

Verwandlung als musikalisch-dramaturgisches Prinzip bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss

Einblicke in ein Dissertationsprojekt, das derzeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München entsteht.

VON ADRIAN KECH



Abb. 1: Hugo von Hofmannsthal (links) und Richard Strauss, Rodaun 1912.

„ELEKTRA“, „Der Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“, „Die Frau ohne Schatten“, „Die ägyptische Helena“ und „Arabella“ – das gemeinsame Schaffen von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (Abb. 1) hat sechs Opern hervorgebracht. Für viele gehört dieses Werkcorpus zum Kernbestand abendländischer Kultur- und Musikgeschichte; die beiden erstgenannten Opern zählen bis heute zu den meistgespielten Bühnenwerken weltweit. Doch obwohl über die Zusammenarbeit des Autorenduos viel geschrieben worden ist, hat die Forschung einen aus

meiner Sicht zentralen Aspekt der Hofmannsthal/Strauss-Opern bislang nur am Rande behandelt.

Verwandlung als Grundsujet

Das gemeinsame Opernwerk von Hofmannsthal und Strauss ist thematisch wie stilistisch durchaus heterogen. Gleichwohl lässt sich ein bestimmtes Grundsujet benennen, das alle sechs Werke auf einer höheren Ebene zu einer Einheit verbindet: Verwandlung. Die Verwandlungsthematik ist im Übrigen nicht nur für Hofmannsthal's Operntexte, sondern auch für viele seiner Sprechtheaterwerke essentiell. Aufgehoben in der Idee des Mythos, manifestiert sich Verwandlung bei Hofmannsthal in der „Befreiung vom gemeinen Leben hin zu tieferer, eben mythischer Wahrheit“ und mündet in einen je individuellen Entwurf „einer Sozietät von Menschen, die sich selbst in ihren Widersprüchen erkennen und erst so zu wirklicher Gemeinschaft fähig sind“ (W. Werbeck, *Der „griechische Germane“*. Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss – eine vorläufige Bilanz, in: Richard Strauss. *Der griechische Germane*, hrsg. v. U. Tadday, 2005, 5–24, hier 18). Alle Hauptakteure der Hofmannsthal/Strauss-Opern sind davon direkt oder indirekt betroffen: Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra („Elektra“), die Marschallin, Octavian und Sophie („Der Rosenkavalier“), Ariadne, Bacchus, Zerbinetta und der Componist („Ariadne auf Naxos“), der Kaiser und die Kaiserin sowie Barak und seine Frau („Die Frau ohne Schatten“), Helena und Menelas („Die ägyptische Helena“) sowie schließlich Arabella und Mandryka ebenso wie Zdenka und

Matteo („Arabella“). Dabei steht dahin, wann Hofmannsthal Verwandlung positiv als tatsächlich vollzogene und wann negativ als scheinbare oder gar verweigertere thematisiert. Verbindendes Merkmal seiner Operntexte ist eine wohlkalkulierte Unschärfe, die Interpretationsspielräume eröffnet. Exemplarisch ist dies in „Ariadne auf Naxos“ zu beobachten: Sämtlichen Protagonisten legt Hofmannsthal das Wort „Verwandlung“ in den Mund,

jedoch in stets unterschiedlichen Zusammenhängen, so dass offenbleibt, was Verwandlung eigentlich meint und worin sie genau besteht. Ein derart in der Schwebe gehaltener Operntext, der das Eigentliche zwischen den Zeilen sagt, schafft Freiheiten für Aussagen jenseits der Wortebene – Spielräume, die den Komponisten herausfordern. Die zentrale Fragestellung meiner Arbeit ist daher: Welche Auswirkungen hat Hofmannsthals Konzept der Verwandlung auf das Strauss'sche Komponieren?

Tonarten bei Strauss – semantisch und konstruktiv

Als Komponist in der Nachfolge von Richard Wagner ist für Strauss das Operieren mit so genannten „Leitmotiven“ selbstverständlich. Darüber hinaus spielt die Tonartenverwendung bei ihm eine besondere Rolle. Bedingt durch das musikhistorische Erbe vor allem von Mozart, Beethoven und Wagner, verwendet Strauss Tonarten nicht als neutrales Material. Vielmehr sind sie in hohem Maße Bedeutungsträger und schaffen die Prädisposition für den konkreten Motiveinfall bzw. für die Art des musikalischen Tonfalls. Während der Arbeit an der Oper „Die Liebe der Danae“ verlangte Strauss von seinem Textdichter Joseph Gregor an einer Stelle mehr Text zur „Schilderung des Tempels und der göttlichen Atmosphäre, daß ich mich in dem majestätischen Desdur etwas ausbreiten kann“ (Richard Strauss an Joseph Gregor, 4. Oktober 1938, in: R. Strauss / J. Gregor: Briefwechsel. 1934–1949, hrsg. von R. Tenschert, 1955, 132–133, hier 132). Einzelne Figuren, Situationen, Stimmungen werden also nicht nur motivisch, sondern – in einem grundlegenden Sinn – über ihren tonalen Kontext chiffriert. Beispielsweise assoziierte Strauss die Tonart E-Dur nach eigenem Bekunden mit der Darstellung von Liebesvorgängen. Allerdings ist nur in Ansätzen erforscht (bei den Tondichtungen tendenziell besser als bei den Opern), inwieweit Strauss die Tonarten gleichzeitig absolut als Konstruktionselemente des musikalischen Satzes benutzt hat. Mit Blick auf die musikalische Verwandlung jedenfalls kommt der Verbindung beider Aspekte, der semantischen und der konstruktiven Tonartenverwendung zugleich, eine Schlüsselrolle zu.



Die allomatische Verwandlung von Ariadne und Bacchus

Bei „Ariadne auf Naxos“ zum Beispiel basiert die gegenseitige – Hofmannsthals würde sagen: allomatische – Verwandlung der Protagonisten Ariadne und Bacchus auf einem tonalen Kontrastmodell. Beide Figuren bekommen in ihren Expositionsszenen konstruktiv wie klangfarblich maximal kontrastierende Tonarten zugewiesen. Ariadne, die anfangs noch den Verlust ihres einstigen Geliebten Theseus betrauert, kommt aus düsterem, melancholischem g-Moll, der wie ein Deus ex machina auftretende Bacchus dagegen aus hellem, gleißendem Cis-Dur. Der Kontrast ist dreifach: Die Grundtöne beider Tonarten, g und cis, haben Tritonusabstand, Moll steht gegen Dur, und eine Tonart mit b-Vorzeichen (g-Moll) steht gegen eine Tonart mit Kreuzvorzeichen (Cis-Dur). Strauss profiliert diesen Kontrast noch, indem er

Abb. 2: Bühnenbild von Anton Brioschi nach einem Entwurf von Hans Pühringer: Finale der Oper „Ariadne auf Naxos“, zweite Fassung, Uraufführung Wien 1916. Die szenischen Angaben von Hugo von Hofmannsthal lauten: „*Alles versinkt, ein Sternenhimmel spannt sich über den Zweien.*“

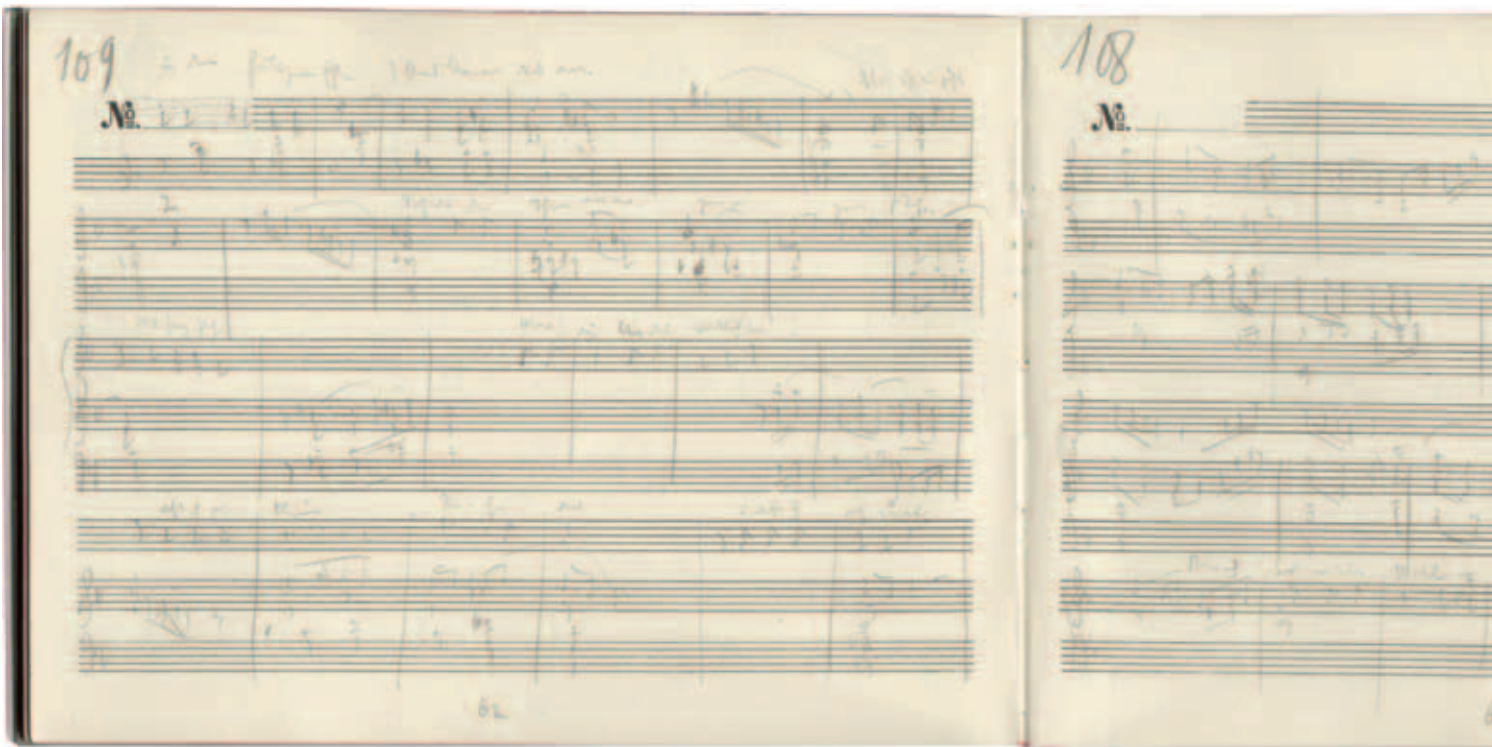


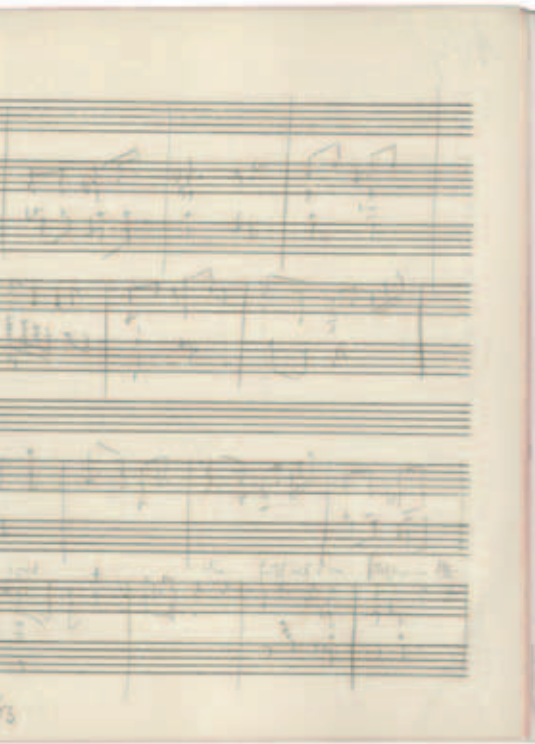
Abb. 3: Rückwärtig gefüllte Seiten (108 und 109) im Garmischer Skizzenbuch Tr. 21: „Der Rosenkavalier“, 1. Akt, Skizze zum F-Dur-Monolog der Marschallin „Kann mich auch an ein Mädels erinnern“.

g-Moll und Cis-Dur mit einem ganzen Komplex von b- bzw. Kreuztonarten umgibt. Die kompositorische Idee der gegenseitigen Verwandlung von Ariadne und Bacchus besteht darin, ihre zunächst kontrastierenden Sphären zu verschränken. In einem komplizierten Prozess greifen b- und Kreuztonarten schrittweise ineinander und verschmelzen im Finale, wenn Ariadne und Bacchus zu einem Paar werden, zu einer Einheit. Die Fusion mündet in einen apothetischen Des-Dur-Schluss, der in der „Ariadne“-Erstfassung von 1912 ironisch gebrochen, in der Zweitfassung von 1916 verstärkt und bestätigt wird (vgl. Abb. 2). Unabhängig von Fassungsfragen eignet sich Des-Dur in doppelter Hinsicht als Zieltonalität. Einerseits ermöglicht sie konstruktiv die Versöhnung des tonalen Ausgangskontrasts: Des-Dur gehört wie g-Moll zu den b-Tonarten (Ariadne), ist jedoch enharmonisch identisch mit der Kreuztonart Cis-Dur (Bacchus). Andererseits ist Des-Dur klangfarblich-semantic die von Strauss bevorzugte Kantilenentonart, die für ein emphatisches Schlussduett am Platz ist.

Distanz und Nähe von „Tönen“

Musikalische Verwandlung hat bei Strauss generell viel mit Distanz und Nähe von Tonarten zu tun. Ob und wie die Figuren sich verwandeln, hängt nicht nur, wie oft geglaubt wird, von der Wandlungsfähigkeit ihrer Motive ab, sondern vor allem davon, welche Tonart – und das heißt übertragen: welchen „Ton“ – sie wählen. Wechselt der Ton einer Figur im Verlauf des Stückes? Und wie verhalten sich die Töne der Figuren zueinander?

Voraussetzung ist, dass das tonale Bezugssystem als solches intakt bleibt. Strauss hat die Grenzen der Tonalität zwar mitunter gestreift („Salome“, „Elektra“), aber nie überschritten. Der Tritonuskontrast in „Ariadne auf Naxos“ etwa ist nicht prinzipiell neu, weder musikgeschichtlich noch bei Strauss selbst. Er begegnet bereits in seinen Tondichtungen, am eindrucklichsten wohl in der „Symphonia Domestica“ mit ihrer Grundopposition zwischen dem Vater in F-Dur und der Mutter in H-Dur. Auch ist nicht gesagt, dass musikalische Verwandlung immer von maximalem Kontrast ausgehen muss. Im „Rosenkavalier“ beispielsweise ist es genau umgekehrt, wenn die Handlung von der gemeinsamen E-Dur-Liebesnacht zwischen der Marschallin und Octavian aus in Gang kommt. Entscheidend ist vielmehr die harmonisch-tonale Bewegung im Großen: Welche Ausgangssituation liegt vor und was resultiert daraus am Ende? Dadurch, dass Tonarten für Strauss nichts Abstraktes sind, sondern über Motive, Instrumentation etc. bestimmte klangliche Prägung haben, sind solche Prozesse nicht nur musikanalytisch, sondern eben auch im Höreindruck unmittelbar erfahrbar. Hofmannsthal und Strauss haben einer adäquaten szenischen Realisierung ihrer Bühnenwerke immer größte Bedeutung beigemessen. Doch letztlich ist es die Musik, die Aufschluss darüber gibt, ob Strauss einer Figur ihre Verwandlung tatsächlich abgenommen und zugetraut hat.



Wie hat Richard Strauss komponiert?

Keine wissenschaftliche Arbeit über Strauss' Musik kann heute noch darauf verzichten, den Kompositionsprozess mit zu berücksichtigen. Arbeitsskizzen ermöglichen es, eine Komposition nicht nur als Gegebenes, Fertiges, sondern auch als Entstandenes, Geschaffenes zu begreifen, und im Idealfall machen sie den Schaffensvorgang selbst nachvollziehbar. Oft kann die Analyse des Skizzenmaterials die gedruckte Partitur besser verstehen helfen. Wie Strauss musikalische Verwandlung realisiert hat, ist also die eine Frage. Die andere ist, welche Skizzier- und Arbeitsschritte zur jeweiligen Partiturlösung geführt haben.

Ein besonderes Desiderat bestand (und besteht) darin, die Kompositionsstrategie von Richard Strauss zu erhellen. Trotz einiger verdienstvoller Arbeiten in den letzten Jahren und Jahrzehnten und obwohl mit dem Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV) inzwischen wichtige Grundlagenarbeit begonnen wurde, steht die Forschung hier in mancher Hinsicht noch ganz am Anfang. Wie muss man sich Strauss' Vorgehen vom ersten Einfall bis zur fertigen Partitur genau vorstellen? Zwar gilt folgende Einteilung bei Opern (bzw. bei großen Vokalwerken allgemein) mittlerweile als halbwegs verlässliches Grobraster: musikalisch kommentierter Text – Roh- und Reinschriftskizzen – Particell – Partitur. Doch abgesehen davon, dass diese Phasen teilweise bruchlos ineinanderlaufen, wirft jede Phase für sich zahlreiche, noch ungeklärte Fragen auf. Zum Beispiel die Roh- und Reinschriftskizzen: Wie gelangt Strauss von Einzeleinfällen zu einem musikalischen Kontinuum? Ist die Strategie bei

Opern primär evolutiv, also dem Handlungsgang folgend? Oder eher teleologisch: Skizziert Strauss das Aktfinale zuerst, um mit Blick darauf das Vorangehende zu entwerfen? Denkbar wären auch bestimmte Mischformen: Werden etwa Stellen, die Strauss leicht von der Hand gehen, isoliert festgelegt, dann die dazwischenliegenden Passagen ausgeführt, bis die einzelnen Teile schließlich zu einem großen Ganzen zusammenwachsen?

Gegenläufiges Skizzieren

Ein bemerkenswertes Phänomen ist in diesem Zusammenhang Strauss' Praxis, Skizzenbücher in gegenläufiger Skizzierrichtung zu füllen. Strauss war als Dirigent viel auf Reisen. Dabei führte er Skizzenbücher in Taschenformat mit sich, um musikalische Einfälle sofort festhalten zu können. Diese Skizzenbücher, von denen der größte Teil der heute bekannten im Richard-Strauss-Archiv Garmisch aufbewahrt wird, sind häufig aus zwei Richtungen gefüllt: vom Anfang und vom Ende her, so dass zwei getrennte Skizzenabteilungen aufeinander zulaufen. Allerdings bedeutet dies nicht (oder, soweit mir bekannt ist, nur in Ausnahmefällen), dass Strauss das Skizzenbuch für die rückwärtige Füllung auf den Kopf dreht. Dies wäre naheliegend, da auf diese Weise ein im vorderen Teil schon beschriebenes Skizzenbuch im hinteren Teil gewissermaßen „neu“ begonnen werden könnte. Vielmehr arbeitet sich Strauss bei der rückwärtigen Füllung von hinten nach vorne vor: am Schluss des Skizzenbuchs beginnend und von dort rückwärts blätternd (vgl. Abb. 3). Es kommt sogar vor, dass die rückwärtige Füllung die vorwärts gerichtete im Umfang deutlich übersteigt. Auch sind die gegenläufigen Skizzenabteilungen in sich keineswegs immer homogen, sondern sie bestehen selbst oft aus mehreren Unterabschnitten.

Zwar sollte man die Aussagekraft von Skizzenanordnungen nicht überschätzen, gleichwohl liegt das Erkenntnispotential auf der Hand: Womöglich erlaubt gerade die Position von Skizzen eine Aussage darüber, in welcher Reihenfolge diese entstanden sind, und verrät auf diese Weise etwas über die jeweils verfolgte Kompositionsstrategie. Umso frappierender ist daher, dass die Strauss-Literatur Phänomene wie das gegenläufige Skizzieren bisher allenfalls beiläufig zur Kenntnis genommen hat.

DER AUTOR

Adrian Kech M. A. studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Europarecht an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und arbeitet derzeit an seiner Dissertation zum Thema „Musikalische Verwandlung im Opernwerk von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“. Seit Oktober 2009 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen.