 in Ziffer 202a kehrt die skurrile Stimmung zurück: 2 B-Klarinetten und die Bassetthörner wechseln einander mit 2-taktigen Soli ab (Quart-Pendelbewegung mit anschließenden Staccato-Achteln). 1 vor Ziffer 203a spielt die Es-Klarinette ähnliches.³²⁰ Es folgt ein sehr schmachsender

³¹⁶ – der doch recht spezielle Klang von Bassetthorn und Bassklarinette passen gut zur im Moment herrschenden Stimmung.

³¹⁷ Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 307-370.

³¹⁸ – diese Strecke an Einwüfen zeigt beispielhaft die Vielseitigkeit der Klarinettenfamilie: die stets unterschiedlichen Kombinationen erzeugen stets unterschiedliche Mischklänge: hochinteressant.

³¹⁹ – die Klarinetten eignen sich eben auch, wie in der *Instrumentationslehre* beschrieben, für humorvolle, skurrile Effekte.

³²⁰ Ebd.

Teil mit großen Intervallsprüngen im Legato der Melodie in den Violinen. Elektra beginnt mit der Täuschung Aegisths und interessant ist, dass die Violen hier bereits den ersten Teil des Triumphtanz-Motivs (Abb. 7) spielen. Die Es-Klarinette spielt 3 bis 1 vor Ziffer 204a eine schnelle Sextolen-Bewegung zur Untermalung, B-Klarinetten 1 und 2 haben kurze Triller, alles im Piano. Zwischen Ziffer 204a und 205a übernehmen die Klarinetten die Melodie, in der zweiten Hälfte mit Flöte und Es-Klarinette, danach kommen die Sextolen-Bewegungen eintaktig in B-Klarinette 1. Das Gespräch zwischen Elektra und Aegisth bis kurz nach Ziffer 212a wird stets von den Stimmungswechseln im Orchester begleitet, der Einsatz der Klarinetten bleibt in etwa konstant wie beschrieben.³²¹

Aegisth erkennt, was geschehen ist, das Orchester baut sich von tief nach hoch, von leise nach laut bis ins Tutti vor Ziffer 214a auf. 4 und 3 vor Ziffer 214a spielt das gesamte hohe Holz das Agamemnon-Motiv (Abb. 1) zu den Worten „Mörder, Mörder!“³²² An dieser Stelle wird Aegisth ermordet. Bis Ziffer 218a sind die Klarinetten im Tutti. In Ziffer 218a gibt es einen gewaltigen Aufgang aller Klarinetten von den tiefsten zu den höchsten Lagen, als Chrysothemis mit den Frauen auftritt.³²³ Die vielfältige Tutti-Behandlung der Klarinetten kehrt zurück: B-Klarinetten oft mit Violen, Es-Klarinette mit Flöte, Bassklarinette mit Fagott und tiefen Streichern, Bassethörner dazwischen, oder Klarinetten unter sich oder mit anderen Holzbläsern. Zwei Ausnahmen: 3 und 2 vor Ziffer 225a spielen 2 Flöten, Es-Klarinette und B-Klarinetten 3 und 4 einen gemeinsamen Lauf und anschließend die Pendelbewegung von vorhin und 4 bis 2 vor Ziffer 226a spielen Es-Klarinette und B-Klarinette 3 eine sich beschleunigende Bewegung in Oktaven von tief nach hoch, als Chrysothemis singt: „alle, die leben, sind mit Blut bespritzt und haben selbst Wunden“.³²⁴ Bis Ziffer 230a gibt es einige Soli der B-Klarinetten, stets schnell und einen großen Tonumfang verwendend.³²⁵ Während dieses Teils ist Chrysothemis geschockt, dass sich alle über die Tat freuen. Die Ankündigungen von Elektras Triumphtanz werden immer deutlicher, bei Ziffer 230a spielen Es-Klarinette und Bassethorn 1 zwei Triolen-Läufe über dem Thema der Streicher.

Im Grunde bleiben die Klarinetten nun bis zum Schluss der Oper im Tutti. Die Ausnahme bildet mit Ziffer 239a über vier Takte ein sehr melodiöser Einwurf von B-Klarinetten 3 und 4 in

³²¹ – die Klarinetten können wieder ihre Vielseitigkeit unter Beweis stellen: kantable Melodie, einen großen Tonumfang beanspruchend, schnelle Läufe und Humor.

³²² Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 320.

³²³ – dieser Aufgang geht durch alle Klarinetten und alle Register.

³²⁴ Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 331 f.

³²⁵ – die gesamte Passage wirkt wie eine Reminiszenz bereits da gewesener Einsätze der Klarinetten: kantabel, schnell, hoch, tief, schrill oder zart; das gesamte vielseitige Repertoire kehrt wieder.

Terzen;³²⁶ 3 und 5 in Ziffer 240a kehren die kurzen Triolen-Läufe in B-Klarinette 1 zurück; bei Ziffer 243a gibt es kurze, abwärts gerichtete Einwürfe abwechselnd von B-Klarinette 1 und 3; zwischen Ziffer 246a und 248a kommen immer wieder die Triolen zurück; bei Ziffer 254a gibt es über vier Takte einen einen großen Tonumfang erfordernden Lauf aller vier B-Klarinetten mit den Harfen.³²⁷

4.3 Fazit

Bereits bei einer strukturellen Betrachtung von *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge* lassen sich zahlreiche Parameter der Strauss'schen Moderne beziehungsweise die von ihm durchgeführten Neuerungen das Musiktheater betreffend wiederfinden. Sie ist als symmetrischer Einakter, ohne Nummern aufgebaut und es gibt zahlreiche Passagen mit alten Mitteln, wie Walzer und Rezitative. Weiters sind viele Orchesterzwischenspiele vorhanden, die stets mit Regieanweisungen versehen sind, somit handelt es sich um pantomimische Passagen der Figuren. Auch alle anderen in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Punkte zur Strauss'schen Moderne sind festzustellen: durchgehend motivische Arbeit, sowohl wortgebunden als auch vom Text gelöst verwoben in extrem dichter, psychologischer Polyphonie, was auch die Konnotationen verdeutlicht, wenn zuvor benannte Motive wie jenes Agamemnons oder der Wiederkehr fast zeitgleich erklingen, wenn etwa Klytämnestra und später Aegisth erschlagen werden; überhaupt ist Strauss' Plastizität überdeutlich spürbar, weil der Text stets auskomponiert ist, wenn etwa vom Schwall des Blutes der Mörder die Rede ist während im Orchester wilde Läufe als Wellen zu hören sind oder sich generell der Charakter der Musik der Handlung anpasst und dementsprechend den Gemütszuständen der Protagonisten. Die Handlung von der von Hass und Rache besessenen Elektra, der durchaus von Schuldgefühlen zerfressenen Klytämnestra und der von Verzweiflung geplagten Chrysothemis ist zwar extrem, aber durch und durch menschlich und somit für das Publikum nachzuvollziehen. Die Tonsprache und Tonalität sind teils sehr extrem, sehr dissonant. Niemals aber wird die Tonalität aufgegeben und extreme Dissonanzen sind stets mit dem Geschehen auf der Bühne verbunden oder der Polyphonie geschuldet, was aber auch mit der Handlung zu tun hat – die gestörte Psyche wird verdeutlicht –, also Plastizität. Auch die Neuerungen in der Orchestertechnik sind deutlich: teilweise sehr virtuos, effektiv und die beschriebene gewaltige Besetzung mit teilweise sogar mehr als vierfach besetzten Bläsern.

³²⁶ – dieser Melodie-Abschnitt wirkt beinahe wie ein kitschiges Gesangsduett.

³²⁷ – die Kombination dieser Instrumente ist neu in der Oper.

Eine der zu beantworten versuchten Fragen war, ob *Elektra* sich auch der ‚anderen‘ Moderne zuordnen lässt. Es finden sich eben viele Kriterien für *Elektra* als modernes Werk im Sinne einer Weiterentwicklung der Wagner’schen Oper: heftige Tonalität, riesiger Orchesterapparat, Plastizität. Aber ist sie ‚anders‘ modern? Diese Frage lässt sich nicht beantworten, da sich dieser Begriff nicht eindeutig definieren lässt. Wenn ‚andere‘ Moderne das Komponieren im „Geiste Mozarts“ bedeutet, oder die spätere Reduktion des Orchesterapparates, dann ist diese Frage mit einem klaren nein zu beantworten, wenn es aber bedeutet, dass Strauss nach 1900 eine so pompöse Oper in der Tonalität bleibend komponierte mit all den bereits lange vorher erprobten Stilmitteln und den beschriebenen Neuerungen, dann ja. Oft war auch von technisch anspruchsvollen Werken die Rede als Kriterium für modernes Komponieren. Dies ist bei Strauss auf jeden Fall auszumachen. Speziell *Elektra* mag zwar für die Klarinetten nicht extrem schwer sein, aber für die Streicher gewiss, was der Autor als ebenfalls ausgebildeter Cellist auch einzuschätzen vermag. Möglicherweise technisch schwerere Werke – was sich pauschal eigentlich kaum sagen lässt und stets variiert – lassen sich in der Regel nur nach Strauss finden, wie etwa von Dimitri Schostakowitsch.

Die Instrumentationsanalyse hat ergeben, dass viele in der *Instrumentationslehre* beschriebenen Punkte die Klarinetten betreffend in der Partitur zu finden sind. Die ihnen zugesprochene Vielseitigkeit wird genutzt, wie das dynamische Spektrum, der große Tonumfang oder die Registercharakteristika. So gibt es Stellen, bei denen sie ein Crescendo von Pianissimo bis Fortissimo zu bewältigen haben, zahlreiche Läufe über fast den gesamten Tonumfang, besonders aus der Tiefe, und eben auch die Registercharakteristika werden voll ausgenutzt, wenn es etwa ein unheimliches Rumoren in tiefster Lage, schöne Melodien in der Mittellage und kecke oder schrille Passagen in der hohen Lage zu bewältigen gilt. Bezüglich Instrumentenfamilie lässt sich sagen, dass sie im Laufe der Oper öfter unter sich bleiben, meist aber im Tutti aufgeteilt und entsprechend ihrer Stimmlage anderen Instrumenten zugeordnet werden und so dem Klang eine Färbung verleihen, so wie Strauss von der geschickten Mischung mit anderen Instrumenten spricht. So die Es-Klarinette dem Piccolo, B- und A-Klarinetten am vielseitigsten: zum hohen Holz, den Violinen oder Violen oder zum Gesang (!), Bassethörner zum tiefen Holz, den Violen und Celli und die Bassklarinette zum tiefen Holz, manchmal auch Kontrafagott und zu den tiefen Streichern. Die Bassklarinette bildet aber relativ oft eine Einheit mit den Fagotten, so wie es in der *Instrumentationslehre* beschrieben ist. Interessant ist, dass die Es-Klarinette bei den wenigen, drollig wirkenden Passagen, eben solche Soli hat, obwohl Strauss in der *Instrumentationslehre* einen solchen Charakter viel mehr der D-Klarinette zuschreibt und dass B- und A-Klarinetten im Grunde gleich behandelt

werden, trotz ihrer sehr unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften. Auffallend ist noch, dass es tatsächlich relativ viele Soli aller Klarinetten in Klytämnestras Szene (Szene 4) und auch in Szene 5 gibt, als Elektra mit übertriebener Freundlichkeit versucht, Chrysothemis zu überzeugen ihr zu helfen. Das allerdings spricht wieder für die Vielseitigkeit dieses Instruments, da solistische Passagen hier eben sowohl bei Klytämnestras Verzweiflung als auch bei Elektras überschwänglicher Freundlichkeit vorkommen. Alles in allem sind die Klarinetten aber größtenteils im Tutti der Polyphonie eingebettet, all ihre spezifischen Eigenschaften nutzend. Generell gibt es wenige Soli, auch in anderen Instrumenten; dies stellt sich stimmig, ja, schlüssig dar, da Soli der Strauss'schen großen Polyphonie im Grunde entgegen stehen würden. Zuvor wurde die Frage formuliert, ob die Klarinetten bestimmte Rollen bei der Charakterisierung einzelner Figuren einnehmen. Die Antwort lautet nein und auch die zweite Frage, wie sich die Behandlung der einzelnen Klarinetteninstrumente voneinander unterscheidet und wie die Vorzüge dieser genutzt werden, wurde im Rahmen der Analyse ausführlich behandelt und lässt sich mit dem Ausnutzen ihrer Vielseitigkeit beantworten.

Diese Analyse hatte den Zweck, Strauss' Raffinesse die Instrumentation betreffend darzustellen und diente als Werkzeug, *Elektra* genau zu betrachten und die davor besprochenen Punkte darzustellen. Schließlich ist im Kontext der ‚anderen‘ Moderne nie speziell die Rede von Instrumentation.

Conclusio

Die vorliegende Arbeit setzte sich zum Ziel, Richard Strauss als Opernkomponisten mit seinem individuellen Stil darzustellen und diese Individualität, insbesondere unter Berücksichtigung seiner Zeit, zu benennen. Herausforderungen diesbezüglich stellten sich aufgrund von Strauss selber als vielschichtige Persönlichkeit und seines sehr langen Komponistenlebens dar.

Dementsprechend gibt es von Strauss auch eine Vielzahl von Kompositionen, die vor seinen Tondichtungen und Opern entstanden sind, welche er selbst aber in den Hintergrund rückte. Einerseits wusste er über die Mängel seiner im Sinne der Traditionslosigkeit entstandenen Werke Bescheid und andererseits war er entschieden gegen eine Petrifizierung (Hansen 2003) von Musik, wie sie mit jener seines großen Vorbilds Wagners betrieben wurde, also eine Versteinerung aufgrund derer diese Musik in unantastbare Sphären gehoben wurde, weshalb er mit seinem scharfen Instinkt für das geforderte Metier stets nach Neuerungen strebte. Er erkannte die Problematik der zeitgenössischen Instrumentalmusik und wagte nach dem Vorbild Liszts, auf seine Weise adaptiert,

den Sprung zur Tondichtung: Dies war ein wichtiger Schritt in Richtung seiner vielgerühmten Plastizität.

Diese Plastizität ließ sich konsequenter Weise noch besser im Musiktheater umsetzen – den entscheidenden Anstoß zum Komponieren von Opern lieferte gewiss die Faszination, ausgelöst von Alexander Ritter, die er für Wagners Werk empfand. Aber er wollte kein Wagner-Epigone sein und spätestens mit *Salome* gelang ihm die Lossagung vom Vorbild indem er die Wagner'schen Stilmittel in die Moderne überführte. Sein Realismus durch die Darstellung irdischer Lebensbedingungen lässt sich finden, es gibt eine noch virtuosere Orchestertechnik, die Leitmotive werden kontrapunktisch in seiner dichten Polyphonie verarbeitet und er hat keinerlei Scheu vor den daraus entstehenden Dissonanzen. Unbestritten bewunderte Strauss auch Wagners Instrumentation mit Orchestertechnik und ihm selbst war diese äußerst wichtig, so sehr, dass er Berlioz' *Instrumentationslehre* überarbeitete. So stellt sich Strauss' Instrumentation in sämtlichen Partituren äußerst ausgeklügelt dar und seine wahre Klangfülle erzeugende Orchesterpolyphonie ist beispielhaft.

An Wagner kritisierte Strauss, dass er sich zu wenig an Mozart orientierte. Strauss bewunderte Mozarts Melodien, Klarheit und Transparenz. Ab *Der Rosenkavalier* versuchte er verstärkt im ‚Geiste Mozarts‘ zu komponieren, jedoch stets auf tatsächliche Nachahmung verzichtend und was dies bedeutete, wurde zu seinem Mozart-Paradigma, wie etwa trotz gewaltigem Orchester eine gewisse Leichtigkeit zu bewahren.

Heute ist evident, dass Strauss den Großteil seines Lebens als Opernkomponist arbeitete und das schwierige Thema seiner speziellen Moderne ist allgegenwärtig. Für Strauss stand die Mitteilbarkeit im Vordergrund, was sowohl mit der Handlung als auch mit der Tonsprache zusammenhängt. *Salome* und *Elektra*, im Stil des Fin de siècle, weisen zwar starke Dissonanzen auf, sind aber niemals atonal und *Der Rosenkavalier* ist eben noch viel gefälliger, was Zeitgenossen wie Theodor W. Adorno zu scharfer Kritik veranlasste. Adorno basierte diese Kritik auf Fortschritt im Material, wie er ihn bei Schönberg mit dessen Verlassen der Tonalität beobachtete. Dies ist allerdings auch vorsichtig zu betrachten, da derartige Entwicklungen eigentlich erst ab dem Ersten Weltkrieg stattgefunden haben und sowohl *Elektra* (1909) und *Der Rosenkavalier* (1911) davor uraufgeführt wurden, weshalb Adornos Kritik wohl retrospektiv ausgesprochen wurde. Strauss legte jedenfalls auf andere Dinge Wert, ein Verlassen der Tonalität wäre mit seinem Ideal der Mitteilbarkeit nicht vereinbar gewesen. Die wichtigsten Punkte seiner Moderne sind somit: Mitteilbarkeit durch Realismus, das Herausführen der Instrumentalmusik aus dem Sprachverlust durch pantomimische Passagen, Aufgeben von Gattungsnormen, virtuose Orchestertechnik,

extreme, auch psychologische Orchesterpolyphonie durch dichte kontrapunktische Verarbeitung der Leitmotive, Plastizität. Jene psychologische Ebene der Polyphonie wurde auch im Abschnitt zur Kompositionsweise deutlich, da seine Werke eben nicht nur eine musikalische Nacherzählung des Librettos oder des Programms darstellen, sondern weil er eine tiefe musikalische Dramaturgie entwickelte und all seine Motive und Themen semantisch konnotiert sind. Weiters war er geschickt im Umgang mit alten Stilen und setzte diese auch parodistisch ein. Mit seinem grundlegenden Fundament, der Tonalität, setzte er die Kadenz groß in Szene und glich so die durch die Polyphonie entstehenden oft extremen Dissonanzen aus. Auch wenn Strauss in so öffentlichkeitswirksamen Personen wie Schönberg durchaus Konkurrenten sah und sich deshalb bewusst von ihnen distanzierte, so waren für seine Arbeitsweise gewiss die beschriebenen Parameter ausschlaggebend. Unbestritten bewegte Richard Strauss das Musiktheater aktiv ins 20. Jahrhundert – ihn als klassizistisch zu bezeichnen wäre unzureichend, da ‚modern‘ weit vielfältiger ist, als nur von Atonalität geprägt.

Bezüglich Instrumentation gilt festzuhalten, dass Strauss' Überarbeitung von Berlioz' *Instrumentationslehre* zwar interessante Einblicke über die damaligen spieltechnischen Neuerungen und klanglichen Eigenschaften der einzelnen Instrumente gewährt, es aber keine nachvollziehbaren Abschnitte darüber gibt, wie er zu seinem charakteristischen Orchesterklang gefunden hat, hierfür hätte das Werk später erscheinen müssen. Stattdessen wird dortselbst abermals Wagners Werk als beispielhaft titulierte, was wiederum vorangegangene Erläuterungen bestätigt. Jedenfalls hob Strauss die Orchestertechnik innovativ auf ein neues Level. Er steigerte nach Wagner wiederum die spieltechnischen Anforderungen, vergrößerte das Orchester mit beispielsweise vierfacher Normalbesetzung der Bläser, was eine noch extremere Polyphonie ermöglichte, setzte auf erweiterte Instrumentenfamilien mit erweiterter Kompositionstechnik und entwickelte raffinierte Mischklänge, die etwa durch den bewussten Einsatz von Einschwingvorgängen oder Schwebungen erzielt werden. Neben den bereits beschriebenen Punkten, sind dies gewiss weitere Indizien, die für seine Zugehörigkeit zur Moderne sprechen. Strauss' Neufassung von Berlioz' *Instrumentationslehre* gibt Aufschluss darüber, dass Strauss in Berlioz sozusagen den Begründer der modernen Instrumentation und der Klangmalerei sah und ihn deshalb bewunderte. Er veränderte den Originaltext nicht, auch aufgrund der ausdrücklichen Bewunderung könnten die dort beschriebenen Aspekte wohl als seine eigenen Ansichten aufgefasst werden. Nachdem den Klarinetten allgemein enorme Vielfältigkeit zugesprochen wird und basierend auf weiteren beschriebenen Punkten ist der Fokus auf die Klarinetten bei der durchgeführten Instrumentationsanalyse der *Elektra* gerechtfertigt.

Wie bereits erwähnt, diente die Analyse als Werkzeug, da im Kontext von modern oder eben der ‚anderen‘ Moderne von Instrumentation keine Rede ist.

Diese Analyse hat gezeigt, wie geschickt Strauss' Herangehensweise an das große Thema der Instrumentation tatsächlich war. Viele der instrumentenspezifischen Eigenschaften werden dafür gezielt genutzt, sei es der Tonumfang, das dynamische Spektrum, die Registercharakteristika oder auch das Vorhandensein einer relativ großen, homogenen Instrumentenfamilie, die sowohl selbstbewusst unter sich bleiben kann, als auch als spezifische Färbung anderen Instrumenten – oder besonders reizvoll dem Gesang – zugeteilt werden kann. Besonders wichtig ist aber, dass so gut wie alle diskutierten Parameter, welche Strauss' Moderne ausmachen, in *Elektra* zu finden sind. Auch wenn seine Musik wie beschrieben ab *Der Rosenkavalier* wieder für die Hörenden weniger fordernd wurde und der ‚Geiste Mozarts‘ eine immer tragendere Rolle spielte, so blieben doch sämtliche Parameter der Strauss'schen Moderne, sei es die Mitteilbarkeit, die psychologische Polyphonie, die virtuose Orchesterbehandlung, die Orchestertechnik an sich und weitere, stets im Vordergrund. Allerdings bleibt eben die Frage offen, ob *Elektra* zur ‚anderen‘ Moderne gehört, da sich schlicht keine eindeutigen Grenzen ziehen lassen. Ob hierfür nun der ‚Geiste Mozarts‘, die spätere Reduktion des Orchesterapparates oder die in der Tonalität verwurzelte pompöse Kompositionsweise nach 1900 hauptausschlaggebend sind, lässt sich nicht beantworten, da sich die ‚andere‘ Moderne nicht genau definieren lässt. Nichtsdestotrotz konnte in dieser Arbeit sowohl schlüssig dargelegt werden, dass Richard Strauss zweifelsohne Musik des 20. Jahrhunderts komponierte, obwohl es nicht möglich ist klare Grenzen zu ziehen, und seine, die Strauss'sche Moderne einen wichtigen Bestandteil dieser musikalischen Epoche ausmacht als auch alle anfangs aufgezählten zentralen Fragen beantwortet wurden.

Bibliographie

Primärquellen

Anonym, „Richard Strauß. Zum 50. Geburtstag des Tondichters (11. Juni)“, in: *Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt*, hrsg. v. J. Lippowitz, 6. Juni 1914.

Berlioz, Hector / Strauss, Richard: *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Leipzig o. J. [ca. 1904].

Lefèvre, Jean-Xavier: *Methode de Clarinette, français et allemand*, hrsg. v. J. André, Offenbach o. J.

Strauss, Richard: „Blaues Heft 1.7, 1943“, in: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Bayer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz u. a. 2016, S. 39-53.

Strauss, Richard: „Blaues Heft 2.2, 1942“, in: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Bayer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz u. a. 2016, S. 54-81.

Strauss, Richard / von Hofmannsthal, Hugo: *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Op. 58*, Studien-Partitur, hrsg. v. Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien, Wien 1996.

Sekundärquellen

Aringer, Klaus: „Von den ‚dämonischen Mächten des Orchesters‘. Richard Strauss’ Vorwort zu seiner Neuausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz“, in: *Kunst und Wissen in der Moderne. Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*, hrsg. v. Andreas Dorschel, Wien, Köln, Weimar 2009, S. 175-185.

Cöster, Christian: *Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von Intermezzo*, Köln 2020.

Edelmann, Bernd: „7. Strauss und Wagner“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 66-83.

Hansen, Mathias: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003.

Indorf, Gerd: „Die ‚Elektra‘-Vertonung von Richard Strauss – ‚ein profundes Mißverständnis‘ oder kongeniale Leistung?“, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, hrsg. v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg, Freiburg 2000, S. 157-198.

Lüttken, Laurenz: *Richard Strauss Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013.

Lüttken, Laurenz: „Richard Strauss und das 20. Jahrhundert“, in: „*Trägt die Sprache schon Gesang in sich...*“. *Richard Strauss und die Oper*, hrsg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss, St. Pölten, Salzburg, Wien 2014, S. 15-21.

Maehder, Jürgen: „*Salome* von Oscar Wilde und Richard Strauss. Die Entstehungsbedingungen der sinfonischen Literaturoper des Fin de siècle“, in: *Richard Strauss: Salome. Stoff-Tradition, Text und*

Musik. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2011, hrsg. v. Ulrich Müller, Jürgen Kühnel und Siegrid Schmidt, Salzburg 2013, S. 55-107.

May, Jürgen: „10. Der Kompositionsprozess“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 114-129.

May, Jürgen: „Wie aus Worten Musik wird. Einblicke in Strauss' Komponier-Werkstatt“, in: *„Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“: Richard Strauss und die Oper*, hrsg. v. Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss, St. Pölten, Salzburg, Wien 2014, S. 23-31.

Mecke, Ann-Christine: *Opernführer kompakt. Strauss Salome*, Leipzig 2016.

Publig, Maria: *Richard Strauss. Bürger – Künstler – Rebell. Eine historische Annäherung*, Graz, Wien, Köln 1999.

Rode-Breymann, Susanne: „12. Guntram – Feuersnot – Salome – Elektra“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 148-182.

Seedorf, Thomas: „8. Strauss und Mozart“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 84-95.

Werbeck, Walter: „24. Klavier- und Kammermusik, frühe Bläserwerke“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 499-510.

Werbeck, Walter: „Strauss-Bilder. Konservativer Modernist“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. 2-15.

Werbeck, Walter: „Zeittafel“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart, Weimar, Kassel 2014, S. XII-XXXIII.

Zelger-Vogt, Marianne / Kern, Heinz: *Opernführer kompakt. Strauss Der Rosenkavalier*, Kassel 2014.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, S. 58: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 26.
Abb. 2, S. 59: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 16.
Abb. 3, S. 60: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 29.
Abb. 4, S. 61: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 30f.
Abb. 5, S. 61: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 25.
Abb. 6, S. 62: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 48.
Abb. 7, S. 62: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 48.
Abb. 8, S. 65: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 72.
Abb. 9, S. 66: Vgl. Strauss/Hofmannsthal, *Elektra*, S. 147.