

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss
Der Komponist und sein Werk
Überlieferung, Interpretation, Rezeption
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium
zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Juni 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934	73
---	----

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i>	111
--	-----

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem.	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext	167
Bernd Edelman	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

Richard Strauss und das Musiktheater

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i>	353

Arne Stollberg

»Übergang zum Geiste der Musik«.

Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* 381

Ulrich Konrad

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.

Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* 399

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner

Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

Birgit Lodes

»Rot« versus »tot«:

Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.

Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'

Blick vom oberen Belvedere 469

Reinhold Schlötterer

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss 497

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

Claudia Heine

Objekte von ideellem und materiellem Wert.

Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA 533

Morten Kristiansen

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:

A Preliminary Study 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (www.rsi-rsqv.de) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und Rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler. »Poetischer Kontrapunkt« im *Don Quixote* von Richard Strauss¹

Bernd Edelmann

Im ersten erhaltenen Brief an Ludwig Thuille schreibt Richard Strauss am 5. Oktober 1877: »In den Harmoniestunden habe ich jetzt den doppelten Kontrapunkt.«² Eineinhalb Jahre später meldet er mit einem gewissen Stolz: »Ich bin jetzt schon bei der 4stimmigen Fuge, also dem Gipfel, dem der ganze Kontrapunkt zustrebt.«³ Strauss hat zwar noch 1884 ein eher konventionell geratenes Klavierwerk, *14 Improvisationen und Fuge* TrV 130, komponiert und Hans von Bülow gewidmet, doch sein Verhältnis zum Kontrapunkt blieb gespannt. Um 1895 schrieb Strauss: »eine gute 5stimmige Fuge zu schreiben, ist doch kein Zeichen großer ›Technik‹, das gehört erst unter die Rubrik der Handwerkergeschicklichkeit [...]. Wenn die Fuge nicht etwas ›ausdrückt‹, was über die ›gute Führung der 5 Stimmen an sich‹ hinaus ist.«⁴ Eine Fuge musste also im Dienste (s)eines »Ausdrucksbedürfnisses« stehen. Daher pflegte er früh von »poetischem Kontrapunkt« zu sprechen.

Von einer »poetischen Idee« – gerade bei Fugen – sprach bereits Beethoven. Ich werde nun kurz von Beethoven, Brahms und Wagner reden, um Strauss' Vorstellung näher einzukreisen. Die drei Belegstellen sind viel zitiert, ihr methodisches Potenzial ist keineswegs ausgeschöpft.

Zuerst also Beethoven: »Eine Fuge zu machen, [...] ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.«⁵ Diese Worte fielen nach der Uraufführung der *Großen Fuge*, die bekanntlich zuerst der Finalsatz des B-Dur-Quartetts op. 130 war. Der zweite Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, Karl Holz, hatte Beethoven berichtet: »Die Fuge

1 Diese Studie zu den Skizzen von Strauss' *Don Quixote* widme ich dem Ordensstatthalter des Johanniterordens und vortrefflichen Cellisten, Ruprecht Graf zu Castell-Rüdenhausen.

2 *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1980, S. 25.

3 Brief von Strauss an Thuille, 08.05.1879; das Studienheft ist erhalten: Kontrapunktische Studien II, TrV 81.

4 Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 535.

5 Zit. nach Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie, Fünfter Theil*, Hamburg 1860, S. 219.

ging unverstanden vorüber.« Was ist also die »poetische Idee« der *Großen Fuge*? Verstehen wir sie heute besser? Der Satz von Beethoven, den Wilhelm von Lenz erst 1860 veröffentlichte, hat sich in den Köpfen festgesetzt, auch bei Strauss.

Nun zu Brahms, der die Aufführung von Strauss' f-moll-Sinfonie am 18. Oktober 1885 in Meiningen gehört hatte. Während Bülow deren »meisterlichste Kontrapunktik« lobte, kritisierte Brahms: »Ganz hübsch [...] Junger Mann [...]. [Aber] Ihre Sinfonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert.«⁶ Strauss hat sich zwar den Rat von Brahms zu Herzen genommen, aber anders, als er gemeint war. Wieder Strauss: »Damals habe ich eingesehen, daß Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt. Das leuchtendste Beispiel für diese Art poetischen Kontrapunktes findet sich im dritten Akt des ›Tristan.«⁷

Diese Umdeutung ist bezeichnend. Strauss hat sich etwa mit 17 Jahren erstmals mit der *Tristan*-Partitur befasst und war von da an Feuer und Flamme für Wagner.⁸ Bei Wagner lernte er, was poetischer Kontrapunkt sein kann: eine untrennbare Verbindung von Dichtung und Musik, die Wagner dichterisch-musikalische Periode nennt. So erschloss er sich eine Art von Kontrapunkt, die zwar die Technik der Fugenkomposition nutzt, sie jedoch in den Dienst einer programmatischen Idee stellt.

Strauss' Phantasie entzündet sich nicht an »autonom« musikalischen Fugenthemen, sondern an »Gestalten«. Die bisher unverstandene Introduction zu *Don Quixote* ist hierfür ein Musterbeispiel, weil Strauss' Notizen in Skizzenbüchern besonders umfangreich sind und zudem seine »poetischen Ideen« schon zur Uraufführung veröffentlicht waren. Am 29. Januar 1898 notierte Strauss in seinem Schreibkalender: »Nachmittags A[rthur] Hahn Don Quixote für Analyse vorgespielt.«⁹ Im Programmheft der Uraufführung fünf Wochen später lagen dann die eingehenden Erläuterungen vor, die Arthur Hahn direkt vom Komponisten erhalten hatte.¹⁰ Es ist also fahrlässig, wenn in neueren Studien zu *Don Quixote* diese authentischen Hinweise völlig übergangen werden. Zum Beispiel notiert ein Autor 2002 die verschiedenen Themen der Introduction und spricht dann von einer »verwirrende[n] Vielzahl thematischer Gebilde von extrem unterschiedlicher Ausdruckshaltung, die strukturell nicht aus-

6 BE, S. 190.

7 Ebd.

8 Siehe Bernd Edelmann, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83, insbesondere S. 68f.

9 *TrennerC*, S. 161.

10 Klaus Wolfgang Niemöller, »Ironische Brechung als ästhetische Dekonstruktion in der Tondichtung *Don Quixote* von Richard Strauss«, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb, Laaber 2010, S. 225–242, hier S. 229.

einander ableitbar sind und sich auch nicht auf eine bestimmte Semantik festlegen lassen.«¹¹ Kann man wirklich an der Semantik eines Hornthemas in Es-Dur zweifeln – nach der *Eroica* und dem *Heldenleben*? Je fragwürdiger die Prämissen, desto kühner die Schlussfolgerungen. Unser Autor hält es für

»sinnlos [...], nach einem der Introdution zugrundeliegenden Formprinzip zu suchen, ist doch die Formlosigkeit, die völlig irrationale und alogische, kaleidoskopartige Reihung gerade ihr Programm. Die Introdution ist mit keiner traditionellen Formkategorie adäquat beschreibbar. Die Besonderheit der literarischen Vorlage hat es Strauss hier ermöglicht, das Wagnis eines weitgehend formfreien Komponierens einzugehen, und er hat sich damit erstaunlich weit in kompositorisches Neuland vorgewagt.«¹²

Das klingt, als sei Strauss ein früher Aleatoriker. Ärger kann man sein musikalisches Denken nicht missverstehen.

Strauss' Grundidee für die Introdution ist: »Über der Lektüre von Ritterbüchern verliert Don Quixote seinen Verstand.« Woher kommt diese Idee? Strauss besaß eine Ausgabe von 1870, deren Übersetzer merkwürdigerweise nicht genannt ist.¹³ Unmittelbar nach dem Titelblatt findet sich eine Grafik (Abb. 1). Sie stammt, wie es auf dem Titelblatt heißt, von dem französischen Illustrator Tony Johannot und wurde von einem C. Offterdinger neu gezeichnet. Dies Bild also muss Strauss, den Augenmenschen, unmittelbar angesprochen haben, *nicht* die bekanntere Grafik von Gustave Doré, die in Programmheften und Aufsätzen zu *Don Quixote* gewöhnlich abgebildet wird. Doré zeigt, wie kampflustige Ritter, bedrängte Jungfrauen und phantastische Fabelwesen auf den im Lehnstuhl sitzenden und lesenden Don Quixote einwirken.

Die Grafik in Strauss' Ausgabe ist viel schlichter. Don Quixote sitzt inmitten von alten Waffen und Rüstungsteilen, er unterbricht gerade seine Lektüre und sieht seinen Gast, den »Leser«, offen, doch vielleicht auch etwas verärgert an, weil er beim Lesen gestört wird. Cervantes schildert Don Quixotes Lesehunger auf zwei Seiten. Besonders schätzte der Hidalgo »zärtliche Liebeserklärungen und Fehdebriefe« in den Werken von Feliciano de Silva, mit Sätzen wie: »Das unsinnige Unrecht, das

11 Wolfgang Marggraf, »Die Introdution des Don Quixote von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Laaber 2002, S. 83–91, hier S. 88; das Thema des Horns in F (T. 59) ist falsch transponiert: eine Quinte, nicht eine Quart abwärts, also klingend Es-Dur, nicht F-Dur; wegen der Generalvorzeichen von D-Dur (!) und fehlender Auflösungszeichen vor *cis* ergeben sich übermäßige Sekunden und Tritoni.

12 Ebd., S. 89 f.

13 Miguel Cervantes de Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha. Aus dem Spanischen übersetzt, mit dem Leben von Miguel Cervantes nach Viardot und einer Einleitung von Heinrich Heine*. Dritte Auflage in neu bearbeiteter Uebersetzung, 2 Bände, Stuttgart 1870; vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 149.



Abb. 1: Cervantes, *Don Quixote* [1870], *Frontispiz*

Ihr meinem Sinn anthuet, schwächt so sehr meinen Sinn, daß ich nicht ohne Sinn mich über Eure Schönheit beklage« oder: »Der hohe Himmel, welcher Eure Göttlichkeit mit göttlichen Sternen schmücket und Euch der Würden würdigt, deren Eure Hoheit würdig ist.« Dies kommentiert Cervantes: »Ueber solcher geistreichen Speise zehrte sich das Hirnmark unsers Ritters auf. Er zermarterte sich, einen Sinn aus diesem Wirrwarr herauszuwirren, über welchen selbst Aristoteles vergeblich gegrübelt hätte, wäre er auch ausdrücklich deßhalb wieder auferstanden.«¹⁴ Don Quixotes Romanhelden, Cid Rui Diaz, Bernardo del Carpio, Reynald von Montalban etc., sagen dem heutigen Leser nichts und bedürfen ausgiebiger Kommentare von Romanisten. Diese Art Literatursatire kann Musik nicht abbilden. Strauss half sich damit, dass er für seine Introduction ein eigenes Szenario entwarf. Er stellt uns musikalisch erst Don Quixote selbst, dann Dulcinea und vier Rittergestalten vor. Diese Miniaturepisoden von wenigen Takten werden durch ein langes Lesethema zusammengehalten.

14 Cervantes, *Don Quixote*, Band 1, Kap. 1, S. 38.

Strauss' Skizzen sind der Schlüssel zu seinem musikalischen Denken. Erste, vorbereitende Skizzen samt programmatischen Hinweisen, letztere zum Großteil bereits veröffentlicht, stehen im Skizzenbuch Tr. 4.¹⁵ Weil hier aber die Frage der musikalischen Form, die Strauss aus dem Stoff entwickelt hat, behandelt werden soll, lege ich das Particell, die Verlaufsskizze der Fugensexposition in Transkription vor. Strauss nennt sie »II. Skizze« und hat dafür nicht eines seiner kleinen, querformatigen Notizhefte benutzt, sondern 24-zeilige Notenblätter im Folioformat, die nachträglich zum Skizzenbuch Tr. 3 zusammengebunden wurden.¹⁶ Die Transkription der Skizzen ist hier kein Selbstzweck, sondern soll die beiden Entwurfsstadien zusammenführen. Dem Particell sind daher in spitzen Klammern (<Tr. 4: ...>) Strauss' Programmhinweise aus den frühen Einzelskizzen beigelegt. Taktzahlen in eckigen Klammern sollen den Vergleich sowohl mit der Partitur wie mit dem bereits veröffentlichten Facsimile der ersten Seite erleichtern, die die Takte 1 bis 46 der Introduction umfasst.¹⁷ Die Taktzählung entspricht der Eulenburg-Studienpartitur, die den unvollständigen ersten Takt als Volltakt zählt.

Der hermeneutische Zweck heilige auch weitere editorische Kompromisse: Wegen der großen Notenblätter und der sehr engen Schrift von Strauss ist eine diplomatische Umschrift nicht möglich. Schlüssel schreibt er nur vereinzelt, insbesondere dann, wenn der Schlüssel wechselt. Als Lesehilfe sind sie stillschweigend eingefügt. Die Tonart D-Dur der Introduction war Strauss klar. Er notiert daher die Generalvorzeichnung, sogar ohne Violinechlüssel, überhaupt nur im ersten System. Um wenigstens in dieser Hinsicht den Eindruck des Skizzenhaften zu bewahren, bleiben Generalvorzeichen weg. Vorzeichen und Auflösungszeichen im Verlauf überträgt die Transkription so, wie sie in der Quelle stehen. Fehlende Vorzeichen oder fehlende Pausenzeichen sind aus dem musikalischen Zusammenhang (oder mit einem Blick in die Partitur) unschwer zu ergänzen.

Die Skizzen sind zudem übersät mit Vermerken zur Instrumentation und mit Ziffern zur Disposition der Partiturseiten, die erst fürs Ausschreiben der Partitur nötig wurden. Sie bleiben unberücksichtigt. Übernommen sind jedoch die frühen Instrumentenangaben, die Strauss unmittelbar im Entwurfsstadium eingetragen hat.¹⁸

15 Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*, Tutzing 1977, S. 7f.; dort auch knappe Quellenbeschreibungen.

16 Trenner, *Skizzenbücher*, S. 4f.

17 Stephan Kohler, »Der Kampf eines Themas gegen ein Nichts. Richard Strauss' symphonische Dichtung ›Don Quixote‹ op. 35«, in: *Berliner Philharmonisches Orchester, Programmheft zu den Konzerten vom 30. / 31. Dezember 1980*.

18 Frau Gabriele Strauss hat großzügig wie immer erlaubt, die Skizzenübertragungen zu veröffentlichen, wofür ich ihr herzlich danke.

II. Skizze

Don Quixote

[1] 3 8

[5]

[8]

[11]

[14] <Tr.4: Lehre, die Q. daraus zieht>

[19] Lesethema ohne Sord., sonst stets Sord. von hier ab.
sord. Br[atzen]

[23] Ob. Dulcinea ideal
Harfe

Detailed description: This is a musical score for a sketch titled 'Don Quixote'. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a triplet of eighth notes and an eighth-note rest, followed by an eighth-note triplet of sixteenth notes. The bass staff has a half note chord. The second system (measures 5-8) shows a treble staff with a quarter note followed by eighth notes, and a bass staff with a half note chord and eighth notes. The third system (measures 9-12) has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a half note chord and eighth notes. The fourth system (measures 13-16) continues with eighth notes in the treble and a half note chord in the bass. The fifth system (measures 17-20) features a treble staff with a half note chord and eighth notes, and a bass staff with a half note chord and eighth notes. The sixth system (measures 21-24) has a treble staff with a half note chord and eighth notes, and a bass staff with a half note chord and eighth notes. The seventh system (measures 25-27) includes a treble staff with a half note chord and eighth notes, and a bass staff with a half note chord and eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abb. 2: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 3, Zeile 1-14 (bis T. 27)

[28]

[33] <Tr4: jetzt Fismoll Ritter, mit Riesen kämpfend>

Tromp.

Riese

[36]

<Tr.4: Tod des Riesen>

<Tr4: von hier ab verschiedene Rittergestalten (von Ausrufen des Entzückens unterbrochen)>

[39]

[42]

[45]

fo.

die Ritter alles Soloinstrumente, das Fugenthema von einer ensemble Gruppe Streicher gespielt

Die drei Themen des Don Quixote

Als erstes stellt Strauss den ritterlichen Charakter des Don Quixote dar. Die sechs Töne des Fanfarenmotivs (*a-h-fis-d-fis-a*) sind seine musikalische Visitenkarte. Die Versetzung des Motivs um eine Quart höher (T. 3) zum subdominantischen Quintsextakkord eröffnet eine Kadenz, die aber bereits auf der Dominante durcheinandergerät: Zwar löst sich der Quartsextakkord in den Oberstimmen zum A-Dur-Akkord, die Unterstimmen halten aber noch am Sextakkord der Tonika fest. Erst im letzten Achtel von Takt 4 finden sie in der Dominantsepte zusammen. Dies ist der erste harmonische Hinweis auf eine »Marotte«, eine »Macke« des Don Quixote.

Das zweite Thema, mit *grazioso* bezeichnet, stellt den galanten Charakter des Ritters dar. Die Imitation in den zweiten Violinen und Bratschen mag etwa geistreiches Parlieren andeuten. Doch Don Quixote schweift ab. Unversehens befindet er sich in As-Dur (T. 8 f.) und findet nur mit Mühe zur Dominante und zu D-Dur zurück. Wieder drückt Strauss die gezierten und geschraubten Sätze, die Cervantes seinem Helden in den Mund legt, durch ein harmonisches Analogon aus.

Dass mit dieser Musik etwas nicht stimmt, bestätigt – freilich mit anderer Absicht – ein prominenter Kronzeuge: Heinrich Schenker in seiner *Harmonielehre* von 1906:

»Anmerkung. Unnatürlich und daher unzulässig erscheint mir dagegen z. B. die Vordersatzkonstruktion in den Takten 4–12 des ›Don Quixote‹ von Richard Strauß, Op. 35.

Ich wenigstens empfinde hier deutlich, wie der Autor die normale Entwicklung zur Dominante (A-dur) umgehen wollte, bloß weil sie eine normale ist.

Nun ist es aber eines ›Modernen‹ Sache nicht, Natur und Natürlichkeit zu respektieren, am wenigsten dort, wo sie just am Platze wären. Glaubt vielleicht der Autor, die Natur werde wirklich seit der Geburt seines Opus ihren Grundtönen eine andere erste Oberquinte (hier also As statt A zum Grundton D) anziehen und angewöhnen wollen? Man mißverstehe mich nicht: ich wende nichts dagegen ein, daß der Vordersatz in As ausläuft, wohl aber dagegen, daß dieses Auslaufen nicht künstlerisch fertig komponiert – wie z. B. die oben erwähnte Stelle bei Schubert [Klaviersonate A-Dur, D 959, 1. Satz, T. 31–40; Anm. d. Verf.] – sondern nur, wie zum Hohn der Natur, einfach unmotiviert hingestellt erscheint mit der Laune eines Menschen, der nicht weiß, was er will, was sich schickt.«¹⁹

19 Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien 1906, S. 299 f., mit der vollständigen Partitur dieser Takte.

Auf die Idee, dass ein verrückter Hidalgo auch in seiner Galanterie sich nicht »normal« benimmt, kommt Schenker nicht. Es ist der alte Streit, ob die Musik Regeln verletzen darf, wenn es der künstlerische Ausdruck verlangt. Ein klassischer Fall ist der unversöhnliche Streit zwischen dem Theoretiker Giovanni Artusi (*L'arte del contrapunto*) und Claudio Monteverdi, der sich an einer unvorbereiteten None im Madrigal *Cruda Amarilli* entzündete. Strauss selbst vertraute gelassen darauf, dass sich »auch die verwegensten Werke« gegenüber »papierenen Kundgebungen ihrer Gegner« auf Dauer durchsetzen würden. »Zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung, ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgendeiner verflossenen Kunstepoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Ausdehnung künstlerischer Formgebiete sich sträuben, Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Ästhetik vergangener Zeiten basiert,«²⁰ nannte er diese Herren mit souveräner Verachtung.

Die Harmonik des dritten Themas (T. 13–17) mit chromatisch parallel verrückten Septakkorden ist vollends Sinnbild für die Verrücktheit von Don Quixotes Hirn. Dass am Anfang der Klangfolge ein halbverminderter Septakkord (*gis/h/d/fis*) steht, ist gewiss kein Zufall. Es ist dies der zweite Tristanakkord des *Tristan*-Vorspiels. Nicht nur verweist die Chromatik des Bassganges auf die *Tristan*-Harmonik, sondern der mit dem sogenannten Sehnsuchtsmotiv verbundene Akkord deutet auch die Sehnsucht Don Quixotes an, selbst Abenteuer zu bestehen. Schließlich ist Tristan selbst ja ein mittelalterlicher Ritter, den Melot im Zweikampf verwundet hat und der auf seinem Siechbett von Wahnvorstellungen heimgesucht wird.

Gemeinsam ist also allen drei Themen, dass sie den Wahn Don Quixotes harmonisch darstellen. Doch unterscheiden sie sich in der musikalischen Gestalt. Das erste Thema ist primär eine Melodie über den Akkorden einer viertaktigen Kadenz. Das zweite ist imitatorisch gearbeitet und aufgrund der Ausweichung nach As-Dur großflächiger. Das dritte schließlich ist rein klanglich angelegt. Die Klarinettenfigur, eine einfache Dreiklangsbrechung ohne melodisch-motivische Kontur, bereitet eine äußerst verschrobene Kadenzierung vor.

»Verwirrte Lectüre« und Lesefuge

Die musikalische Form der Introduction ist ein Problem. Herwarth Walden²¹ schreibt nur, die Einleitung schildere »die Vorgeschichte der Handlung«, und lässt die Frage

²⁰ BE, S. 19.

²¹ Herwarth Walden, »Don Quixote«, in: *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von dems., Berlin o. J., S. 128–149, hier S. 130.

der Form offen. Mathias Hansen spricht von einem Abschnitt, »in dem sich sonderbare bis befremdliche Ereignisse im Tonsatzgeschehen aneinanderreihen«; er erinnere »an die Buntheit, aber auch an die Zufälligkeit kaleidoskopischer Konstellationen. Die Musik gleicht einem Mahlstrom, der alles Konturierte in sich hineinreißt und nur noch ein unkontrolliert wirkendes Gestikulieren zurücklässt.«²² Versuche, die Introduction als Exposition einer Sonatensatzform²³ und die Ritter-Episoden als Couplets einer rondoartigen Form (bis zu T. 80)²⁴ zu deuten, wollen von Teilmomenten auf das Ganze einer zweifellos komplexen Form schließen. Und wenn die Introduction als »eine sinfonische Dichtung en miniature«²⁵ bezeichnet wird, so sagt das gerade noch nichts über die musikalische Form aus. Solange es noch als primäre Aufgabe der Musikwissenschaft gilt, die Intention des Autors zu erforschen, ist es methodisch unverzeihlich, wenn die eindeutigen Hinweise von Strauss – »Lesethema«, »Fugenthema« – gänzlich übergangen werden. Betrachten wir also die Introduction unter der Prämisse, sie sei eine Fuge. Nach einer sorgfältigen Bestandsaufnahme ist dann zu fragen, worin sich diese Strauss'sche Fuge von einer traditionellen Fuge unterscheidet. Oder ist sie etwa so anders geartet, dass sie der Gattung Fuge nicht ernsthaft zugerechnet werden kann?

Strauss hat aus der Idee der »verwirrten Lecture«²⁶ drei einfache Prinzipien entwickelt:

1. Er trennt Don Quixotes Wirklichkeit streng von dessen Phantasiewelt, seinen »Phantomen«. Das Lesen der Ritterbücher ist real. Strauss notiert darum im Skizzenbuch Tr. 3 zum Thema der Bratschen (T. 20): »Lesethema ohne Sord., sonst stets Sord. von hier ab«.
2. Don Quixotes »Phantome« sind Ritter, und Strauss grenzt sie instrumentatorisch vom Lesethema ab: »die Ritter alles Soloinstrumente, das Fugenthema von einer ensemble Gruppe Streicher gespielt«. Sobald Streicher Ritterthemen mitspielen, sind sie darum zu dämpfen. Wenn Strauss für die Rittergestalten Blechbläser verwendet, dann nicht nur wegen deren heroischer Semantik, sondern auch, weil es für sie Dämpfer gibt. Holzbläser kennen keine Dämpfer, so können sie zwar das Lesethema mitspielen, taugen aber nicht zur Darstellung von Rittern. Diese Tren-

22 Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 150, 153.

23 Graham H. Phipps, »The logic of tonality in Strauss's *Don Quixote*: A Schoenbergian evaluation«, in: *19th-Century Music* 9 (1985/86), H. 1, S. 189–205, hier S. 200–205. Wolfgang von Waltershausen (*Richard Strauss. Ein Versuch*, München 1921, S. 62) hatte aufgrund der Dualität von Don Quixote und dem Phantom seiner Dulcinea vorsichtig formuliert: »so mußte die Introduction [...] eine kontrastierende Thementaufstellung bringen, die dem Charakter einer Sonatenexposition nahesteht.«

24 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 456.

25 Marggraf, »Introduction«, S. 89.

26 Vgl. Skizzenbuch Tr. 4, S. 16 (siehe Abb. 14).

nung von realem Lesen und Wahnideen ist in der Partitur konsequent realisiert. Sobald ein Horn das Lesethema mitspielt, ist der Dämpfer abzunehmen, doch selbst ein einzelnes Motiv aus einem Ritterthema ist stets gedämpft zu spielen.

3. Zu jedem Ritterabenteuer, zu jedem Kampf, gehören zwei. Die Kontrapunkte sind daher paarig angelegt.

Das Lesethema prägt wie ein *cantus firmus* den Aufbau der Fuge. Anders als ein traditioneller, den Tonsatz festigender *cantus firmus* klingt es aber verwirrend und chaotisch. Doch bei näherem Zusehen ist es klar gegliedert. Es beginnt diatonisch. Nach dem Initium des Quixote-Motivs wirkt der diatonische Abstieg mechanisch und trivial. Die Punktierungsfigur hat aber wohl den Sinn, das Thema im Durcheinander der Fuge hörbar zu halten. Ab Takt 21 sequenziert Strauss ein Motiv, das mit dem Aufschwung der kleinen Sexte beginnt und dann chromatisch absinkt. Die kleine Sexte gilt zwar seit alters als Intervall der Klage (»threnodische Sexte«), doch liegt es nahe, an die besondere Gestalt des Leidensmotivs im *Tristan* zu denken. Die meist mit Sextsprung erreichten Hochtöne steigen kontinuierlich auf: *fis – g – a – b – cis*. Trotz der verwirrenden Chromatik entsteht eine melodische Kontur. Wie üblich mündet das Fugenthema in eine Modulation, hier von D-Dur nach G-Dur. Strauss hat den Modulationsweg in der Skizze angedeutet. Ein chromatischer Bassgang (*D-Es-E-F*) führt zur Dominante von D-Dur, die diatonisch in eine Doppeldominante von G-Dur umgedeutet wird. Alle diese Akkorde, nicht nur die in der Skizze eingeklammerten, hat Strauss weggelassen. So fällt zwar die klangliche Orientierung am Bassgang weg, dafür beginnt die Fuge, wie es die Konvention will, mit dem einstimmigen Vortrag des Themas.

Dulcinea

Zum folgenden G-Dur-Thema notiert Strauss: »Dulcinea ideal«. Was meint er mit »idealk«? Eine frühe Notiz im Skizzenbuch Tr. 4 (S. 17) klärt das: »Dulcinea | letzter Schluss: der Tod Don Q.: das I. ritterliche Thema (Ddur) (ihm gleichsam im Tode noch als Ideal vorschwebend) zerpfückt«. Als er dann die Komposition ausarbeitet, notiert er zum Finale: »Don Quixote gesundet vom Wahnsinn, Tod und Abschied«. ²⁷ Von Anfang an hat Strauss den Schluss im Auge, ²⁸ in dem die Themengestalt sich auflöst – als musikalische Allegorie für Quixotes Tod. Dies Thema des Finale (T. 691) ist eine große, ruhige Kantilene, die Strauss ebenso mit liegenden Akkorden begleitet

27 Faksimile der Seite 77 aus Skizzenbuch Tr. 3 bei *Schuh*, S. 477.

28 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 149.

wie das Dulcinea-Thema. Musikalisch meint »ideal« also zunächst einmal nur eine Gesangsmelodie mit schlichter Begleitung.

Doch ist die Sache beim Dulcinea-Thema komplizierter. Zwar wecken die Zweitaktgruppen zu Anfang, verbunden mit Kadenzharmonik, die Erwartung einer Achttaktperiode mit dominantischem Ende des Vordersatzes (T. 28). Doch mit zwei Septakkorden über dem Orgelpunkt G schlägt Strauss eine neue Richtung ein und moduliert nach fis-moll. Wie das Quixote-Thema das G-Dur-Thema vorbereitet hatte, so zielt nun das Dulcinea-Thema auf den Einsatz des ersten Ritterthemas.

In der Skizze notiert Strauss nur die Begleitakkorde, und zwar bereits mit dem Vermerk »Harfe«. Die Liegeklänge in den gedämpften Streichern kennt erst die Partitur. Die Harfe verwandelt die »absolut-musikalische« Melodie zu einer *Szene*: Ein Troubadour – oder der Ritter Don Quixote selbst – bringt seiner angebeteten Dame ein Ständchen. Was Strauss »Ideal« nennt, lässt sich so auch vom Sujet her deuten: Dulcinea ist Quixotes Idealbild einer hohen Dame, der er seine Taten als Ritter weiht. Warum vertraut Strauss also das Thema der Oboe an, die nicht mit Sordino gespielt werden kann? Einerseits steht Dulcinea auf der Grenze von Wahn und Wirklichkeit. Denn das hübsche Bauernmädchen namens Aldonza Lorenzo aus dem Nachbarort, eine Jugendliebe des Don Quixote, ist ja eine leibhaftige Person, keine rein wahnhaft-einbildung wie die Windmühlen, die Quixote als Riesen sieht. Andererseits hat Strauss bereits in *Don Juan* ein Oboenthema komponiert, das er in einem Brief an seinen Vater als ein klangliches Ideal darstellt: »Besonders schön klang die Oboenstelle in G-Dur mit den vierfach geteilten Kontrabässen, die geteilten Celli und Bratschen, alles mit Sordinen, auch die Hörner alle mit Sordinen, das klingt ganz magisch.«²⁹ Dieses »magische« Klangbild ist ihm hier wichtiger als die große Strategie, Quixotes Wahnvorstellungen nur in Sordino-Klängen auszudrücken. Denn wenn das traditionell »Anna« benannte Oboenthema in *Don Juan* »Reinheit und Anmut dieser zarten Mädchenseele« versinnbildlicht,³⁰ dann gilt das ebenso für das »Ideal« des Dulcinea-Themas.

Für Strauss hat dies »Ideal« aber noch eine weitere, nämlich philosophische Dimension, wie er sie der Mozart'schen Melodie zuerkennt:

»Mit dem langsamen Teil von Donna Annas sog. Briefarie [Non mi dir bell'idol mio], in den beiden Arien der Gräfin im »Figaro« stehen Idealgebilde vor uns, die ich nur mit Platos »Ideen«, den Urbildern der ins sichtbare Leben projizierten Gestalten vergleichen kann. [...] Die Mozartsche Melodie ist – losgelöst von jeder irdischen Gestalt – das Ding an sich, schwebt gleich Platos Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich – befreit vom »Willen« –,

29 Brief vom 08.11.1889 nach der ersten Probe mit dem Weimarer Orchester, *ElternB*, S. 119.

30 Wilhelm Mauke, »Don Juan. Tondichtung nach N. Lenau op. 20«, in: Walden, *Symphonien und Tondichtungen*, S. 46–60, hier S. 55.

tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unbewußten in letzte Geheimnisse, ins Reich der »Urbilder.«³¹

Gegen diese Vermengung der Platonischen Ideen und seines Höhlengleichnisses mit Schopenhauers Prinzip des »Willens« als eines vernunftlosen, triebhaften Drängens ins Dasein könnte ein Philosoph viel einwenden. Strauss, der Optimist, stand zu dieser Zeit bereits unter dem Einfluss Nietzsches und wollte Schopenhauers Pessimismus nicht mehr teilen, dass nur eine »Verneinung«, also Selbstaufopferung, vom dunklen Daseinsdrang befreien könne und zur Erlösung führe.³² Gleichwohl hielt er an Schopenhauers These fest, dass die Musik keine bloße Nachbildung der Ideen, sondern das *unmittelbare* Abbild des »Willens« sei. Man sollte also die Tiefendimension nicht unterschätzen, die in diesem unscheinbaren Wörtchen »ideal« steckt, denn Strauss' Vorbehalte gegen Schopenhauer decken sich mit seinem zentralen Einwand gegen Wagner, dass dieser in *Oper und Drama* Mozarts Melodien nicht hinreichend als »unmittelbare Offenbarungen der Seele« und »tiefinnerlichste Tonsymbole« gewürdigt habe.³³ Im Grunde hat Strauss sich damit eine Weltanschauung geschaffen, die den berühmten Satz Beethovens, Musik sei »höhere Offenbarung [...] als alle Weisheit und Philosophie«,³⁴ auf den Stand der Philosophie seiner Zeit bringt.

Was ist also am Dulcinea-Thema das musikalische Ideal? Der Vorhalt der großen Septe ist fraglos Ausdruck des Begehrens, des Eros. Als das Solocello in Variation V das Dulcinea-Thema spielt, vermerkt Strauss ausdrücklich »sehnsüchtig«. Da also Dulcinea auch der Wahnwelt des Quixote angehört, kann sich das »Ideal« nicht in einer reinen Melodie entfalten. Doch immerhin bleibt auch in den Variationen der erste Viertakter mit seinen einfachen Harmonien stets erhalten. Zu einer Kantilene »ausgesponnen« – das hat im Fall des Quixote einen schönen Doppelsinn – ist das Thema in Variation I (in C-Dur, T. 170–178) und im Fis-Dur-Traumbild von Variation III (T. 350–354); so lässt sich ahnen, welches melodische Potenzial im Dulcinea-Thema steckte, wäre es nicht nur ein Hirngespinnst Quixotes.

31 BE, S. 107.

32 Vgl. Helmut Hühn, Art. »Wille. III. 19. und 20. Jh. – A. Idealismus und Nachidealismus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 12, Darmstadt 2004, Sp. 783–789.

33 BE, S. 94 f.

34 Brief von Bettina Brentano an Goethe, 28.05.1810, zit. nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. von Hermann Deiters, neu bearb. und erg. von Hugo Riemann, Band 3, Leipzig 1911, S. 219.

Fis-moll-Ritter

Nach *Dulcinea* tritt ein »Fismoll Ritter« auf, so nennt ihn Strauss im Skizzenbuch Tr. 4 (S. 27). Strauss denkt sich dazu eine musikalisch darstellbare Geschichte aus und notiert sich das Stichwort »mit Riesen kämpfend«. Der Ritter schmettert eine Fanfare, eine Dreiklangsbrechung in fis-moll, und rennt dann chromatisch gegen den Riesen an. Der Fis-Dur-Akkord (T. 39), der im Rhythmus des ritterlichen Quixote-Themas nachhallt, verkündet seinen Sieg. Der Riese verröchelt mit zwei letzten Schnaufern (Abb. 2, T. 38, »Tod des Riesen«). Doch Quixote hat quasi gegen sich selbst gekämpft. Denn das Riesenthema greift mit den Tönen *fis-d-a* die Schlussöne des Quixote-Initiums auf. Nicht nur das Riesenintervall einer Oktave plus Sexte (*Fis₁-d*, einer Se-dezime) charakterisiert den ungeschlachten Riesen, sondern auch die zweimaligen Quartfälle (*d-a-e*, *f-c-g*) und vor allem die Instrumentation mit Bassinstrumenten (Tuben, Kontrafagott, Kontrabässe) im Fortissimo. D-Dur des Riesen steht gegen fis-moll des Ritters. Doch der harmonische Zusammenprall ist überraschend konventionell. Die Spitzentöne des sich aufbäumenden Riesen (*d, f, as*) springen in die »Lücke« des Sextklangs des fis-moll-Ritters hinein und machen ihn zum verminderten Septakkord (*gis/h/d/f*, T. 34–36). Der Eindruck eines Kampfes entsteht also vornehmlich durch den Gegensatz der kämpfenden Themen: breite Notenwerte, große diatonische Intervalle beim Riesen contra chromatische Schritte und Sechzehntel beim Ritter.

Für einen Bayern ist allerdings der fis-moll-Ritter ein Landsmann. Denn Strauss lässt den *Bayerischen Defiliermarsch* von Adolph Scherzer anklingen (Abb. 3).³⁵ Dessen Rhythmus, verbunden mit den Dreiklangsumkehrungen, ist so prägnant, dass man die Raffinesse der Adaptation überhört. Strauss wählt nämlich die Unterstimme des dreistimmigen Holzbläusersatzes als Oberstimme. Vermutlich ist ihm die Terzlage als Ziel der aufsteigenden Dreiklänge wichtig, damit sich die Mollterz sinnfälliger in die sieghafte Durterz verwandeln kann. Deswegen muss der Ritter auch in Moll beginnen, was erst den klassischen, Beethoven'schen Weg »per aspera ad astra« ermöglicht. An späteren Stellen (T. 58, 91, 105) erklingt das Marschmotiv nicht nur in Dur, sondern auch mit dem Quartfall von Scherzers Oberstimme.

35 Joachim Toeche-Mittler, *Armeemärsche II. Teil. Die Armeemarsch-Sammlung*, Neckargemünd ²1977, Nr. 246. Eine Originalpartitur oder ein originaler Stimmensatz sind nicht aufzufinden. Im Notenbeispiel ist das Particell der Bearbeitung von Oskar Hackenberger und Friedrich Deisenroth wiedergegeben aus: *Deutsche Armeemärsche. Band II. Parademärsche für Fußtruppen*, bearb. für Blasorchester von Theodor Grawert u. a., neu bearb. von Friedrich Deisenroth, Berlin: Bote & Bock ²1980, S. 152–155.

Bayerischer Defiliermarsch

Adolf Scherzer (1815–1864)

Abb. 3: Adolph Scherzer, Bayerischer Defiliermarsch

Dass Strauss nicht eine opernhafte Rittermusik nach Art der *Euryanthe*-Ouvertüre oder des *Lohengrin* wählte, mag mit seinen frühesten Musikeindrücken zu tun haben. Denn der Vater Franz Strauss wurde gerade durch die Wachtparade auf die Begabung seines Sohnes aufmerksam, wie er am 17. Mai 1868 an seine Frau schrieb:

»Der Richard geht immer mit mir, wenn ich Zeit habe, zur Wachtparade, und hat ein großes Vergnügen an der Musik. Gestern hat er mir am Nachhauseweg die Marschmelodie vorgepiffen, welche die Militairmusik spielte, und hat durchaus haben wollen, ich soll ihm auf dem Horn den ganzen Marsch vorblasen, was ich aber nicht konnte, weil ich nichts gemerkt hatte.«³⁶

36 Johanna von Rauchenberger-Strauss, »Jugenderinnerungen«, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch* 1959/60, S. 7–30, hier S. 11f.

Und im selben Brief empfiehlt er, die Begeisterung Richards für Marschmusik als erzieherisches Mittel einzusetzen: »Sage unserm Richard, daß er keine Trommel bekomme, wenn er ungezogen sei.« Seine Schwester Johanna ergänzt das: »Und Richard wünschte sich nicht nur eine Trommel, sondern auch eine Trompete, einen Helm und einen Säbel, und wenn die Mutter mit Richard und einem kleinen Vetter spazieren ging, renommierten die beiden: »Wenn jetzt ein Löwe kommt, dann schlagen wir ihn tot.«³⁷ Als jüngere Schwester kann sie das nur aus den Familienerzählungen erfahren haben. Doch die näheren Umstände beruhen wohl auf eigenem Erleben:

»Eine besondere Wonne für Richard war, wenn der Vater Zeit hatte, mit ihm mittags zum Standkonzert der Wachparade am Marienplatz zu gehen. Unsere Urgroßmutter [Elisabeth] Pschorr hatte dort ein Haus, das später dem Neubau des Rathauses zum Opfer fiel. Begeistert hörte sich Richard vom Fenster dieses Hauses die Konzerte an und marschierte dann zu den Klängen der Marschmusik heim.«³⁸

Für die beim Publikum beliebte Wachtparade war die Regimentsmusik des Königlich Bayerischen Infanterie-Leibregiments zuständig, die in den 1860er-Jahren eine ausgezeichnete Qualität hatte. Nur zögerlich hatte die bayerische Militärmusik Ventilinstrumente eingeführt, nach und nach auch Tenorhorn, Flügelhorn und Baryton. Aber erst König Max II. setzte 1857 einen neuen Standard mit drei Ventilen für sämtliche Blechblasinstrumente fest. Damit konnten die Regimentsmusiker auch sinfonisches Repertoire spielen. Die drei Trompeten der Zeit waren: »1 chromatische Hoch-C-Trompete mit 3 Cylindern, B- und As-Bogen; 2 chromatische F-Trompeten mit je 3 Cylindern, Es, Des, D- und C-Bogen.«³⁹ Strauss verwendet die drei Trompeten des *fis-moll-Ritters* melodieführend wie Scherzers Holzbläsergruppe, freilich ohne den Doppelschlag.⁴⁰ Wenn er sie chromatisch gegen den Riesen anrennen lässt, kippt das diatonische Marschidiom, nur für zwei Takte, um ins Wahnhafte. Denn nicht nur sind die Zielpunkte *gis – h – d – fis* Stationen eines Tristanakkordes, sondern sie

37 Ebd. S. 9.

38 Ebd. S. 11.

39 Die vollständige Besetzungsliste bei Andreas Masel, *Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch*, Wien 1989, S. 86, dort zit. nach Luitpold Lutz, »Die bayerische Militair-Musik«, in: *Süddeutsche Musiker-Zeitung* 2 (1892), Nr. 23, S. 123.

40 Dieser Doppelschlag scheint sich erst nach Scherzers Tod (1864) eingebürgert zu haben. Ein früher Druck kennt nur eine Punktierungsfigur:



Vgl. Wolfgang Mück, *Der Kgl. Bay. Musikmeister Jacob Philipp Adolph Scherzer (1815–1864). Komponist des »Bayerischen Defiliermarsches«*, Neustadt an der Aisch 1996, S. 91.

werden auch mittels des Sehnsuchtsmotivs (*gis-a-ais-h* etc.) miteinander verknüpft. In dem rhythmisch akzentuierten dreistimmigen Trompetensatz ist davon freilich nichts zu hören, der Bezug steckt nur in der Konstruktion. Ficht hier also etwa der tapfere Richard einen Strauß gegen den Riesen Richard Wagner aus? Ist eine solche Deutung dieser sechs doch recht munteren Takte Musik als symbolischer Vatermord am Übervater nicht eine heillose Überinterpretation? Keineswegs, und zwar greifen dabei drei verschiedenartige Argumente ineinander: ein stoffliches, ein musikalisches und ein biografisches.

In der Introduction geht es noch nicht um Abenteuer in der Welt draußen, sondern nur um Don Quixotes Lesen von Ritterromanen, um Abenteuer im Kopf. Wenn sich also Strauss mit *Don Quixote* identifiziert, dann liegen *seine eigenen* geistigen Abenteuer im Lesen von Partituren. Seit dem Studium der *Tristan*-Partitur war der Fieberwahn Tristans im dritten Akt für Strauss »das leuchtendste Beispiel« poetischen Kontrapunkts.

Dass das *Heldenleben* Strauss als Künstler darstellt, ist offenkundig. *Don Quixote*, zeitgleich mit dem *Heldenleben* entstanden, ist das satirische Gegenstück dazu. Warum sollte Strauss nicht auch hier, unter der Maske des Narren wie in *Till Eulenspiegel*, als Subtext ihn bedrängende Fragen der Kunst verhandeln? Die sehr gegensätzlichen Welten des Defiliermarsches und der *Tristan*-Chromatik werden überbrückt mit der Schlusswendung des ersten Don-Quixote-Themas:



Abb. 4: *Fis-moll-Ritter* und *Don-Quixote-Thema 1*

Die durch den Dreiklang absteigende Melodie des Defiliermarsches widmet Strauss um, indem er sie gerade durch den (diminuierten) Paenultimaakt ersetzt, der Quixotes »Macke« harmonisch darstellt. Wie in Takt 4 der Introduction vermischen sich Tonika und Dominante, hier der Cis^7 -Akkord über dem Tonikagrundton von *fis-moll*. In der harmonischen Sigle sieht sich Strauss selbst als Quixote. Der bayerische Hofkapellmeister Strauss wollte also mit dem »Scherzer'schen Marsch«, dessen patriotischer (und antipreußischer) Charakter daher rührte, dass die bayerische Armee 1866 von Preußen besiegt worden war und unter preußischem Oberbefehl den Frankreichfeldzug mitmachen musste,⁴¹ durchaus nicht lokalpatriotisch komponieren. Das wäre zu kurz gedacht.

41 Mück, *Scherzer*, S. 7–12.

Solo Viol. *sord.* **bis** <Tr.4: der Ritter verfängt sich in den Schlingen der Frau>

[47] <Tr.4: Frauengestalt> [50]

[51] *trm* *trm* 3

[54] [55] 3

[57] <Tr.4: der Ritter verliert seine Stärke>

[60]

[63] *Chrom.* *ff* <Tr.4: der büßende Ritter>

Abb. 5: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 4, Zeile 1-9 (bis T. 64)

[65]

[68]

[70]

[73]

[75] <Tr 4: Cdur Ritter>

Abb. 5 [Forts.]: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 4, Zeile 8–15 (ab T. 65)

Biografisch lag sein Bruch mit den Wagnerianern gerade ein Jahr zurück. »Denkwürdige Unterredung mit Siegfried Wagner. Zwar unausgesprochene, aber vollzogene Trennung von Wahnfried-Bayreuth. Nur indirect durch meine Schuld.« notierte er am 11. Januar 1896 in seinem Schreibkalender.⁴² Das änderte nichts an seiner grenzenlosen Bewunderung für Wagner selbst, und indem er sich Wagners »Tonsymbole« aneignete, formte er seinen eigenen Stil.

Dieses Dramolet erzählt Strauss in nur sechs Takten. Einen Moment lang vertont er dann einen Satz des Cervantes: »Am höchsten stieg sein Entzücken, wenn er an zärtliche Liebeserklärungen und Fehdebriefe« kam. Mit Cervantes nimmt Strauss kurz die Perspektive des lesenden Quixote ein und notiert bei der Flötenfigur von Takt 39: »von hier ab verschiedene Rittergestalten (von Ausrufen des Entzückens unterbrochen)«,⁴³ In seinem »Entzücken« denkt Quixote auch noch an Dulcinea (T. 40), bevor er zu einem neuen Buch greift und das Lesethema wieder einsetzt.

Es-Dur-Ritter

Die nächste Episode dachte Strauss sich als Liebesabenteuer: Ein selbstbewusst auftretender Es-Dur-Ritter wird von einer Frau umgarnt; der »Ritter verfängt sich in den Schlingen der Frau. Der Ritter verliert seine Stärke.«⁴⁴

Nicht nur ist Es-Dur seit Beethovens *Eroica* eine Heldentonart, sondern Strauss lässt dieses Ritterthema auch von den sechs Hörnern spielen (ab Takt 46). Auf verquere Art steckt in diesem Thema ein Motivfragment des galanten zweiten und die Klarinettenfigur des wahnhaft-kadenzierenden dritten Quixote-Themas.

Abb. 6: Motivbezüge des Es-Dur-Ritters zu Don-Quixote-Themen

42 *Trenner*C, S. 131. Etwas deutlicher wurde er 1931 gegenüber Stefan Zweig, der notierte: »gegen Bayreuth ist er ganz gegnerisch, erzählt lachend, wie man ihn dort in Acht und Bann getan habe, weil er die ›Linie‹ verlassen und dann wegen Siegfried.« Stefan Zweig, *Tagebücher*, hrsg. von Knut Beck (Gesammelte Werke [11]), Frankfurt am Main 1984, S. 354.

43 Diese »Entzückens«-Figur taucht in Takt 63, 102 und 334 (Fis-Dur-Traumbild) wieder auf.

44 *Skizzenbuch* Tr. 4, S. 25 f.

Das Ritterthema ist im Takt verschoben, hat darum andere Akzente und tritt in schmetterndem Fortissimo auf. Die motivische Verwandtschaft bleibt unterschwellig. Dass hinter der martialischen Attitude ein verliebter Ritter steckt, verrät das sechste Horn. Strauss zitiert Verdi, und zwar die bekannte Arie »Caro nome che il mio cor festi primo palpitar« aus *Rigoletto*. Die Rollen sind freilich vertauscht. Denn der Herzog von Mantua möchte Gilda, die Tochter Rigolettos verführen, und stellt sich ihr als armer Jurastudent unter dem falschen Namen Gaultier Maldè vor. Dieser Name lässt sofort Gildas Herz höher schlagen: »Teurer Name, dessen Klang tief mir in die Seele drang«. Beim Es-Dur-Ritter ist es ein Bass, der verliebt schmachtet. Vielleicht kannte Strauss die Melodie schon, bevor er sie in der Hofoper hörte, nämlich vom Standkonzert des Infanterie-Leibregiments. Nach der triumphalen Premiere in Venedig (1851) eroberte sich *Rigoletto* rasch die europäischen Opernhäuser. Die Münchner Erstaufführung war am 20. April 1854.⁴⁵ Einen *Defilmarsch über Motive aus Rigoletto von Verdi* hat der Reformier der preußischen Militärmusik, Wilhelm Wieprecht, bereits 1852 arrangiert.⁴⁶

Im Hauptteil des Marsches ist Rigolettos Racheschwur verarbeitet, »Sì, vendetta, tremenda vendetta« (Schluss des zweiten Aktes), die Arie der Gilda, »Caro nome«, bildet das Trio.

Aus Gildas zartem Liebesbekenntnis ist in der großen Besetzung ein schneidiger Marsch geworden. Die Militärmusik hatte damals auch die wichtige Aufgabe, anspruchsvolle Musik an die Bevölkerung heranzutragen. König Maximilian II. hatte zwar 1859 an den Kriegsminister geschrieben:

»Schon öfters habe Ich darüber Klagen gehört, daß die Militärmusikbanden auf Paraden u. dgl. so viele werthlose oder geschmacklose Arien von Verdi, Donizetti u. a. mehr aufspielen, anstatt sich z. B. wirkliche Volkslieder zur Grundlage zu wählen, an denen namentlich Südbayern so reich ist. Da die Wirkung der Militär-Musik auf die Massen tief und weitverzweigt ist«,⁴⁷

45 *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper*, hrsg. von Hans Zehetmair und Jürgen Schläder, München 1992, S. 281.

46 *Armee-Märsche II*, Nr. 150. Im Originaldruck ist als Untertitel vermerkt: »Von Sr. K. H. dem Prinzen Albrecht von Preußen im Jahre 1852 aus Braunschweig mitgebracht.« Für eine Kopie der gedruckten Partitur danke ich Herrn Wolfgang Gaumert vom Bayerischen Armeemuseum, Ingolstadt. Zahlreiche handschriftliche Einträge und Fehlerkorrekturen in diesem Exemplar bereiteten wohl die Ausschreibung von Einzelstimmen für die Regimentsmusik vor.

47 Masel, *Blasmusikbuch*, S. 88. Maximilian II. griff dabei eine leidenschaftliche Klageschrift seines kulturpolitischen Beraters Wilhelm Heinrich Riehl auf: »Eine ächte Militärmusik soll Volksmusik seyn, sie soll sich enge den wirklichen Volksliedern anschließen; das gibt recht lustig und hell tönende, recht kriegerische Weisen. [...] [U]nd auf der Parade wird [den Soldaten] Donizetti und Verdi vorgeblasen und ein ganzer Hofball parfümierter Polka's und

sollte man, so der König, auch auf diesem Gebiete die nationale Bildung beleben. Diese Initiative des bekannt unmusikalischen Königs konnte wohl die beliebten Opernparaphrasen nicht eindämmen. Das Exemplar der gedruckten Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs 2 Mus.pr. 11087/11) trägt den Besitzstempel »k. b. Haupt-Konservatorium d. Armee«.48 Der *Rigoletto*-Marsch gehörte also wohl zum Standardrepertoire. Dirigent der Regimentsmusik des Infanterie-Leibregiments war zu dieser Zeit, von 1860 bis 1874, Michael Ludwig Schmittroth (1834–1907), angeblich der erste Musikmeister, der nicht mehr selbst mitspielte, sondern aus der Partitur dirigierte.49 Das mag damit zusammenhängen, dass Schmittroth zeitgleich, von 1863 bis 1895, Leiter der Bühnenmusik am Hof- und Nationaltheater war.50 Strauss wird

Mazurka's. [...] Die Wirkung der Militärmusik auf den Geschmack der Massen ist aber tief und weitverzweigt. [...] [D]och diese Parademusik [ist] längst sprichwörtlich geworden für eine hohle renommierte Spectakelmusik. [...] Muß denn auch unser nationales Selbstgefühl nicht tief beschämt werden, wenn wir heute oder morgen den Italienern oder Franzosen entgegenrückten, während unsre Musikchöre denselben Kriegsmärsche entgegenbliesen, die aus italienischen oder französischen Opern zusammengestohlen sind?« Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1859, S. 355–357. Vgl. auch Hartmut Schick, »Musikalische Impulse eines unmusikalischen Königs. Maximilian II., das Volkslied und die Tonkunst«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 77 (2014), S. 819–832, hier S. 827.

48 Das »Königlich Bayerische Haupt-Conservatorium« war die zentrale, 1822 gegründete wissenschaftliche Bibliothek des bayerischen Militärs, vgl. Olof Wendt, »Die Provenienzen der Bayerischen Armeebibliothek«, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing 1984, S. 375–401. Militärmusik enthält die Bibliothek wenig. Im *Katalog über die im Königlich Bayerischen Haupt-Conservatorium der Armee befindlichen gedruckten Werke*, II. Supplement 1855, S. 189 ist nur pauschal genannt: »Militär-Märsche, 81 der k. k. österr.-russischen und k. preußischen Armee, Wien und Berlin. Fol. (4 Cartons)«. Der Besitzstempel auf dem Titelblatt des Wieprecht-Druckes entspricht der Nr. 5 bei Wendt (S. 398) und passt zu den 1850er-Jahren. Einen Eindruck von Umfang und Vielfalt des Repertoires der Militärmusik, das von Bach bis zur Abendmahlszene aus *Parsifal* und zu Yradiers *La Paloma* reicht, gibt der handschriftliche Bestand des Königlich Bayerischen Feld-Artillerie-Regiments »König« in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek. Darin ist zwar nicht Wieprechts *Rigoletto*-Marsch enthalten, aber in den zwölf Stimmbüchern von Mus.ms. 11.714 (Nr. 73) ein weiterer Marsch nach zwei Arien des Herzogs: »Possente amor mi chiama« (2. Akt, 1. Szene) im Hauptteil und dem berühmten »La donna è mobile« im Trio, das vom 3/8-Takt in einen Allabreve-Takt umgemodelt wurde.

49 Masel, *Blasmusikbuch*, S. 89.

50 Hanns-Helmut Schnebel, »Michael Ludwig Schmittroth. Militärmusikmeister und Komponist (1834–1907)«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 41 (1989), S. 200–203; die hier abgedruckte Autobiografie eines Musikers aus der zweiten Reihe ist aufschlussreich. Schmittroth genoß Förderung durch Franz Lachner, nahm am Mainfeldzug gegen Preußen 1866 und am Frankreichfeldzug 1870/71 teil; mit der Regimentsmusik spielte er 1869 beim »Hoflager« Ludwigs II. in Hohenschwangau und Schloss Berg auf. (Vgl. Robert Münster, *König Ludwig II. und die Musik*, Rosenheim 1980, S. 66–81). An der Hofoper lernte er nicht nur Wagner und Hans Richter, sondern auch alle Hofkapellmeister kennen: Bülow, Wüllner, Levi. Er hat u. a. ein Arrangement der *Tannhäuser*-Ouvertüre für Blorchester gefertigt.

ihn wohl seit seinen ersten Kapellmeisterjahren an der Hofoper (1886–1889) gekannt haben. Es wäre seltsam, wenn in München, das auf seine Hofoper so stolz war, diese Art Wunschkonzert fürs Volk eingeschränkt worden wäre. Natürlich ist unbekannt, ob Strauss diese Bearbeitung je gehört hat. Aber immerhin hat er – wie Wieprecht – das Marschpotenzial in Verdis Melodie entdeckt.

Die kleine Szene zwischen dem Es-Dur-Ritter und der Verführerin ist ein Parade-fall für Strauss' Sonderbegabung, aus einem dramatischen Stoff musikalische Analogie zu erfinden und dann umgekehrt musikalische Mittel dramatisch wirken zu lassen. Das Ritterthema endet in f-moll. Gegen den mächtigen Hörnerklang tritt nun die Solovioline con sordino an, mit dem Thema der Frau. Ihre »Schlingen« mäandern, wie es scheint, als bloße Augenmusik herum. Doch die Schöne hat das Ziel, den Ritter zu verführen. Sie knüpft also an dem f-moll-Akkord an, in der Skizze mit dem Ton *as*, in der Partitur dann mit dem Ton *f*.

Abb. 8: Die Frauengestalt verführt den Es-Dur-Ritter

Wie der fis-moll-Ritter seinen Sieg durch die Durterz von Fis-Dur feierte, so strebt das Frauenthema eine Modulation von der Heldentonart Es-Dur zu Strauss' Liebestonart E-Dur an. Der Ritter beharrt darauf, die mit dem f-moll-Akkord begonnene II-V-I-Kadenz in Es-Dur zu vollenden (T. 48/49). In der Skizze hatte Strauss ursprünglich nur einen Takt vorgesehen, doch dann mit dem Vermerk »bis« die Wiederholung angezeigt. Und zur Bekräftigung ist der Sextsprung des Rittermotivs zum Septsprung *b-as* gespreizt, sodass der Dominantseptakkord auch melodisch präsent ist. Psychologisch will das sagen, dass der Ritter durchaus standhaft bleiben will, doch »halb zog sie ihn, halb sank er hin«. Dahinter steckt die altbekannte *cadenza fuggita*. Der Dreh- und Angelpunkt für die Modulation ist der Ton *as*. Mit der Phrase *h-e-as* (= *gis*), die zum f-moll-Akkord des Ritters dissonant ist, deutet die Frau melodisch bereits das Ziel E-Dur an (Klammer in Abb. 8). Es bedarf nur mehr der enharmonischen Umdeutung von *as* zu *gis*. Die Seufzerendungen der Frau tun ihre Wirkung, als das Ritterthema mit dem *as* des vierten Horns ansetzt und damit einen Halbton höher rückt. Mit dem H⁷-Akkord ist der Weg frei für eine E-Dur-Liebesszene. Das Ritterthema wird augmentiert, die kecken Pausen und wackeren Rhythmen verwandeln sich in eine Kantilene, die das erste Horn *träumend* zu spielen hat. Doch Strauss

verliert nicht den Sinn für knappe dramatische Proportionen. Hat er in der »Verführungsszene« einen Takt wiederholt, so streicht er in der »Liebesszene« zwei Takte. Die nachschlagenden Akkorde, bei denen sich Strauss »der Ritter verliert seine Stärke« dachte, kennt übrigens bereits Verdi, und zwar als szenische Begleitmusik zu Gildas Abgang (»entra la casa e monta lentamente sul terrazzo«, T. 61–68).

Wenn das Lesethema in F-Dur einsetzt (T. 58), verwirren sich in Don Quixotes Hirn bereits zwei Ritter-Themen: der fis-moll-Ritter (jetzt in F-Dur) und der Es-Dur-Ritter, doch Solovioline und Flöte schweben über der Szene mit dem Gilda-Thema, das, aus der Tiefe des sechsten Horns aufgetaucht, den maßgeblichen Kontrapunkt zum Lesethema bildet.

Subtext dieser Ritterepisode ist füglich die italienische Oper, zu der Strauss ein gespanntes Verhältnis hatte. In seinem künstlerischen Vermächtnis an Karl Böhm⁵¹ sah er als Repertoire für das »Opernmuseum« der größten Meisterwerke von Verdi nur *Aida*, *Simone Boccanegra* und *Falstaff* vor. Für das zweite Opernhaus, dessen Spielplan »dem Bildungs- wie bessern Unterhaltungsbedürfnis«⁵² des Publikums dienen sollte, empfahl er *Troubadour*, *Traviata*, *Rigoletto* und *Maskenball*. Die Episode des Es-Dur-Ritters kann als Vorläufer der italienischen Zitate oder Stilkopien im *Rosenkavalier*, in der *Schweigsamen Frau* und in *Capriccio* gelten.⁵³ Mit der schlichten Hm-ta-ta-Begleitung der Verdi-Melodien konnte er sich nicht anfreunden, und doch schreibt er: »Warum bin ich nicht als Verdi oder meinetwegen als Puccini auf die Welt gekommen! Der Teufel hol' den deutschen Kontrapunkt!«⁵⁴ Man kann sich denken, mit wie viel Vergnügen er die Gilda-Arie kontrapunktisch verarbeitet hat.

Als Strauss die Reihenfolge der Ritter-Episoden noch unklar war, notierte er nach dem Es-Dur-Ritter das Don-Quixote-Thema 3 mit dem Vermerk »Lehre, die Q. daraus zieht«.⁵⁵ Don Quixote würde also keinesfalls einer Frau verfallen auf die Gefahr, seine ritterliche Stärke einzubüßen, doch die Solovioline der Partitur sagt auch, dass er der Frau trotzdem nachsinnt.

51 Vgl. Richard Strauss an Karl Böhm, 27.04.1945, in: *Richard Strauss – Karl Böhm, Briefwechsel 1921–1949*, hrsg. und komment. von Martina Steiger, Mainz 1999, S. 183–188 [Dokument St 133].

52 Ebd., S. 186.

53 S. Reinhold Schlötterer, »Ironic allusions to Italian opera in the musical comedies of Richard Strauss«, in: Bryan Gilliam, *Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work*, Durham 1992, S. 77–91.

54 Brief von Strauss an Karl Böhm, 19.05.1935, in: *WB*, S. 364.

55 Skizzenbuch Tr. 4, S. 26, Trenner, *Skizzenbücher*, S. 7.

Der büßende Ritter in f-moll

Die nächste Rittergestalt in f-moll nennt Strauss »der büßende Ritter« (ab T. 64). Waren die ersten beiden Ritterthemen marschartig und dreiklangsbezogen, so ist der f-moll-Ritter mit der Drehfigur des Anfangs, mit Vorhalten und langen Seufzerketten extrem chromatisch angelegt. In Opern gibt es prominente »büßende Ritter«, vor allem bei Wagner: Tannhäuser, dem der Papst die Sünden aus dem Venusberg nicht vergibt, Tristan, den der eifersüchtige Melot wegen seiner Liebe zu Isolde tödlich verwundet, Amfortas, dessen Wunde von Klingsors Giftspeer nicht heilt, und bei Strauss selbst Guntram, der den Herzog zwar in Notwehr erschlagen hat, sich aber selbst als Buße auferlegt, auf die geliebte Freihild zu verzichten. Einen derart exaltierten, larmoyanten und nicht enden wollenden Klagegesang der Bratschen gab es aber bisher nie. Hat Strauss hier eine Karikatur einer Liebesklage komponiert? Das lässt der Kontrapunkt in den Celli vermuten: das Hornmotiv aus *Till Eulenspiegel*, freilich in Moll. Der Schalk, dem nichts heilig ist, scheint sagen zu wollen: Es ist alles nicht so tragisch.

Spielt man aber nur die beiden Themen von Bratschen und Celli, dann hört man einen radikal neutönerischen Kontrapunkt, den man eher in Bartóks *Mikrokosmos* verorten würde⁵⁶ als in einer Strauss-Partitur. Doch Strauss gibt Hörhilfen. Die Fagotte und Posaunen halten das undurchsichtige kontrapunktische Geflecht mit einer einfachen Kadenz zusammen.⁵⁷

Dass hinter dieser vermeintlichen Karikatur tiefer Ernst steckt, nämlich Strauss' Lebensfrage nach dem Künstlertum, wird sich in größerem Zusammenhang zeigen.

C-Dur-Ritter

Zu dem C-Dur-Ritter hat Strauss keinerlei Programmhinweise gegeben. Motivik, Kontrapunktik und formale Position innerhalb der Lesefuge fügen sich aber zu einer stimmigen Deutung zusammen.

56 Vergleichbar wären z.B. »Chromatische Invention« (Nr. 91) oder »Thema und Umkehrung« (Nr. 114) im *Mikrokosmos*.

57 Tonika (T. 64) – Subdominante (T. 66) – Neapolitaner (Ges-Dur-Sextakkord, T. 68) – Quartsextakkord (T. 70) – Dominantseptakkord (T. 71) – Tonika (T. 72).

Abb. 9: Motivbezüge zwischen dem C-Dur-Ritter und Don-Quixote-Themen

Der dreistimmige Trompetensatz offenbart den Zusammenhang mit dem ersten Don-Quixote-Thema. Strauss ersetzt das *fis* (in D-Dur) durch *f* in C-Dur. Das Thema ist in zwei Teile gespalten. Strauss' Neigung, Begriffe quasi wörtlich in musikalische Analoga umzusetzen, ist bekannt. Dann darf man in dieser Spaltung des Quixote-Themas auch eine Spaltung der Person sehen. Der deutsche Begriff für Schizophrenie ist ja »gespaltenes Irresein«. Die Lücke füllt das Defiliermarsch-Motiv aus, und aus diesem entwickelt Strauss die Violinfiguration. Schizophren ist auch die Tonalität. Das D-Dur-Thema wird nach C-Dur umgebogen, der Tonika folgt abrupt die Dominante. Die Strukturöne der kontrapunktischen Unterstimme dagegen stammen aus dem F-Dur-Akkord und klingen an das galante Don-Quixote-Thema 2 an. Der kontrapunktische Satz ist daher fast durchgehend dissonant, es gibt nur drei konsonante Stellen: den C-Dur-Akkord am Beginn, die Sexte auf Schlag 4 (als Tritonuslösung) und den F-Dur-Akkord im Folgetakt. Hatten die bisherigen Rittergestalten immer einen Gegner – den Riesen, die Buhlerin, Till Eulenspiegel –, so trägt der C-Dur-Ritter qua Kontrapunkt gleichsam einen Kampf mit sich selbst aus. In der frühen Skizze notiert Strauss das Thema noch abtaktig, wie man es bei den heftigen Akkordschlägen erwarten würde.⁵⁸ Mit dem Einsatz auf den unbetonten Schlag 2 ist dieser C-Dur-Ritter auch rhythmisch-metrisch »verrückt«.

Innerhalb der Fugenform verhält sich der C-Dur-Ritter ebenso auffällig. Bisher schloss eine Ritter-Episode stets an das Fugenthema an. Der C-Dur-Ritter aber pol-

58 Skizzenbuch Tr. 4, S. 27.

tert beim ersten Halteton innerhalb des Lesethemas los, der dadurch auf die doppelte Länge gedehnt wird. Sobald das Lesethema den nächsten Halteton erreicht, fällt der Ritter wieder ein, nun in As-Dur, mit einer kontrapunktischen Unterstimme in Des-Dur. Der Gedanke dahinter ist wohl, dass Don Quixote nicht mehr zwischen seinem realen Lesen und der Welt der Ritterbücher zu trennen vermag, sondern sich selbst, verkörpert im schizophrenen Quixote-Motiv, als die imaginäre Rittergestalt des Buches sieht. Strauss' Spielanweisung »sehr energisch« besagt, dass Quixotes Entschluss, als Ritter auszuziehen, feststeht. Doch sein Rittertum wird scheitern:



Abb. 10: Thema des C-Dur-Ritters in konfuser Imitation

Die »entschlossenen«, kompakten Akkorde in Trompeten und Violinen dröseln sich kontrapunktisch auf. Don Quixotes Willenskraft schwächelt. In einer »gelehrten« Imitation in der Obersexta denkt er nach, kommt aber zu keinem rechten Schluss, denn die etwas triviale Sequenz läuft ziellos aus. Wieder dient Strauss die »gelehrte« Kunstform des Kontrapunkts dazu, ein Hirngespinnst darzustellen. So »denkt« ein Ritter von der traurigen Gestalt. – Mit dem Lesethema in G-Dur ist fugentechnisch die Exposition abgeschlossen.

Engführung

In einer chaotischen Engführung verwirren sich alle Themen. »The complexity of the counterpoint in the pages of score which follow was without precedent even for Strauss [...] Yet once again there is no error of calculation, and although this passage is a byword for the number of wholly imperceptible notes it contains, its effect is successful beyond the wildest dreams of Strauss's more careful and reactionary contemporaries.«⁵⁹ Was schafft also Ordnung in diesem undurchhörbaren »Chaos«?

Im Partiturausschnitt (Abb. 11) sind drei Themen übereinandergeschichtet, die mit verschiedener Geschwindigkeit ablaufen: Das Dulcinea-Thema liegt im *Bass* – das

59 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 1, London 1962, S. 152.

93 **f-Ritter**

Es-Ritter

Fg, Pos, Btb **Dulcinea**

96 **Held Tristan** **Tristan: Verhängnis**

Es-Ritter **Tromp.**

99 **Tristan: Sehnsucht**

<Tr 3: Dmoll>

2. KAMPFRUF

102 **Es-Ritter** **Don Quixote 1**

Es-Ritter **8**

3. KAMPFRUF **Don Quixote 1**

fis-Ritter **8**

13 **14** **15** **16**

Pauke

Abb. 11: Partiturausschnitt der Engführung T. 93-105 (Lesethema vereinfacht)

ist Strauss'scher Humor; mit seinen breiten Notenwerten wirkt es wie ein *cantus firmus*. Das Lesethema bewegt sich rascher, vornehmlich in Viertelnoten (die 32stel-Nachschläge sind in der Abbildung weggelassen). Von beiden Themen heben sich die kleingliedrigen Sechzehntelseufzer des f-moll-Ritters ab. Das Lesethema ist der rote Faden der kontrapunktischen Anlage. Bereits in Takt 85 hat mit einem Einsatz in F-Dur eine Quintfallreihe begonnen, die über Themeneinsätze in B-Dur (T. 87), Es-Dur (T. 93) und As-Dur (T. 94) zum Ziel Des-Dur führt. Die Einsätze in F-Dur und B-Dur stehen im Abstand von zwei Takten, wie es der Klangwechsel zur Subdominante nahelegt. Dagegen folgt der Einsatz in As-Dur (Nr. 11) bereits nach *einem* Takt dem Es-Dur-Thema, das so als Dominante für As-Dur wirkt.

Eine Tonleiter in der Trompete (T. 99) führt melodisch zu Des-Dur, das mit einer authentischen Kadenz (As⁷–Des^{6/4}) harmonisch gefestigt wird. Ab Takt 100 entsteht eine fünftaktige Des-Dur-Klangfläche, die einerseits durch die Dreiklangsmotive des Es-Dur- und des fis-moll-Ritters belebt wird, andererseits eröffnet eine Engführung mit vier Einsätzen des Lesethemas – diminuiert sowie aufs Kopfmotiv verkürzt – den ganzen Raum des Orchesters von den Kontrabässen bis zu den Flöten. In diesem Des-Dur-Raum erklingt zweimal die Fanfare, die Don Quixote zum Kampf ruft, und zwar in »Dmoll«, wie Strauss im Skizzenbuch Tr. 3 ausdrücklich notiert. Sie setzt sich schließlich gegen Des-Dur durch, und mit der Durterz *fis* (T. 105) wird der letzte Einsatz des Lesethemas vorbereitet.

Diese Engführung hat also sowohl kontrapunktisch wie harmonisch eine sinnvolle Ordnung, da die Themeneinsätze in einer Quintfallreihe stehen. Das harmonische Ziel D-Dur wird dabei durch eine enharmonische Umdeutung von Des in Cis erreicht, das anstelle einer regulären Dominante steht.

Das Chaos für den Hörer entsteht durch die Vielfalt der Kontrapunkte, die an ihrer musikalischen Gestalt unbeirrbar festhalten. Durch Vorhalte und Wechselnoten entstehen Sekund-, Sept- und Nonreibungen. In Takt 93 stört nur der lange Vorhalt *d* im stark instrumentierten Dulcinea-Thema die Es-Dur-Harmonie von Lesethema und Es-Ritter. Dagegen reiben sich in Takt 95 ständig die Töne *as/g*. Eine Eigenart aller Fugenthemen ist, dass sie den Grundton meiden. Das Lesethema und der f-moll-Ritter beginnen mit dem Quintton, alle anderen Ritterthemen und das Dulcinea-Thema auf dem Terzton. Das erlaubt gewisse tonale Freiheiten. Das Lesethema in Takt 94 (Nr. 11) steht in As-Dur, durch den f-moll-Ritter wird es aber nach f-moll umgedeutet, denn die Terz *as/c* ist beiden Akkorden gemeinsam. Eine klangliche Füllstimme der zweiten Violine (nicht im Notenbeispiel) betont mit Akkordbrechungen die Dreiklänge Es-Dur und f-moll (T. 93/94), mehr und mehr aber laviert sie zwischen den Themen hin und her.

Als ob diese Fuge nicht schon genug Themen hätte, fügt Strauss überraschend noch ein neues Motiv ein: Tristans Heldenmotiv. Da dieser Bezug zu Wagner die oben bereits angedeutete Deutungsebene vertieft, verdient er genauere Betrachtung:

Abb. 12: *F-moll-Ritter mit Kontrapunkten von Tristan und Till Eulenspiegel*

Das Thema »Tristan der Held« exponiert Wagner am Beginn der fünften Szene des ersten Aktes diatonisch in *f*-moll: *f-g-b-as*. Intervallisch variiert durchzieht es die ganze *Tristan*-Partitur. Der kleine Terzsprung in der Mitte ist stabil, Anfang und Ende aber können einen Ganzton- oder einen Halbtonschritt haben. Endet das Motiv mit einem Ganztonschritt, gilt es als »Heldenmotiv«, beginnt und endet es dagegen mit einem Halbtonschritt, dann pflegt man es »Verhängnis-Motiv« zu nennen.⁶⁰ Beide Gestalten treffen in Takt 98/99 zusammen: in der Oberstimme das Verhängnismotiv (*h-c-es-d*: tongetreu übereinstimmend mit dem Schluss des Todesmotivs aus *Tristan*), in der Unterstimme das Heldenmotiv (*g-a-c-b*). Neben der Sequenzierung, einem Grundprinzip von Wagners Tonsatz, verweist auch die Instrumentation mit Englischhorn, dem Schmerzensinstrument in *Tristan*, auf Wagner. Doch ganz unvorbereitet ist diese *Tristan*-Allusion nicht. Sie steckt nämlich schon im Thema des »büßenden Ritters« (Klammer in Abb. 12, T. 66–68). Nur ist sie im Übermaß der chromatischen Seufzer nicht hörbar. Erst die Augmentation, verbunden mit der Punktierung, und der unmittelbare Übergang in das Sehnsuchtsmotiv aus *Tristan* machen den Bezug erkennbar. Das ist typisch für Strauss. Er lässt sich nicht gern in die Karten schauen, aber irgendwann, an einer versteckten Stelle, bekennt er doch Farbe. Beide Motive sind für Strauss Tonsymbole. Tristan ist ein Ritter, doch nicht so strahlend wie Lohengrin, so kann Strauss Don Quixotes Ritterwahn, sein Verhängnis und seine unerfüllte Sehnsucht auch mit *Tristan*-Tönen darstellen. Zwar kann er sich den »Ritter von der traurigen Gestalt« nicht ohne Wagner denken, macht sich aber zugleich über ihn lustig. Wie anders wäre das Zitat des Hornthemas von *Till Eulenspiegel* zu erklären, des Schalksnarren, dem nichts heilig ist? Die Motivvariante deutet an, wie nahe Tills Motiv, sobald es vom heiteren *F*-Dur ins ernste *f*-moll gewendet wird, der *Tristan*-Chromatik steht.

60 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1923 (Nachdruck Hildesheim 1975), S. 502–506.

Schluss der Fuge und Reprise

Wie kann die Fuge schließen? Es ist ein kompositorisches Hauptproblem, wie die selbstlaufende Mechanik der Fugentechnik gebremst, die Fuge abgeschlossen werden kann. Strauss krönt den letzten Einsatz des Lesethemas mit den drei Don-Quixote-Themen. Diese Abrundung der Form durch eine verkürzte Reprise der Anfangstakte ist ihm so klar, dass er sie im Particell nur rudimentär andeutet (Abb. 13 gegenüber).

Das ritterliche Thema ist in den Takten 105 bis 107 mit dem Lesethema kombiniert (siehe Abb. 11, letzter Takt). Da Lesethema und erstes Don-Quixote-Thema dieselbe Initiale haben, deutet Strauss bloß die Holzbläserläufe an. Mit dem subdominanten Quintsextakkord (T. 107), bevor also in der Introduction (T. 4) die harmonisch seltsame Dominante eintritt, bricht das ritterliche Thema ab. Hier setzt die chromatisch steigende Folge von Dur-Quartsextakkorden ein, die Strauss bereits beim ersten Einsatz des Lesethemas notiert hatte (siehe Abb. 2), sich aber für das Orchestertutti aufgespart hat. Die Akkorde (As, A, B, H) werden mit dem aus der Gilda-Arie abgeleiteten Skalenmotiv des Es-Dur-Ritters kontrapunktiert (T. 108, 109). Mit dem dominantischen Paenultimatakt des Lesethemas verdichten sich die Motive weiter: Zum breit augmentierten Kampfruf in d-moll setzt das galante zweite Don-Quixote-Thema ein (in Celli, Fagotten und Bassklarinetten), dann das Motiv des Es-Dur-Ritters und im Bass der »büßende Ritter«. Bereits nach zwei Takten klingt das dritte Thema an, das mit parallel verschobenen Septakkorden Don Quixotes Wahn, seine Neigung zu »falschen Schlüssen« versinnbildlicht. Sind bereits das ritterliche und das galante Thema sehr verkürzt, so bleibt das letzte Don-Quixote-Thema, statt zu kadenzieren, auf einer irrwitzigen Dissonanz stecken. Die poetische Idee dieser Dissonanz benennt Strauss in einer Vorskizze drastisch: »übergeschnappt«.



Abb. 14: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 16

[104]

[107]

[110]

[113] 8

[115-117] fo[rt]e

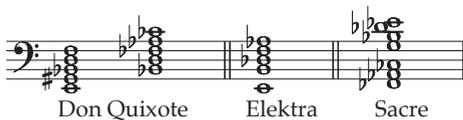
Accord sehr hoch

[118]

Abb. 13: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 5

Anhand der Skizze ist der musikalische Befund klar: Einem Dominantseptakkord auf E, dessen Quinte ausgespart ist, ist ein B-Dur-Akkord übergestülpt. Die beiden Akkorde stehen im Tritonusabstand zueinander und haben die zwei Töne *d* und *gis* (= *as*) gemeinsam. Dieses Klanggebilde ist erstaunlich nahe an spätromantischen Akkorden, und zwar entweder an einem Nonakkord mit kleiner None (*e/f*) oder einem Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte.⁶¹ Strauss geht also nur einen kleinen Schritt über vertraute Akkorde hinaus und bereitet diese Dissonanz kompositorisch sorgfältig vor. Alle vier Kampfrufe stehen in d-moll: *a-b-f-d-f*. Ohne den Rückschritt zur Quinte *a* geht der Bezug zu d-moll verloren. Die Don-Quixote-Initiale ist (wie die Ritterkontrapunkte) nicht grundtonbasiert und kann leicht klanglich von d-moll nach B-Dur umkippen. Strauss demonstriert dies sowohl beim zweiten wie beim dritten Kampfruf (Abb. 11, T. 101, 104), indem er der Terz *d/f* ein *b* unterlegt. Aus dem Nebenton *b* in d-moll wird so ein Grundton in B-Dur. Beim letzten Kampfruf trifft der Ton *b* mit dem galanten Quixote-Thema zusammen, es bildet sich ein besonders extravaganter es-moll-Akkord (T. 111). In Takt 112 wird die Sexte *f/d* des Kampfrufs harmonisch umgedeutet in einen verminderten Septakkord (*gis/h/d/f*), und alle Motive, das galante Quixote-Thema, der Es-Dur-Ritter und der büßende Ritter (mit dem Zielton *e*), steuern auf die Doppeldominante zu. Doch das dritte Quixote-Thema setzt über dem *f* des Kampfrufs mit einer Sechzehntelkaskade in B-Dur ein, analog zu Takt 101 und 104. Die chromatisch abgleitenden Septakkorde des dritten Quixote-Themas sind labil und bargen von Beginn an die Gefahr, harmonisch ganz zu entgleiten. Nun driften die beiden Schichten, die Kadenz in D-Dur und die chromatisch abgleitende Harmonik des dritten Quixote-Themas, endgültig auseinander. Mit dem folgenden Septakkord auf Es stockt die Bewegung (T. 114). Bezeichnend ist, dass Strauss tatsächlich zunächst ein

61 Enharmonisch lässt sich dieser Akkord sowohl als E⁷- wie als B⁷-Akkord schreiben:



Die rein grafische Terzenschichtung der Fünfklänge passt freilich in keine einheitliche Tonart, während der Tristanakkord, ein Vierklang, als II. Stufe in Moll oder VII. Stufe in Dur noch diatonisch fassbar ist. Eine vergleichbare Akkordschichtung verwendet Strauss im Elektra-Akkord. Er verbindet die leere Quinte *e/h* mit einem Des-Dur-Dreiklang. Dessen Quinte *as*, als *gis* gehört, wirkt als Terzlage des Nonakkordes auf E. Als Leitklang der Oper steht er für den vom Rachewahn zerrissenen Charakter der Elektra, vgl. Roswitha Schlötterer-Traimer, »Akkorde, die einen Namen haben«, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 51), Tutzing 1995, S. 321–330, hier S. 325 f. Die Technik, zwei disparate Akkorde übereinanderzuschichten, führt unmittelbar zu Strawinsky. Der dumpf-bedrohliche Ostinatoklang im Teil »Les augures printaniers« von *Le sacre du printemps* entsteht aus der Schichtung eines Fes-Dur-Akkordes (*fes/as/ces*) und eines Es⁷-Quintsextakkordes (*g/b/des/es*).

Auflösungszeichen vor *h* gesetzt hatte, sodass sich ein regulärer Septnonakkord ergab. Das korrigierte er mit Tinte (siehe Skizze Abb. 13, T. 115). Der Zusammenprall des auf die Dominante zielenden E⁷-Akkords mit dem B-Dur-Dreiklang des dritten Quixote-Themas setzt sich fest, die Kluft lässt sich nicht mehr überbrücken.

In der Skizze hat Strauss den Klang über E nur einen Takt lang notiert. Nach der alten Zauberformel: »Du musst es dreimal sagen!« lässt ihn Strauss in der Partitur dreimal erklingen. Die doppeldominantische Dissonanz auf E rückt eine Quart höher zum Dominantseptakkord auf A, der mit dem Es-Dur-Akkord verquickt ist. Dieses Amalgam aus zwei Akkorden im Tritonusabstand lässt an die ursprüngliche lateinische Bedeutung des »dis-sonare« denken: »auseinander-klingen«, das man auch als »Zer-klingen« übersetzen könnte. So wird dieser »Spalt-Akkord« zum Tonsymbol für das »gespaltene Irresein« des Don Quixote.

Dieser »übergeschnappte« Akkord ist – wie der Tristanakkord – literarisch personifiziert. So einmalig und eigenständig er wirkt, lässt er sich doch musikgeschichtlich verorten. Der Basston auf die Takteins und die Notiz »Accord sehr hoch« verweisen auf ein klassisches Tonsymbol heldischer Kraft, auf die scharfen Dissonanzen im ersten Satz der *Eroica*.

The image shows a musical score for measures 270-280 of Beethoven's 3rd Symphony, 1st Movement. The score is in E minor (e-moll) and 3/4 time. It features a sequence of chords: D7, VII: v7, VI: 6, IV: 5, and V: 9. The music is characterized by a chromatic line in the upper voice and a strong rhythmic pattern in the bass. The dynamic markings are *sf* and *f*.

Abb. 15: Beethoven, 3. Sinfonie, 1. Satz, T. 270–280

Formal nutzt Beethoven diese mit insgesamt 36 Takten vollkommen hypertrophe Klangentladung für die Einführung eines neuen Themas in der Durchführung. Der harmonische Vorgang ist an sich einfach: eine Modulation mithilfe von verminderten Septakkorden in steigenden Quinten von d-moll über a-moll zum Ziel e-moll. Auch die Kadenzierung nach e-Moll ist, auf dem Papier, übersichtlich: Doppeldominante – dominantische VII. Stufe – trugschlüssige VI. Stufe – Subdominante – Dominante mit Nonvorhalt. Der einzige scharf dissonierende Akkord ist der Quintsextakkord auf A, der in e-moll die große Sexte *fis* hätte. Er weist einerseits zurück auf den C-Dur-Akkord davor, andererseits fügt er sich in die chromatische Linie der Oberstimme (*dis-e-f-fis*) ein. Spektakulär ist dagegen die orchestrale Wucht. Die Synkopierung spreizt sich gegen den 3/4-Takt, und die anfangs je sechs Takte lang hämmernden Akkorde zertrümmern jedes Kadenzgefühl. Die Musik kämpft wie gegen unüberwindliche Widerstände an. Man denkt an eine Battaglia. Das e-moll-Thema klingt

wie ein Dankesang nach bestandener Gefahr. »Wagner und Beethoven [seien] die einzigen Dramatiker für ihn, die eine Spannung zu schaffen und zu steigern wissen«, sagte Strauss zu Stefan Zweig.⁶² Strauss selbst konnte es auch.

Was macht also Strauss aus diesem »Tonsymbol«? Er übernimmt das Satzmodell des Orchestertuttis: Basston und nachschlagender hoher Akkord. Die verminderten Septakkorde diatonisiert er zur Doppeldominante bzw. Dominante E⁹ und A⁹, entsprechend Takt 280 bei Beethoven. Sein *einzig* Eingriff ist die verminderte Quinte, die allein die Idee des Wahnsinns in einem schizophränen Amalgam zweier Akkorde versinnbildlicht. Hätte er die synkopierten Nachschläge übernommen, wäre das Zitat aus der *Eroica* unüberhörbar gewesen. Zwar hält Strauss Beethoven hintan, doch aus der unerbittlichen Gewalt dieses Tonsymbols formt er seine »Wahnsinnsstelle«. Das will besagen, dass Don Quixote in seiner Art auch ein »Held« ist.

Die innere Logik der Fugenform

Der harmonische Weg der Introduction führt von D-Dur nach d-moll.⁶³ Den Beethoven'schen Weg »per aspera ad astra« oder »durch Nacht zum Licht« kehrt Strauss um, weil Quixote von einigermaßen klarem Verstand in die Umnachtung fällt. Wegweiser zu diesem Ziel sind die Kampfrufe, die in wechselndem tonalem Umfeld ihr d-moll behaupten.

Wie entsteht aus dem Lesethema die Form der Fuge? Bei einer klassischen Fuge umschreibt das (einstimmige) Thema eine Kadenz. So ist gewährleistet, dass sich in der Vollstimmigkeit eine sinnvolle Klangfolge ergibt. Zum Beispiel in der c-moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers I*, dem musikpädagogischen Musterfall der Fugenlehre, wechseln die Akkorde halbtaktig: I–IV–I–V–I. In dieses Grundschema lassen sich zwanglos Nebenklänge und Zwischendominanten einfügen.

Auch Strauss geht von einer Harmoniefolge aus, die er sich als Hilfsnoten in der Skizze (vgl. Abb. 2, T. 19–24) eingetragen und beim letzten Themeneinsatz dann im vollen Orchester ausharmonisiert hat.

62 Zweig, *Tagebücher*, S. 384.

63 Auf eine solche strategische Sicht reduzierte Strauss auch die frühen Tondichtungen: »Don Juan (beginnt in EDur und schließt in Emoll)«, *Tod und Verklärung* ist ein Stück, »das in Cmoll anfängt und in Cdur aufhört!« Zit. nach *Schuh*, S. 188.

Quixote I D-Dur fis-Ritter III (Dur) Dulcinea IV G-Dur Es-/E-Ritter II (alteriert) f-Ritter III (moll)

Quixote Es-/E-Ritter f-Ritter fis-Ritter Dulcinea (As-Ritter) C-Ritter

19, 72, 83(moll), 93, 105 80, 93 58, 85 40 74 94 87 100, 102(2x), 103,

Tonarten der Lesethemen (Dur)

Abb. 16: Lesethema, »Rittergestalten« und Fugenform

Das Lesethema beginnt harmonisch einfach mit breiter Tonika und Wechsel zur Subdominante. Die chromatisch schweifende Fortführung findet einen zumindest konstruktiven Halt an der chromatisch aufsteigenden Basslinie parallel verschobener Quartsextakkorde: As-Dur – A-Dur – B-Dur. Da das Thema mit dem Terzton *fis* endet, könnte die Dominante des letzten Takts zur Tonika zurückführen. Der Dominantseptakkord D^7 anstelle der Tonika bereitet aber den nächsten Themeneinsatz (Dulcinea) in G-Dur vor. Den Wechsel zur Subdominante am Beginn des Lesethemas erhebt Strauss zum Prinzip einer Unterquintfuge. Bereits hier zeichnet sich ab, dass Strauss bewusst die Oberquinte meidet, die für Dux und Comes einer traditionellen Fuge charakteristisch ist.

Die Haltetöne des Lesethemas, jeweils am Taktbeginn stehend, bestimmen die Tonarten der drei Rittergestalten und Dulcineas.⁶⁴ Das Verhältnis von Don Quixote und Dulcinea ist als Tonika und Subdominante tonal einfach. Auch der *fis*-moll-Ritter besetzt eine diatonische Stufe, den Molldreiklang der III. Stufe. Die tiefalterierte II. Stufe *Es* ist zwar primär dem heroischen Tonartcharakter geschuldet, doch auch tonale Grenzscheide. Einerseits kann es als Neapolitaner noch Subdominante in D-Dur oder d-moll und damit auch traditioneller Ausdruck eines starken Leidensaffektes sein; durch die Rückung nach E-Dur wird es Doppeldominante in D-Dur. Der Es-Dur-Ritter eröffnet andererseits eine Reihe von *b*-Tonarten. Der nächste Ritter, *f*-moll, *appassionato*, besetzt die III. Stufe im natürlichen d-moll. Damit ist der *f*-moll-Ritter Spiegelbild zum E-Dur-Ritter. Der F-Durakkord der III. Stufe (in d-moll) ist »vermollt«, der e-moll-Akkord der II. Stufe (in D-Dur) ist »verdurt«.

⁶⁴ Phipps, »Logic of tonality«, beschreibt die Bedeutung der Haltetöne rein melodisch, ohne ihre harmonische Implikation und ihre Rolle für die tonale Disposition der Fuge zu erkennen (S. 195).

Die III. Stufe ist mit fis-moll und f-moll doppelt vertreten. Dem entspricht die allmähliche Eintrübung der D-Dur-Tonart nach d-moll. Nur die Tonstufe C des letzten Ritters ist im Lesethema nicht vertreten. Die melodische Verbindung zwischen den Haltetönen stellt eines von Strauss' wichtigen Tonsymbolen her: das (rhythmisch veränderte) Leidensmotiv aus dem *Tristan*-Vorspiel (Klammern in Abb. 16). Die melodischen Zieltöne *dis* (= *es*) und *f* sind als Oberoktaven unmittelbar auf die chromatisch ansteigende Basslinie bezogen.

Ordnet man die Einsätze des Lesethemas den einzelnen Tonstufen zu, dann ist die I. Stufe am häufigsten, nämlich fünfmal, vertreten. Insgesamt erscheint das Lesethema auf acht Tonstufen. Wie die Übersicht zeigt, meidet Strauss die für die traditionelle Fuge wesentliche Dominantstufe nicht nur beim Lesethema, sondern auch bei den Rittergestalten. Stattdessen betont er die VII. Stufe, den Leitton Cis, die er gewiss nur der leichteren Lesbarkeit wegen in Des notiert. Statt der Oberquinte ist die Unterquinte G ein wenngleich schwacher Gegenpol zur Tonika, und zwar in verschiedenen Graden. Das Lesethema selbst bringt den Schritt von der Tonika zur Subdominante und moduliert diatonisch mit Doppeldominante und Dominante zum Dulcinea-Thema (T. 24). Am Ende der Exposition entsteht durch die enggeführten Themeneinsätze auf D und G und das Thema des C-Dur-Ritters eine Folge von zwei Unterquinten (T. 72–76), die man nach den tonal irregulären Einsätzen des Lesethemas als gewisse tonale Beruhigung werten kann. Daraus gewinnt Strauss, wie bereits beschrieben, das Prinzip, um zur Reprise hinzuführen. Eine Quintfallsequenz mit den Stationen F–B–Es–As–Des (T. 83–103) mündet im letzten Themeneinsatz auf der Tonika D-Dur.⁶⁵

Die Lesefuge ist damit ein Grenzfall diatonischen Komponierens. Man sehe im Anhang die tabellarische Formübersicht. Die Fuge ist tonal aus den Haltetönen des Lesethemas entwickelt und driftet bereits in der Exposition in die Nebenstufen Fis, Es/E und F ab. Was Strauss Quixotes »verwirrte Lecture« nennt, bildet er analog in der verwirrten Fugenexposition ab. Mit dem vierten Einsatz des Lesethemas auf D (T. 72) ist die Exposition zwar mit der Tonika abgeschlossen, doch der Schluss der Exposition und der Beginn dichter Engführungen fließen bruchlos ineinander.

Wie ist diese Fuge also zu qualifizieren? Man wird sie als Doppelfuge beschreiben können. Denn das Quixote zugeordnete Lesethema wird dreimal mit dem Dulcinea-Thema kombiniert, bei der letzten Engführung in Es-Dur im doppelten Kontrapunkt zu dem enggeführten Lesethema in Es-Dur und As-Dur (T. 93 ff.).

Dagegen sind die Ritterepisoden Zwischenspiele. Deren Tonarten bereitet das Lesethema jeweils dominantisch vor, und die Ritterthemen modulieren ihrerseits zu

65 Phipps, »Logic of tonality«, S. 201, nennt das Lesethema »main Don Quixote theme« und stellt die Themeneinsätze von T. 71–104 (= Eulenburg T. 72–105) tabellarisch zusammen; der Quixote-Akkord ist nach seiner Ansicht »simply the German augmented-sixth chord«, S. 202.

den Tonstufen der nächsten Einsätze des Lesethemas. Die Ritterthemen sind zwar sehr geprägte Gestalten, doch hat ihnen Strauss Motive aus den drei Quixote-Themen beigemischt. Zwischenspiele einer traditionellen Fuge können entweder thematisch aus dem Fugenthema abgeleitet sein, indem sie zum Beispiel einzelne Elemente sequenzieren, oder vom Fugenthema unabhängig sein. Strauss' poetische Idee, dass sich Quixote mit den Rittern der Romane mithilfe von eigenen Teilmotiven identifiziert, geht also in die Richtung thematisch gebundener Zwischenspiele. Eine Besonderheit ist freilich, dass die Rittergestalten kämpfen und daher einen Gegner als eigenen Kontrapunkt haben: den Riesen, die Verführerin und Till Eulenspiegel. Sie verschwinden im Fortgang der Fuge gänzlich – mit einer Ausnahme: In Takt 72 erklingen noch einmal die »Schlingen« der Frau zum Lesethema. Der C-Dur-Ritter hat keinen äußeren Gegner, sondern kämpft kontrapunktisch mit sich selbst. Eine noch bedeutendere Sonderrolle hat der f-moll-Ritter. In der Fuge tritt dessen Thema in voller Länge gegen das Lesethema und das Dulcinea-Thema an. Das Drehmotiv des Anfangs kehrt zudem in Variationen wieder, in der Büsserprozession (Var. IV), der Waffenwache (Var. V) und im Letzten Kampf mit dem Ritter vom blanken Mond (Var. X). Davon wird noch zu reden sein.

Die Ritterthemen dienen schon in der Exposition und noch verdichtet in der Einführung als Kontrapunkte zum Lesethema. Satztechnisch ist dies möglich, weil alle Themen auf Dreiklangsmotivik beruhen, und weil sie große, offene Intervalle haben. Die Oktavsprünge als Strukturintervalle sind entweder geteilt in Sexte plus Terz (Don Quixote 1) oder in Terz plus Sexte (Don Quixote 2, Es-Dur-Ritter). Die Terzen bzw. Sexten sind damit auf verschiedene Grundtöne beziehbar. Nur die Dreiklangsbrechung des fis-moll-Ritters betont die Quinte und kann daher als Signalmotiv dienen. Von diesen diatonischen Themen unterscheidet sich der f-moll-Ritter radikal; dessen Seufzerchromatik ist jedoch so exzessiv, dass Strauss sie auch als Hintergrundrauschen durchlaufen lassen kann. Im Ergebnis hat Strauss selbst die beste Erklärung seines Kontrapunkts gegeben: Zwar sind die verschiedenen Themen auf gehaltenen Dreiklängen »übereinandergeschachtelt« (was Brahms gerügt hatte), doch durch dissonante Nebennoten und vor allem durch die Klangfarbe charakteristisch voneinander abgesetzt. Je mehr sich Quixotes Hirn verwirrt, umso mehr werden harmonisch divergierende Themen kontrapunktisch »zu vorübergehender Vereinigung« gezwungen.

Dass diese Fuge nicht »normal« sein konnte, war ein Tribut an die »poetische Idee«. Ein mehr und mehr sich steigender Irrsinn kann nicht nur mit Dux und Comes operieren. Grundsätzlich ist für Strauss die Fuge eine »dialektische« Form. In der Fuge »Von der Wissenschaft« aus *Zarathustra* steckt der Zwiespalt zwischen der Natur (C-Dur) und den menschlichen Leidenschaften (h-moll) bereits im Beginn des Fugenthemas. Strauss nennt dies ein »Wechselspiel zwischen den zwei

entferntesten Tonarten (die Sekunde)«. ⁶⁶ In *Till Eulenspiegel* wird der Disput mit den Professoren der Prager Universität in Form eines Fugatos ausgetragen. Auch »Streit und Versöhnung in der *Sinfonia domestica* komponiert Strauss als Fuge. Im sogenannten Dunkelchor der *Feuersnot* prallen die gegensätzlichen Meinungen der Münchner Bürger über den Zauberer Kunrad, nachdem alle Lichter erloschen sind, in Fugenform aufeinander. Schließlich wird der ästhetische Grundsatzstreit um den Vorrang von »Wort oder Ton« in *Capriccio* auch in einer Fuge ausgetragen. Vorbilder fand Strauss in der musikgeschichtlichen Linie, als deren Vollender er sich sah: im »Hexensabbat« des fünften Satzes der *Symphonie fantastique* von Berlioz, in der Fuge des Mephisto-Teiles von Liszts *Faust-Sinfonie* und in der Prügfuge der *Meistersinger*.

Ist so die grundsätzliche »poetische Idee« bei den Fugen von Strauss klar, so ist die Introdution des *Don Quixote* gewiss die radikalste Realisation. Ausgerechnet die strengste, als »gelehrt« geltende Form dient ihm dazu, den Prozess langsam reifenden Wahnsinns darzustellen. Und doch ist dies eine bezwingende Formidee. Denn größer könnte die Fallhöhe zwischen dem Erwartbaren und dem Klangeindruck für den Hörenden nicht sein. »Ist es schon Tollheit, hat es doch Methode.«

Wie nichtssagend ist angesichts der musikalischen Überfülle der Partitur, von der hier gerade nur Grundstrukturen offengelegt sind, das Schlagwort »Programm-*musik!* Cervantes' Motiv, »über dem Lesen von Ritterromanen verlor Don Quixote seinen Verstand«, hat Strauss nur ganz abstrakt übernommen. Mit den edlen Rittern Don Belianis, Amadis von Gallien, Bernardo del Carpio etc. konnte er nichts anfangen. So schuf er ein eigenes Szenario aus musikalisch tauglichen Gestalten. Statt der ehemals populären Ritter wählt Strauss populäre Militärmusik, den Bayerischen Defiliermarsch und den Marsch über Verdis »Caro nome«. Anstelle eines weitschweifigen Ritterromans handelt er seine musikalischen Geschichten äußerst knapp ab. Der fis-moll-Ritter besiegt den Riesen in sechs Takten; im Weg von fis-moll nach Fis-Dur steckt das Beethoven'sche »per aspera ad astra«. Die Verführung des *Rigoletto*-Ritters geschieht mit der für Strauss typischen Tonartsymbolik in 14 Takten: Die Heldentonart Es-Dur moduliert zur Liebestonart E-Dur. Der in der bildenden Kunst so beliebte Streit von Mars und Venus wird so zur musikalischen Allegorie. Auf ähnlichen Tonartkonstellationen hat Strauss später ganze Opern aufgebaut. ⁶⁷

⁶⁶ Schuh, S. 429.

⁶⁷ Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, S. 16, passim. Strauss hatte eine Schwäche für derartige kolportagehafte Liebes- und Intrigenstücke. Am 25. Mai 1916 schrieb er an Hofmannsthal: »So eine diplomatische Liebesintrige im Milieu des Wiener Kongresses mit einer wirklichen hocharistokratischen Spionin als Hauptperson – eine schöne Gesandtenfrau als Verräterin aus Liebe, ausgenutzt von einem Geheimagenten oder so etwas recht Amüsantes und dazu die berühmte Sitzung des Kongresses, wo Napoleons Rückkehr

Die Spaltung des ritterlichen Themas beim C-Dur-Ritter und der »übergeschnappte« Akkord besiegeln dann Quixotes Irresein.

Grundsätzlich könnte man die Fuge rein mit musikalisch-technischen Begriffen beschreiben, also zum Beispiel: das modulierende Es-Dur-Zwischenspiel mit chromatisch verschlungenem Kontrapunkt. Wieviel plastischer ist da die Strauss'sche Vorstellung des verliebten »Es-Dur-Ritters«. Was die puristischen Verfechter der sogenannten absoluten Musik, zum Beispiel Josef Rheinberger, als »Irrweg«⁶⁸ ansahen, ist in den Tondichtungen von Strauss eine Inspirationsquelle für musikalische Neuerungen auf allen Ebenen: motivisch-thematisch, harmonisch, instrumentatorisch, formal. Die Introduction ist so dicht komponiert,

»dass es in dieser Musik tendenziell keinen ›freien‹ Ton mehr gibt – ein jeder ist eingebunden in eine Struktur, die in selbem Maße bestimmt ist von autonom-tonsatztechnischer Formung und heteronom-außermusikalischer Sinnassoziation. [...] Einem verständigen Hörer dürfte es schwerfallen, bei der Wahrnehmung dieser Musik zwischen klanglich-strukturellen und semantisch-›übersetzbaren‹ Dimensionen ihrer Ereignisse zu unterscheiden oder gar eine Alternative ausmachen zu wollen, wodurch eine der Wahrnehmungsebenen ausgelöscht würde.«⁶⁹

Das klingt, als wären Programmkenntnis und Tonsatz beim Hörer gleichermaßen präsent. In Wahrheit gibt es ein gewaltiges Defizit, die in der Partitur realisierte musikalische Struktur auch nur ansatzweise zu verstehen.

Strauss ist sein eigener Musikdramaturg. Vielleicht häufen sich die Programmnotizen bei *Don Quixote* deswegen so sehr, weil er sich seiner eigenen Ideen vergewissern wollte. Doch er denkt *in* Musik, schreibt Musik über Musik und behandelt dramatische Stoffe in der Tondichtung *innerhalb* der Musik. Für seine überbordende Vorstellungskraft ist die literarische Anregung nur der Anstoß, eine in sich schlüssige »absolut«-musikalische Form zu finden. Sie ist einmalig und unwiederholbar – sollte aber gerade deswegen jeder geistigen Anstrengung wert sein.

bekannt wird. – Sie sagen vielleicht: Kitsch! Aber wir Musikanten sind ja für ziemlich schlechten Geschmack in ästhetischen Dingen bekannt«. *BHH*, S. 342.

68 Zit. nach *Schuh*, S. 51. Hanslick meinte, dass »hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft« dazu neigten, »die Musik als eine Art Sprache aufzufassen«; vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1976), S. 49.

69 Hansen, *Tondichtungen*, S. 152 f.

Cello-Solo

Warum kehrt Strauss mit dem 16. und letzten Einsatz des Lesethemas nach D-Dur zurück? Was formal als Reprise zu verstehen ist, führt aber nicht zur Tonika, sondern – nach vielen harmonischen Irrwegen – zur Dominante. Damit klingt das Formmodell der Langsamen Einleitung einer Sinfonie an, deren einziges Ziel die Dominante ist. Auch wenn (oder gerade weil) die Dominante durch den Quixote-Akkord entstellt ist, bereitet der Schluss der Introduction die Bühne für den Auftritt des Solocellos vor, das den »Ritter von der traurigen Gestalt« instrumental verkörpert (Abb. 17).

Ausdrücklich überschreibt Strauss den Soloauftritt mit »Thema minore«. Die Basis dieser Soloexposition sind die drei Quixote-Themen der Introduction, zu denen aber das Cello »Erinnerungen« aus der Lesefuge beisteuert. Dem Komplex des ersten Quixote-Themas, das nach C-Dur kadenziert, fügt es ein Fragment des Lesethemas ein. Das galante zweite Thema spielen sich drei Solisten gegenseitig zu: das Solocello, eine Solovioline und das Englischhorn. Teils verbünden sie sich miteinander, teils bilden sie kontrapunktische Gegenstimmen. Zum galanten Thema in der Solovioline, die bei Strauss typischerweise für eine »Frauengestalt« steht, zitiert das Cello Verdis Gilda-Arie »Caro nome« (T. 129, 132). Die ausdrucksvolle Kantilene des Englischhorns ist in der Skizze nur rudimentär zu erkennen, da sie zwischen den Systemen wechselt. Der Klage-ton des (solistischen) Englischhorns ist für Strauss durch die »traurige Weise« im dritten Akt *Tristan* geprägt. Zur Darstellung einer »traurigen Gestalt« kann er darauf nicht verzichten. In Aufführungen spielt sich freilich der Solist stets so in den Vordergrund, dass Solovioline und Englischhorn kaum zur Geltung kommen. Doch ist es wohl Strauss' Idee, Quixotes verworrenes Denken durch ein Solistentrio aufzufächern, gleichsam als versöhnlichen Nachklang der Lesefuge. Dieser Themenkomplex schließt, nach einer Zwischenkadenz in F-Dur (T. 132), mit chromatisch verschobenen Septakkorden in D-Dur. In der Skizze wiederholt das dritte Quixote-Thema den Dur-Schluss (T. 139), in der Partitur schließt das »Minore« dann konsequent in d-moll.

Letzter Kampf und Heimweg

Das formale Pendant zur Introduction ist Variation X, Don Quixotes Letzter Kampf und Heimweg. Literarische Vorlage hierfür ist das Gefecht mit dem Ritter vom blanken Mond, für den sich der Baccalaureus Sanson Carrasco aus Quixotes Heimatdorf ausgibt. Er stellte als Kampfbedingung, dass Quixote, falls er besiegt würde, in sein

Thema
minore

[123] Fag. 3

CelloSolo 3

[126] [E.H.] [SoloVI]

[129] [E.H.] [E.H.]

[132]

[135] [!]

Detailed description: This is a musical score for a Cello Solo, consisting of five systems of music. The first system (measures 123-125) features a treble clef staff with a 'Fag.' (Fagotto) part and a bass clef staff with a 'CelloSolo' part. Measure 123 has a '3' above the treble staff and a '3' below the bass staff. The second system (measures 126-128) has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 127 has '[E.H.]' above the treble staff, and measure 128 has '[SoloVI]' above the bass staff. The third system (measures 129-131) has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 129 has '[E.H.]' above the treble staff, and measure 130 has '[E.H.]' above the bass staff. The fourth system (measures 132-134) has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The fifth system (measures 135-137) has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Measure 135 has '[!]' above the bass staff. The score is written in a minor key, indicated by the 'Thema minore' title and the presence of a flat in the key signature.

Abb. 17: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 3, S. 6, Zeile 4-10: Cello-Solo

Heimatdorf zurückkehren müsse und zugunsten seines Seelenheils binnen Jahresfrist sein Schwert nicht mehr angreifen dürfe.⁷⁰ Für Quixote ging es also um Alles.

Das Quixote-Thema ertönt, wie in der Introduction, augmentiert als d-moll-Kampftruf, der in der Skizze mit einem mächtigen Anstürmen beginnt. Doch die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit könnte größer nicht sein. Strauss' Instrumentation zerlegt das Thema in Bruchstücke: Die Streicher deuten mit Trillern Quixotes Zittern an, die Töne *b* und *f* spielen die Posaunen, die Schlusstöne (*f-d-f*) die Hörner. Das lässt sich kaum beschreiben, doch die Partitur sagt alles. Bei seinem Auftritt am Kampfplatz schweiften Quixotes Gedanken ab: Motive seines ritterlichen Themas, des Lesethemas und des dritten Themas mit den wahnhaften Schlüssen kommen ihm in den Sinn. Zitternd stellt er sich dem Zweikampf, da fährt ihm ein f-moll-Ritter in die Parade. Dessen Initium, sozusagen sein Wappen, ist das des »büßenden Ritters«. Doch statt der larmoyanten Seufzerkette in den Bratschen tritt dieser Ritter im dreistimmigen Satz der Trompeten – wie der fis-moll-Ritter der Introduction – und dem Tutti der Holzbläser wohlgerüstet an. Nun wird Quixote selbst von der Tutti-Übermacht des Gegners besiegt. Seine insgesamt sechs Attacken (T. 617, 621, 626, 631, 635, 637) werden von Mal zu Mal kraftloser. Den Sieg des Spiegelritters markiert Strauss mit der Notiz »Fdur«. Wieder vertraut Strauss ganz unbefangenen der Beethoven'schen Wendung von Moll nach Dur, dem »per aspera ad astra«. Quixotes ritterliches Thema wird gnadenlos zerhauen (T. 637 f.).

Entsprechend der Notiz »letzter rascher Kampf« macht Strauss Tempo. In der Skizze heißt es noch unsicher: »Allegro?«, in der Partitur dann: *Viel schneller*. Als Quixote besiegt ist und sich auf den Heimweg macht, präzisiert Strauss das »Largo« der Skizze in der Partitur mit: *Beinahe doppelt so langsam*. Variation X ist das formale Gegenstück zur Introduction, so folgt auf das erste, ritterliche Thema des Kampfes das zweite, galante Thema Quixotes, das sich über einem Orgelpunkt auf A breit entfaltet. Aus der Vorlage lässt sich begründen, warum das Dulcinea-Thema erscheint. Denn der Ritter vom blanken Mond hatte Quixote mit der Behauptung herausgefordert, dass seine Dame »ohne Vergleich schöner sei als deine Dulcinea von Toboso. Gestehst du diese Wahrheit unumwunden ein, so entgehst du dem Tod und überhebst mich der Mühe, dir das Leben zu nehmen.« Da der besiegte Quixote Dulcinea keine Taten mehr weihen kann, bleibt ihm nur, ihr *molto espress[ivo]* schwärmerisch zu huldigen (T. 641). Varianten des Lesethemas und Themen des Sancho Pansa bilden ein nicht weniger dichtes kontrapunktisches Geflecht als in der Introduction, doch hält der Orgelpunkt alles zusammen.

Als Quixotes Realitätssinn allmählich wieder zurückkehrt, lässt Cervantes ihn, anstelle der Ritterromane, von einer anderen literarischen Welt träumen. Er sagt zu Sancho: »Siehe, das ist die Wiese, wo wir die reizenden Schäferinnen und die

70 Cervantes, *Don Quixote*, Band 2, Kap. 64.

[617] letzter rascher Kampf, endigt auf Orgelpunkt a, Heimweg

Musical score for measures 617-619. The piece is in D major. Measure 617 features a rapid ascending scale in the right hand and a corresponding bass line. Measure 618 shows a continuation of the scale. Measure 619 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[620]

Allegro?

Musical score for measures 620-623. Measure 620 begins with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. Measure 621 continues this pattern. Measure 622 shows a continuation of the eighth-note figure. Measure 623 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[624]

Musical score for measures 624-627. Measure 624 features a complex chordal texture with many accidentals. Measure 625 continues this texture. Measure 626 shows a continuation of the complex texture. Measure 627 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[628]

Musical score for measures 628-630. Measure 628 features a complex chordal texture. Measure 629 continues this texture. Measure 630 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[631]

Musical score for measures 631-633. Measure 631 features a complex chordal texture. Measure 632 continues this texture. Measure 633 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[634]

Fdur

Musical score for measures 634-636. Measure 634 features a complex chordal texture. Measure 635 continues this texture. Measure 636 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point.

[637] [SB 4, S. 83]

Largo
Dmoll

Musical score for measures 637-639. Measure 637 features a complex chordal texture. Measure 638 continues this texture. Measure 639 ends with a whole note chord (F major) in the right hand and a whole note bass note (A) in the left hand, forming an organ point. The dynamic marking **ff** is present in measure 639.

anmuthigen Schäfer trafen, welche hier das arkadische Hirtenleben nachahmen und wieder einführen wollten.« Und als Schäfer

»streifen wir durch die Berge, Wälder und Wiesen, singen hier unsere Scherzlieder, dort unsere Liebesklagen und trinken den flüssigen Krystall der Quellen oder der klaren Bäche oder der wasserreichen Flüsse. [...] Apollo verleiht uns die Gaben der Dichtkunst, und Amor sehnsüchtige Gedanken, die uns nicht nur im gegenwärtigen Zeitalter, sondern auch in zukünftigen Jahrhunderten berühmt und unsterblich machen werden.«⁷¹

Cervantes' Parodie auf die aus Frankreich stammende Mode der anakreontischen Dichtung hat Strauss in musikalische Hirtenmusik übersetzt. Die schlichte Hirtenweise ist bereits in Variation II, bei Quixotes Kampf gegen die Hammelherde, erklungen. Strauss verwendet vordergründig pastorale Topoi: den quasi 6/8-Takt und die großen, naturhaft-urigen Intervalle des Englischorns. Das erinnert an den Schweizer Kuhreigen, die Hirtenrufe zu Beginn der »Scène aux champs« aus der *Symphonie fantastique* von Berlioz und an die »traurige Weise« zu Beginn des dritten Aktes *Tristan*. Doch ist dies eine geschickte Camouflage. Denn Don Quixote fühlt sich ja als Held, der als Schäfer nur die Jahresfrist überstehen will. Im Hintergrund des Schäferthemas steht darum Beethoven: das Thema (bzw. der Bass des Themas) der Variationen in der *Eroica*.

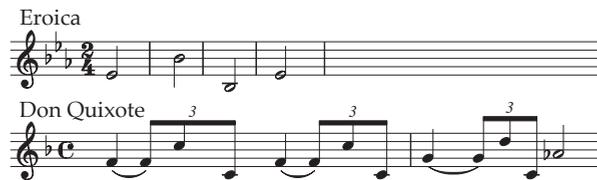


Abb. 19: Don Quixote will Schäfer werden.

Der Held im Schafspelz. Strauss braucht nur Rhythmus und Instrumentation zu ändern, und schon ist dieses elementare Tonsymbol Beethovens fast unkenntlich.

Nach dieser letzten Episode strebt Quixote seinem Heimatdorf zu. Der Rückweg steht gleichzeitig metaphorisch für die schrittweise Genesung vom Wahnsinn. Führt die Introduction von D-Dur nach d-moll, so kehrt Strauss für die Heilung vom Wahnsinn den Weg um: von d-moll nach D-Dur.

Für diesen Heimweg hat Strauss im Skizzenbuch Tr. 4, das die ersten Einfälle ent-

⁷¹ Cervantes, *Don Quixote*, Band 2, Kap. 67; Cervantes parodiert hier eine Stelle aus *Amadis in Graecia* (Fußnote S. 496).

hält, ungewöhnlich viele verschiedene Vorstufen skizziert und dabei so weit ausgearbeitet, dass er die endgültige Verlaufsskizze in Skizzenbuch Tr. 3 mit Takt 625 abbrechen konnte.

The image displays four stages of a musical sketch, labeled [I] through [IV], arranged vertically. Each stage consists of two staves (treble and bass clef).
 - Stage [I] shows a simple harmonic structure with a few notes.
 - Stage [II] is more complex, starting with a treble staff and a bass staff. It includes a measure marked [670] and a bracketed instruction '[recte: fes]' at the end.
 - Stage [III] shows further development with more notes and some phrasing lines.
 - Stage [IV] is the most developed, starting with a measure marked [674]. It features more intricate phrasing and dynamics like 'f' and 'ff'.
 Dashed arrows indicate the progression from [II] to [III] and from [III] to [IV].

Abb. 20: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 84 (die Verweisungspfeile sind nicht original)

Eine erste Idee verbindet einen A^7 -Akkord mit einem b -moll-Akkord, bei enharmonischer Doppelbedeutung von *des = cis* (Akkolade I). Dieses Zugleich zweier Akkorde im Halbtonabstand erinnert an das Wechselspiel von H -Dur und grundierendem C des Basses am Schluss des *Zarathustra*.⁷² Da dieser Akkord über A sich in den Quixote-Akkord über E auflöst, ist die tonale Basis D -Dur/ d -moll unverkennbar. Endete die Introduction mit Quixote-Akkorden über der Doppeldominante und der Dominante, so kehrt Strauss hier die Reihenfolge um. Gemeinsames Element beider Akkorde ist die Quinte b/f , während sich der Tritonus der Mittelstimmen chromatisch verschiebt (g/cis zu gis/d). Diese Klangverbindung hat Strauss zunächst nicht weiterverfolgt.

Ein neuer Ansatz ist die vollständige chromatische Reihe von Quixote-Akkorden über den Basstönen von E bis es (Akkolade II). Strauss wollte sich dieses ad hoc erfunden

⁷² Anette Unger, *Welt, Leben und Kunst als Themen der »Zarathustra-Kompositionen« von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main, S. 228, 231.

dene Klangsymbol vollständig bewusst machen, um dann eine zielgerichtete Auswahl treffen zu können. Hatte er den sich steigernden Irrsinn Quixotes in der Introduktion *kontrapunktisch* dargestellt, so sollte seine allmähliche Genesung als *harmonische* Auflösung geschehen. Ausgangspunkt ist daher der Quixote-Akkord als Tonsymbol seines Wahnsinns, der sich am Ende in einen Dominantseptakkord auflöst. Wie oft bei Wagner bestimmt die chromatisch ansteigende Oberstimme, hier von b^2 bis e^3 , den Weg (Akkolade III). Nur die auf die Dominante zielende obere Hälfte der chromatischen Reihe beschäftigt Strauss (siehe Verweisungspfeil zu Akkolade III). In die Folge von Quixote-Akkorden lagert er zwei diatonische Akkorde als Auflösungen ein, und zwar Sekundakkorde über A und über H. Die für zwei Takte liegenden Basstöne unterbrechen damit den chromatischen Bassgang. Doch die parallel verschobenen Quixote-Akkorde über Cis und D entsprachen wohl nicht Strauss' Idee einer mehr und mehr »normalen« Harmonik. Er führte also die Auflösung in einen Sekundakkord auch über dem Basston Cis (= Des) weiter (Akkolade IV) und notierte zur Belebung des Schlussklangs ein melodisches Motiv. Wie in Takt 4 der Introduktion kehrt dabei Quixotes »Macke«, etwas harmloser, wieder: Der Quartvorhalt d trifft mit der liegenden Terz cis des A^7 -Akkordes zusammen. Doch das befriedigte Strauss noch nicht, und er fand bestechende neue Ideen:

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 670 to 678. Measure 670 is marked with a treble clef and a key signature of two flats. The music features complex chords and chromatic lines. A note in measure 672 is marked with a 'V' and a downward-pointing arrow. Measure 676 has a 'V' above it. Measure 678 is marked with a treble clef and a key signature of one flat. The second system covers measures 680 to 686. Measure 680 has a treble clef and a key signature of one flat. Measures 682, 684, and 686 are marked with a treble clef and a key signature of one flat. The music includes a 'Pizz.' marking in measure 686. The bass line is marked 'engl. Horn' at the bottom.

Abb. 21: D-GPrsa, Skizzenbuch Tr. 4, S. 86f.

Der Klangfolge an sich fehlte noch das, was Strauss stets am wichtigsten war: der »Ausdruck«. So ließ er den Quixote-Akkord wellenartig von dem unerbittlichen Orgelepunkt A wegstreben: zuerst zum E^7 -Akkord (T. 671, wie Abb. 20, Akkolade I), dann

zu einem g-moll-Septakkord (*g/b/d/f*, T. 673, in der Skizze noch unklar). Ein Einschub (»2 Takte wie vorher«) übernimmt die Takte 674f. aus der Vorskizze (Abb. 20, Akkolade IV, Anfang) und rückt den »Es-Dur-Anteil« des Quixote-Akkords diatonisch höher zu einem H-Dur-Akkord. Wenn also einerseits der Orgelpunkt A das Ziel vorgibt, dann lassen sich die Nebenakkorde H-Dur und g-moll-Septakkord als Quixotes Widerstreben, geradezu psychologisch als »Vermeidungsverhalten«, deuten.

Anstelle der Quixote-Akkorde der Vorskizze rücken ab Takt 676 reguläre Septakkorde chromatisch hoch (*H⁷, C⁷, Des⁷, D⁷*). Bevor aber die Dominante endgültig eintritt, hält die Bewegung auf dem Tristanakkord inne, den Strauss wie den Höhepunktakkord im *Tristan*-Vorspiel notiert (*f/as/ces/es*, T. 680). Dieses Klangzitat hat eine doppelte Bedeutungsebene: Der Ritterwahn von Quixote und sein Sehnen nach Dulcinea werden mit der unerfüllten Sehnsucht des Helden Tristan gleichgesetzt. Das Quixote-Initium bildet hierzu den Bass, so werden die parallel verschobenen Septakkorde personalisiert. Dieses Satzmodell hat Strauss bereits in *Till Eulenspiegel* verwandt. An einer unvermutet ernsten Stelle (*schnell und schattenhaft*, T. 393 ff.) steht über dem Till-Motiv als cantus firmus im Bass der Tristanakkord in Umkehrungsformen. Strauss ironisiert freilich den Bezug, indem er statt der Pfundnoten im *Till* bei *Don Quixote* nur nachschlagende Pizzicati der Celli und Kontrabässe schreibt. Dass hinwiederum das Englischhorn-Motiv, das dann vom Solocello wiederholt wird, vom Leidensmotiv des *Tristan* angeregt ist, sollte nicht zweifelhaft sein. Strauss hat Mitleid mit seinem Helden. Dem Schlussakkord wollte er ursprünglich noch die Quinte *b/f* des Quixote-Akkords beimischen, wenigstens als Pizzicato (siehe Abb. 21, letzter Takt). Auf diese letzte Trübung des Dominantseptakkords hat er verzichtet, denn Quixote ist jetzt vom Wahnsinn geheilt, also wieder »normal«. Die verschobenen Kadenzen, die seit dem dritten Quixote-Thema der Introduction immer verrückter wurden, haben ein Ende.

Exkurs: Strauss und Mahler

Man sollte nun meinen, mit diesen Bezügen zu *Tristan*, *Till Eulenspiegel* und zur *Eroica* sei der *Don Quixote* fast schon semantisch überbürdet. Und doch hat Strauss noch einen letzten Trumpf auszuspielen.

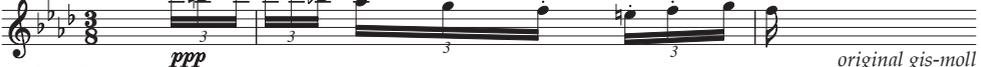
Die chromatische Initiale des büßenden Ritters und des sieghaften Helden in Variation X wirkt unscheinbar. Doch verbirgt sich dahinter ein sehr realer »Kampfgenosse« von Strauss selbst: Gustav Mahler.

Mahler, 2. Sinfonie c-moll

1. Satz, T. 402



2. Satz, T. 39



5. Satz, T. 456



Strauss, Don Quixote

T. 623



Abb. 22: Vergleich von Themen aus Mahlers 2. Sinfonie mit dem »Letzten Kampf«

Mit dem Drehmotiv beginnen Themen aus verschiedenen Sätzen von Mahlers *Auferstehungssinfonie*. Gemeinsam ist ihnen allen der sequenzierende Abstieg zur Unterquinte. Das Hauptthema des ersten Satzes, *Allegro maestoso*, beharrt länger auf dem Repetitionsmotiv von Takt 2 als die hier zitierte Variante aus der Reprise (T. 402), die der Fassung in *Don Quixote* nähersteht. Während das Thema des Kopfsatzes in c-moll steht, die strukturelle Quinte von c^3/f^2 also von der Oktave zur Unterquinte führt, beginnt das Triothema des zweiten Satzes, *Andante moderato*, mit der Oberquinte und führt zum Grundton. Da es in Moll steht, deckt sich auch die chromatische Initiale mit dem Strauss'schen f-moll-Ritter, und sogar die Schlusswendungen stimmen überein.⁷³ Die prominenteste Stelle ist die Trompetenfanfare zum »Großen Appell« im Finalsatz, bevor der »Auferstehungs«-Chor einsetzt. Alle Mahler-Themen haben einen Triolenrhythmus, den Strauss durch eine Punktierung verschärft. Die absteigende Sequenz der Trompete verquickt Strauss mit der Punktierung des Themas aus dem ersten Satz. Er zitiert also nicht wörtlich, sondern entwickelt ein »Metathema« dessen, was bereits Mahler thematisch satzübergreifend angelegt hat. Die chromatische Drehfigur hat schon Mahler separiert und als kontrapunktische Bewegungsfigur zu neuen Themen gesetzt, z. B. Takt 43–55 im ersten Satz. Ebenso verfährt Strauss in der Lesefuge (T. 94–96). Sie taucht wieder in Variation IV auf, in der Don Quixote eine vermeintliche Büsserprozession attackiert.

73 Im Skizzenbuch Tr. 4, S. 81 (siehe Nb. 19) hatte Strauss noch eine absteigende Schlusswendung notiert: *b-as-g-f* (T. 625). Im Skizzenbuch Tr. 3, S. 15, steht bereits die endgültige und jedenfalls bewusst geänderte Fassung des Schlusses. Mit diesem Takt 625 bricht übrigens die Verlaufsskizze ab.



Abb. 23: Cervantes, *Don Quixote* [1870], vor S. 481

Cervantes erzählt dies Abenteuer im letzten Kapitel (52) des ersten Buches: »Es war nämlich in diesem Jahre kein Regen gefallen, so daß an allen Orten in selbiger Gegend Umgänge mit Gebeten und Bußübungen gehalten wurden, um Gott zu bitten, daß er die Hand seiner Barmherzigkeit aufthue und Regen gebe.« In der verhüllten Marienstatue sieht Quixote eine vornehme, entführte Frau, die es zu befreien gilt. Sancho will ihn zurückhalten: »Wo wollt Ihr hin, Herr Don Quixote? welcher böse Geist reizt und treibt Euch an, gegen unsern katholischen Glauben zu fechten? Thut doch in's Henkers Namen die Augen auf, so werdet Ihr einsehen, daß Ihr einen Bußzug vor Euch habt, und daß die Dame, die sie dort auf dem Gestelle tragen, das Bild der hochgebenedeiten, unbefleckten Jungfrau ist.«⁷⁴

74 Cervantes, *Don Quixote*, S. 484f.

Abb. 24: Strauss, Don Quixote, Partiturauszug, Var. IV, Choral der Büsserprozession

Der Gesang der Büsser klingt archaisch. Die Außenstimmen psalmodieren in parallelen Oktaven und kreisen um einen Halteton als Mittelstimme. In den Einwüfen der Klarinette tritt ein einzelner Beter aus dem Kollektiv der Prozession hervor. Es ist der »büßende Ritter« der Lesefuge, dessen chromatische Floskel sich gegen die leeren Quinten und Quartan der Prozession behauptet.⁷⁵ Und sogar die Chormelodie (siehe Klammer in Abb. 24) zitiert Mahler, und zwar die Durvariante der Trompetenfanfare. Die diatonische Augmentation steht gegen die chromatische Diminution. Doch nicht nur das melodische Motiv, sondern auch die eigenartige Mehrstimmigkeit ist aus Mahlers *Auferstehungssinfonie* entlehnt. Im trauermarschartigen Teil der Durchführung des ersten Satzes erklingt in den Hörnern ein Choralatz in es-moll:

Abb. 25: Mahler, 2. Sinfonie, 1. Satz, Bläserchoral

Zum Dies-irae-Motiv der Anfangstakte und zur Chormelodie bis Takt 274 laufen konsequent parallele Unteroktaven mit. Mahler setzt aber, anders als Strauss, nur wenige leere Quint- bzw. Quartklänge (T. 271, 274), Terz- und Sextklänge überwiegen. Dieser Choral mündet in »eine hartnäckig dissonierende Fortissimostelle

⁷⁵ Norman del Mar deutet die Figur als gemurmertes »Ave Maria« (Strauss, Band 1, S. 157).

der Blechbläsergruppe«,⁷⁶ bevor die Reprise eintritt (T. 291–330), und beeindruckte Strauss sehr. Er hörte die ersten drei Sätze der damals noch ungedruckten Sinfonie, von Gustav Mahler dirigiert, in Berlin am 4. März 1895, und saß in einer Loge neben dem Komponisten Wilhelm Kienzl, der berichtet: »Bei der erwähnten Blechstelle wendet sich der links von mir sitzende Strauss mit begeistertem Augenaufschlag zu mir: ›Glauben Sie mir, es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!‹«⁷⁷

Im nachkomponierten Finale greift Mahler den Dies-irae-Choral mehrfach wieder auf. Wenn dann nach dem »Großen Appell« der Auferstehungschor aus mystischer Tiefe erklingt, setzt Mahler die neue Chormelodie wieder mit parallelen Oktaven, allerdings alternierend mit einem regulären Tonsatz.

Abb. 26: Mahler, 2. Sinfonie, 5. Satz, Ausschnitte aus dem »Auferstehungs«-Chor

Die parallelen Oktaven, noch verstärkt durch Unteroktaven des Basses, stehen zum ersten Mal in Takt 474: »ja aufersteh'n«. Die Schlüsselstelle aber ist bei Ziffer 32. Das chromatische Motiv des »büßenden Ritters« erklingt zu den Worten »Unsterblich Leben«. Mit dem Thema des »büßenden Ritters« in der Lesefuge, in der Bûßerprozession und im »letzten Kampf« komponiert Strauss ein Künstlerdrama: Strauss gegen Mahler. Das hat sich bereits angedeutet, als er das Thema des f-moll-Ritters mit dem Hornthema aus *Till Eulenspiegel* kontrapunktierte. Als Mahler die Partitur des *Till* erhalten hatte, schrieb er an Strauss: »Daß eine neue ›sinf. Dicht.‹ wieder angekommen, ist ja prachttvoll! Wo bringen Sie denn nur all die Zeit zusammen? Sie

76 Wilhelm Kienzl, *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart 1926, S. 143.

77 Ebd.

sind wol [!] der productivste von uns Allen.«⁷⁸ *Till Eulenspiegel* wurde die Strauss'sche Tondichtung, die Mahler am häufigsten dirigierte.⁷⁹

Warum diese Reverenz vor Mahler? Strauss hatte in Mahler früh den ebenbürtigen Zeitgenossen erkannt und förderte selbstlos Aufführungen seiner Sinfonien in Deutschland. Das hören die Mahlerianer immer noch nicht gerne, darum seien vier authentische Dokumente zitiert, die von Verfälschungen Alma Mahlers verschont blieben.

Am 22. Februar 1897 schrieb Strauss an Gustav Mahler:⁸⁰

»Lieber Freund,

Herzlichen Dank für freundliche Übersendung der II.ten (Partitur u[nd] Klavierauszug). Der mir neue letzte Satz hat ja einen großen Aufbau! Wie gerne möchte ich das ganze Werk hören, noch lieber einmal aufführen! Auch der Klavierauszug Behns ist ein kleines Meisterwerk.

Ich habe mich so gefreut, nach so langer Zeit wieder ein Lebenszeichen von Ihnen zu erhalten; dachte ab u[nd] zu schon, Sie hätten den ersten »Mahlerianer« ganz vergessen!

Mit schönsten Grüßen stets Ihr

Richard Strauss«

Ein Lebenszeichen »nach so langer Zeit«, das klingt emphatisch. Strauss hatte im Januar 1894 den schwer kranken Bülow in Hamburg besucht, an seiner Statt ein Abonnementskonzert geleitet und war in diesen Tagen »[v]iel mit Mahler zusammen.«⁸¹ Zuvor hatte Mahler Strauss geschrieben: »Ich zähle darauf, mit Ihnen recht viel beisammen zu sein, und stelle mich Ihnen ganz zur Verfügung.« Und danach: »Ich freue mich schon wie ein Schneekönig auf unser nächstes Wiedersehen hier im Feber.«⁸² Diese Begegnungen des Weimarer und des Hamburger Kapellmeisters waren wohl prägend für ihre gegenseitige Hochachtung und Freundschaft, die auch die ersten Bewährungsproben gut bestand: Strauss' Sondieren eines Engagements in Hamburg und die Intrigen um Bülows Gedenkkonzert.⁸³ »Menschen wie wir sollten nie Concessionen machen!« schrieb ihm Mahler.⁸⁴ Strauss setzte Mahlers Erste Sinfonie beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Juni 1894 in Weimar durch und ebenso die Uraufführung der ersten drei Sätze der Zweiten Sinfonie 1895

78 Brief vom 08.06.1895, in: *Gustav Mahler – Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hrsg. von Herta Blaukopf, München 1980, S. 47 f.

79 Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 412.

80 *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 51.

81 *TrennerC*, S. 113 (zum 22.01.1894).

82 *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 21, 23.

83 *Schuh*, S. 350–353.

84 Brief Mahlers an Strauss, 26.02.1894, *Mahler – Strauss, Briefwechsel*, S. 31.

in Berlin. An Strauss' Jugendfreund Arthur Seidl schrieb Mahler 1897: »Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Straussischen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer gefunden.«⁸⁵ Als »Mitkämpfer und Mitschaffer« hat wohl auch der »Mahlerianer« Strauss den ritterlichen Zweikampf in *Don Quixote* verstanden: ein Wettstreit unter Freunden. Was das »Mitschaffen« betrifft, fällt Strauss' Studium von Mahlers Zweiter Sinfonie genau in die Zeit, als er *Don Quixote* zu komponieren begann. Die Idee dazu war ihm zwar schon am 10. Oktober 1896 im Kloster San Marco in Florenz eingefallen.⁸⁶ Der nächste Eintrag im Schreibkalender, »Arbeit an Don Quixote«⁸⁷, datiert dann vom 27. Mai 1897. Nicht nur hatte Strauss drei Monate zuvor die Partitur der vollständigen Zweiten Sinfonie erhalten, sondern Mahler besuchte mit Otto Singer auch Strauss persönlich am 21. März in München.⁸⁸

Anlässlich der Aufführung von Mahlers Vierter Sinfonie am 16. Dezember 1901 in Berlin berichtet Natalie Bauer-Lechner einige denkwürdige Sätze des Berliner Hofkapellmeisters Strauss. Mahler hatte in Berlin alle Proben sowie das Konzert »mit dem ihn zum Glück sehr befriedigenden Strauß-Orchester« (dem Tonkünstler-Orchester) geleitet.

»Richard Strauß, dem das Werk von Probe zu Probe näher ging, zeigte sich zuletzt hingerissen, besonders vom dritten Satz, von dem er erklärte, ein solches Adagio könne er nicht machen. Auch sagte er Mahler nachher im Zusammensein in größerer Gesellschaft, er habe von ihm außerordentlich gelernt. ›Ihre Zweite Symphonie besonders habe ich mir gut angesehen und mir viel daraus angeeignet.‹ Als Zeichen seiner Schätzung schickte ihm Strauss nachher die Partituren seiner sämtlichen Werke.«⁸⁹

Dass diese Aneignung ausgerechnet in *Don Quixote* geschah, hat aber wohl nicht einmal Mahler selbst gemerkt.

85 Brief Mahlers an Arthur Seidl, 17.02.1897, in: *Gustav Mahler. Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 224.

86 *TrennerC*, S. 141.

87 *TrennerC*, S. 151.

88 *TrennerC*, S. 149. Mahler dirigierte im März in München ein Konzert des Kaim-Orchesters.

89 Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 203. Seine offene Haltung erklärte Strauss in einem Brief an Ernst von Schuch vom 15. November 1910: »Ich gehöre leider zu den Menschen, der [!] wenn es sich um Interessen der Kunst handelt, auch nicht einmal daran denkt, daß hierbei Privatinteressen collidieren könnten [...]. Wie ich heute noch von Ihnen u. Mahler u. allen Leuten, die was können, willig wie ein Schulbub lerne, ohne daran zu denken, daß mein Piedestal dadurch verschoben werden könnte.« *Richard Strauss – Ernst von Schuch. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Gabriella Hanke Knaus, Berlin 1999, S. 162.

Kurz vor der Zeit, in der *Don Quixote* entstand, war Mahler am 23. Februar 1897 zum Katholizismus konvertiert. Es ist also schon eine böse Pointe, wenn Strauss, den man gerade in dieser Episode mit Don Quixote identifizieren darf, gegen das Marienbild anrennt, während der »büßende Ritter« Mahler in der Büsserprozession Gebete murmelt.

So sehr sich beide als »Mitschaffer« verstanden – beider Haltung zur Religion war unüberbrückbar divergent. Als der Atheist Strauss die Nachricht von Mahlers Tod erhielt, hat er in seinem Schreibkalender sowohl die Hochachtung vor dem Künstler wie die Divergenz in Glaubensfragen eindrücklich dargestellt:

»Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. Mai [recte: 18. Mai] verschieden. Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust.

Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.

Lecture deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop[old] Ranke: durch sie wird mir hell bestätigt, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle politischen u. religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können.

Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.

Mir ist absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch [recte: schon] weiter als zur Zeit der politischen Union Karls V. u. des Papstes? Wilhelm II. u. Pius X.?

Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.«⁹⁰

Diese Notiz scheint wirr – die Todesnachricht machte Strauss betroffen. So resümiert er das, was ihn von Mahler trennte, wie das, was die gemeinsame Basis dieser Künstlerfreundschaft war. Der konvertierte Jude Mahler konnte seine spirituelle Nähe zum Katholizismus schöpferisch umsetzen, der Atheist Strauss sah – mit Nietzsche – das Christentum als »nicht mehr lebenskräftig«, nur der Antichrist konnte ihn noch inspirieren. Diese These sieht er durch Leopold Rankes monumentale *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* bestätigt. Papst Clemens VII., den wankelmütigen Gegenspieler von Kaiser Karl V., interessierten mehr politische Machtspiele als die Einberufung eines Konzils, das dem Luthertum

90 Stephan Kohler, »Richard Strauss: Eine Alpensinfonie op. 64«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 143 (1982), S. 42–46 (mit Faksimile).

die Stirn hätte bieten können.⁹¹ Mit Kaiser Wilhelm II. und Pius X. spielt Strauss wohl auf die unselige preußische Allianz von »Thron und Altar« an, auf das Gottesgnadentum Wilhelms II. mit dem Wahlspruch »Gott mit uns«, vielleicht auch auf dessen symbolträchtige Reise ins Heilige Land, auf den Spuren des (friedlichen) Kreuzzugs von Kaiser Friedrich II. »Sittliche Reinigung aus eigener Kraft« – ohne Religion – war nicht nur Strauss' eigene Maxime, sondern er erwartete davon eine Wiederbelebung der deutschen Kultur.

Was hatten Strauss und Mahler also gemeinsam? Beide verehrten Wagner und sahen es als Lebensaufgabe, dessen Werke durch Musteraufführungen im Repertoire der Opernhäuser durchzusetzen. Strauss liest deshalb wieder einmal Wagners Memoiren, »mit Rührung«. Gemeinsam ist beiden das hohe Arbeitsethos; Strauss nennt den Freund einen »hochstrebenden, idealen Künstler« wegen seiner Sinfonien, die aufzuführen er als »erster Mahlerianer« sich verpflichtet fühlte. Gemeinsam ist ihnen schließlich, über die weltanschaulichen Gräben hinweg, die Liebe zur »ewigen herrlichen Natur«.

Mit einigen Monaten Abstand zu Mahlers Tod spricht Strauss noch offener. Otto Klemperer berichtet:

»Ich besuchte im Hochsommer 1911 (dem Todesjahr Mahlers) Richard Strauss in Garmisch. Strauss war in keiner Weise Philosemit, betonte deshalb immer, auch zu Lebzeiten Mahlers, daß er Juden wie Mahler sehr gern gehabt habe. Nur habe er immer »ein wenig Angst vor ihm« gehabt.

Wir beklagten natürlich beide seinen frühen Tod. Dann aber behauptete Strauss, er hätte immer nach Erlösung gesucht. Er wußte überhaupt nicht, von welcher Erlösung Mahler sprach. Er sagte wortwörtlich: »Ich weiß nicht, von was ich erlöst werden sollte. Wenn ich des Morgens an meinem Schreibtisch sitze und mir was einfällt, so brauche ich doch gar keine Erlösung. Was meinte Mahler damit?« Hier liegt der große und diametrale Gegensatz zwischen den beiden Musikern. Während Mahler versuchte, jede programmatische Äußerung in seinem Werk (z. B. in der Dritten Sinfonie) auszuschalten, war Strauss auf das Poetisch-Programmatische durchaus angewiesen. Er sagte zu mir: »Ich kann keine Beethoven-Sinfonie dirigieren, ohne mir dabei ein Programm vorzustellen.« Ich war ganz starr. Gerade daß man für eine Melodie keine Worte findet, ist ja das Wundervolle. Mahler sagte bei anderer Gelegenheit im Gegen-

91 Rankes Urteil über die Befangenheit Clemens VII. »im Widerstreit geistlicher und weltlicher Interessen« ist vernichtend: »Wohl der unheilvollste aller Päpste, die je auf dem römischen Stuhle gesessen. [...] In Reputation unendlich herabgekommen, ohne geistliche, ohne weltliche Autorität hinterließ er den päpstlichen Stuhl.« Leopold Ranke, *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert*, Band 1, Berlin 1834, S. 127 f.

satz dazu, man müßte den zweiten Satz der ›Pastorale‹ mit Naturgefühl dirigieren. Das klingt etwas anders.«⁹²

Von dem Dirigenten und Komponisten Klemperer hätte man erwarten können, dass er die Partituren genau liest und sich einen *musikalischen* Standpunkt jenseits des literarischen, ideologischen Streits um »absolute« und Programmmusik schafft. Denn so weit waren die Positionen von Mahler und Strauss gar nicht entfernt. Beide ließen sich von außermusikalischen Ideen anregen, versuchten aus dem Stoff eine in sich stimmige musikalische Form zu gewinnen, die der eine »Sinfonie« nannte, der andere »Tondichtung«, und verstanden die Programmhinweise nur als Anhaltspunkte für unmusikalische Hörer. Doch geradezu missionarisch hat Mahler 1901 mit Strauss »sehr ernst gesprochen und ihm seine Sackgasse zeigen wollen. Er konnte mir aber leider nicht ganz folgen. Er ist ein sehr lieber Kerl, der in seinem Verhältniß zu mir mich rührt. Und doch kann ich ihm nichts sein – da ich ihn wol übersehe, aber er von mir nur das Piedestal.«⁹³ Da hat er sich überschätzt und Strauss unterschätzt, weil er, als Bruckner-Schüler, dem fragwürdigen Begriff der »absoluten Musik« verpflichtet blieb. Bereits in seiner sogenannten Münchner Erklärung hatte Mahler gesagt, »er halte das Beginnen, Musik nach einem Programm zu schreiben, für die größte musikalische und künstlerische Verirrung. ›Einer, der das kann, ist kein Künstler! Etwas anderes ist es, wenn die Komposition eines Meisters einem so anschaulich und lebendig wird, daß man unwillkürlich einen Vorgang, ein Ereignis darin zu erleben glaubt.«⁹⁴ Auch Strauss hat stets betont, dass eine literarische Anregung nicht mehr als der heuristische Anstoß für kompositorisch Neues sei. »Ein poetisches Programm kann wohl zu neuen Formbildungen anregen, wo aber die Musik nicht logisch aus sich selbst sich entwickelt, wird sie ›Literaturmusik‹.«⁹⁵ »Das wäre doch ganz gegen den Geist der Musik.«⁹⁶ Obwohl Mahler mit seiner »Weltanschauungsmusik«⁹⁷ noch der alten romantischen Musikästhetik anhing, wonach nur die Instrumentalmusik metaphysische Ahnungen erwecken könne, nicht die Oper, zollte er schließlich erst

92 Otto Klemperer, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*, Zürich 1960, S. 21f. Wie sehr religiöse Stoffe seine Inspiration blockierten, teilte Strauss Hofmannsthal bei der Komposition der *Josephslegende* mit: »Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht recht, und was mich mopst, dazu finde ich schwer Musik. So ein Joseph, der Gott sucht, – dazu muß ich mich höllisch zwingen. Na, vielleicht liegt in irgendeiner atavistischen Blinddarmercke doch eine fromme Melodie für den braven Joseph.« Brief vom 08.09.1912, BHH, S. 198.

93 Brief Mahlers an Alma vom 18.12.1901, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, hrsg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, S. 102.

94 Constantin Floros, *Gustav Mahler. I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, S. 197.

95 *BE*, S. 210 f.

96 *Schuh*, S. 431.

97 Floros, *Gustav Mahler I*, S. 167–188.

Strauss' *Salome* volle Anerkennung, woran wohl der biblische (und jüdische) Stoff keinen geringen Anteil hatte.

Wichtiger als die Divergenz in der Frage der Programmmusik scheint aber das gänzlich verschiedene künstlerische Naturell von Mahler und Strauss zu sein. Mahler hing als Bekenntnismusiker an seinen Werken als Emanation seiner innersten Empfindungen. »Er war beim Komponieren des letzten Satzes der Zweiten so erregt und nervös, daß seine Schwestern für seine Gesundheit fürchteten und sich fast wünschten, er möge zu schreiben aufhören.«⁹⁸

Über die Uraufführung von Mahlers Sechster Sinfonie beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen (27. Mai 1906) berichtet Alma Mahler: »Der Schlußsatz dieses Werkes mit den drei großen Schicksalsschlägen! Kein Werk ist ihm beim ersten Hören so nahe gegangen. Nach der Generalprobe ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig.« Strauss als Vorsitzender des ADMV kam hinzu und bat Mahler, eine Trauermusik zu dirigieren, weil der Bürgermeister gestorben sei. Die im Künstlerzimmer allseitig herrschende Ergriffenheit kommentierte er, 40 Jahre später, als er Alma Mahlers *Erinnerungen* las: »Solche Dinge verstehe ich allerdings nicht.«⁹⁹

Strauss hielt stets Distanz zu seinem Werk. Ihm ging es um die sehr irdischen Fragen der Kunst und des Künstlertums, nicht um Metaphysik. Als Stefan Zweig am 20. November 1931 zum ersten Mal mit ihm zusammentraf und ihm den Plan zur späteren *Schweigsamen Frau* entwarf, überraschte ihn Strauss' eigenartige Künstlerpersönlichkeit sehr:

»Nie hatte ich bei ihm einen solchen rapid auffassenden Kunstverstand, eine so erstaunliche dramaturgische Kenntnis vermutet. Noch während man ihm einen Stoff erzählte, formte er ihn schon dramatisch aus und paßte ihn sofort – was noch erstaunlicher war – den Grenzen seines eigenen Könnens an, die er mit einer fast unheimlichen Klarheit übersah. Mir sind viele große Künstler in meinem Leben begegnet; nie aber einer, der so abstrakt und unbeirrbar Objektivität gegen sich selber zu bewahren wußte. [...] Ebenso wie bei dieser ersten Begegnung war ich bei jeder neuen immer wieder voll Bewunderung, mit welcher Sicherheit und Sachlichkeit dieser alte Meister sich selbst in seinem Werke gegenüberstand. [...] Immer wußte er genau, wer er war und wieviel er konnte. Wie wenig oder wieviel die andern im Vergleich zu ihm bedeuteten, interessierte ihn nicht sehr und ebensowenig, wieviel er den anderen galt. Was ihn freute, war die Arbeit selbst [...] Schwierigkeiten erschrecken ihn nicht, sondern machen seiner formenden Meisterschaft nur Spaß. [...] [In] seltenen Sekunden, wo sein Auge

98 Killian, *Bauer-Lechner*, S. 215.

99 *Briefwechsel Mahler – Strauss*, S. 195.

auffunkelt, spürt man, daß etwas Dämonisches in diesem merkwürdigen Menschen tief verborgen liegt, der zuerst durch das Pünktliche, das Methodische, das Solide, das Handwerkliche, das scheinbar Nervenlose seiner Arbeitsweise einen ein wenig mißtrauisch macht [...]. Aber ein Blick in seine Augen, diese hellen, blauen, stark strahlenden Augen, und sofort spürt man irgendeine besondere magische Kraft hinter dieser bürgerlichen Maske.«¹⁰⁰

Dieses Abgründig-Dämonische steckt bereits in *Till Eulenspiegel*, der nur vordergründig lustige Schelmenstreiche vorführt. In Wahrheit geht es Strauss um eine kompositorische Auseinandersetzung mit Wagners *Tristan*.¹⁰¹ Nun also, in *Don Quixote*, nimmt er seinen »Mitkämpfer und Mitschaffer« Gustav Mahler aufs Korn, und gerade mit der *Auferstehungssinfonie*, diesem »Gipfel der Weltanschauungsmusik schlechthin«.¹⁰² Doch wie in *Till Eulenspiegel* geschieht dies aus der Distanz, mit scharfem musikalischem Witz, der nur funktioniert, weil Strauss die unvergleichliche Gabe hat, Töne, Akkorde, Satztechniken semantisch aufzuladen.

Form

Die verhältnismäßig lange Arbeit an *Don Quixote* belegt wohl, dass ihm die kompositorische Hauptaufgabe, eine schlüssige musikalische Gesamtform zu finden, nicht leicht fiel. Gegenüber Stefan Zweig bekannte er 1931 offen, daß er als »Musiker mit siebzig Jahren nicht mehr die ursprüngliche Kraft der musikalischen Inspiration besitze. Symphonische Werke wie ›Till Eulenspiegel‹ oder ›Tod und Verklärung‹ würden ihm kaum mehr gelingen, denn gerade die reine Musik bedürfe eines Höchstmaßes von schöpferischer Frische.«¹⁰³ Schon die Detailuntersuchungen haben gezeigt, mit welcher überbordenden Vorstellungskraft er musikalische Neuerungen schuf. Dementsprechend ist auch die Gesamtform höchst originell.

Die Eckpfeiler der musikalischen Form stehen da, wo Strauss alle drei Quixote-Themen en bloc verwendet. So bildet er zwei Formblöcke, anfangs mit 139, am Ende mit 113 Takten, die fast genau ein Drittel des ganzen Werkes umfassen. Dabei verquickt er höchst unterschiedliche Gattungen miteinander.

100 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, [Frankfurt am Main] 1949, S. 407–410.

101 Edelmann, »Strauss und Wagner«, S. 74–76.

102 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 277.

103 Stefan Zweig, *Welt von gestern*, S. 407 f.

INTRODUCTION			THEMA	VARIATIONEN		FINALE	
Exposition	Lese-fuge	Reprise	Minore	Variationen 1 - 9		Variation 10	
DQ 1+2+3		DQ 1+2+3	DQ 1+2+3			Letzter Heimweg Kampf	
1	19	105	123		DQ 1	DQ 2+3	DQ 1+2+3
					617	640	690 722

Abb. 27: Strauss, *Don Quixote*: Formübersicht, der Rahmen der Variationen

Es ist für die Gattung Fuge typisch, dass ihr eine irgendwie geartete Einleitung vorausgeht, sei es – bei Bach – ein Präludium, eine Toccata oder Fantasie. Die explizite Verbindung von Introduction und Fuge ist seltener, neben den zwei großen Stücken *Introduction, Passacaglia und Fuge* von Max Reger (op. 96 und op. 127) gibt es auch eine bescheidenere *Introduction und Fuge* d-moll op. 62 von Franz Lachner für Orgel oder Klavier vierhändig. In deren Adagio-Introduction wird das Thema bereits eingeführt, das dann im Allegro der Fuge verarbeitet wird. Das ist jedenfalls vergleichbar mit der Exposition der Don-Quixote-Themen, deren Initium dann im Lesethema wiederkehrt. Die Reprise beim letzten Themeneinsatz bekräftigt diesen Zusammenhang von Introduction und Fuge.

Wäre es eine reine Fuge, müsste sie auf der Tonika enden. Der offene Schluss weist in eine andere Richtung, zur Langsamen Einleitung einer Sinfonie. Deren Aufgabe ist es, nach modulatorischen Umwegen zur Dominante zu führen, damit der Hauptsatz in der Tonika beginnen kann. Da nach der Introduction aber das Solocello noch einmal die Don-Quixote-Themen vorträgt, kann man auch an die doppelte Exposition der klassischen Konzertform denken.¹⁰⁴ Zwar endet die Tuttiexposition in aller Regel mit einer Tonikakadenz, aber schon Mozart war erfinderisch, um die entstehende Zäsur vor dem Einsatz des Solisten zu überbrücken. Im Klavierkonzert C-Dur KV 467 spielt der Pianist bereits in einer großen Dominantfläche mit, bevor er selbst das Thema hat.

Das Hauptprinzip, das all diese heterogenen Formelemente zusammenhält, ist der Weg von Moll nach Dur, das schon mehrfach genannte »per aspera ad astra«. Es wirkt im Kleinen beim fis-moll-Ritter der Introduction und beim f-moll-Ritter in Variation X als Sieg im Kampf. Es wirkt bei Don Quixotes Heimweg, und in umgekehrter Richtung, von Dur nach Moll, bei Quixotes fortschreitendem Irrsinn. Es wirkt im Thema, das »minore« exponiert und erst im Finale »maggiore« und so kantabel präsentiert wird, wie man sich das von einem Thema für Variationen erwartet. Das heißt: Das »Thema« selbst ist nicht statisch, sondern wandelt sich ständig, es ist nicht behandeltes Objekt, sondern »handelndes« Subjekt. Strauss' Auffassung ist radikal anders als zum Beispiel die Brahms'sche bei den *Haydn-Variationen*. Die Frage, was das Thema der Quixote-Variationen sei, ist so von vornherein verfehlt. Das meint

104 So bereits Phipps, »Logic of tonality«, S. 204.

wohl Strauss mit dem kryptischen Satz, er habe in *Don Quixote* die Variationen »als Darstellungen von nichtigen Phantomen im Kopf des Ritters von der traurigen Gestalt als eine Art Satyrspiel ad absurdum geführt«. ¹⁰⁵ Wenn man diesen Antihelden in seinem Wahn ernst nimmt, dann kann man ihn nicht mit einem handfesten Thema darstellen. Das einzig Greifbare in all den bunten Gestalten sind die sechs Töne von Quixotes Initium. Und da berührt sich Strauss mit frühen kontrapunktischen Formen. Mit Frescobaldi könnte er seine Tondichtung *Capriccio sopra mi fa ut la ut mi* (als d-moll-Variante im Hexachordum molle) nennen. Der permanente Gestaltwandel hält alles in Bewegung.

Diesen dynamischen, quasi organisch-lebendigen Prozess kann nur der Tod des Protagonisten beenden. Im Skizzenbuch Tr. 4 hatte Strauss notiert: »letzter Schluß: das I. ritterliche Thema (Ddur) (ihm gleichsam im Tode noch als Ideal vorschwebend) zer[p]flückt, unterbrochen von Ausrufen des Entzückens, Seufzern, Schmerzenslauten bis zum letzten Hauch«. ¹⁰⁶

Die letzten Schmerzenslaute sind bereits in Variation V vorbereitet. Das Quixote-Initium ist melodisch mit der chromatischen Drehfigur des »büßenden Ritters« verbunden. Bei Quixotes Tod ertönt in den Posaunen, Instrumenten des Jenseits, ein Klanggebilde als dreifacher Vorhalt vor dem verminderten Septakkord (*h/d/f/gis*) über dem Orgelpunkt D, der sich zur Tonika löst; mehr kann die Theorie darüber nicht sagen.

The image shows a musical score for Solo-Cello. It is divided into two parts: 'Don Quixote 1' and 'Mahler'. The Strauss part (left) features a melodic line in D major with a chromatic descent. The Mahler part (right) features a similar melodic line with the lyrics 'Un - sterb-lich Le - ben!'. The score is written for Solo-Cello and includes a bass line with a chromatic descent.

Abb. 28: Strauss, *Don Quixote*, T. 739f., und Mahler, 2. Sinfonie, 5. Satz, T. 745

Betrachtet man den Akkord ohne funktionsharmonische Scheuklappen, dann fasst Strauss einfach alle Töne des Solocello in einem Klang zusammen. Ansatzpunkt ist der Ton *b* innerhalb von D-Dur. In der Introduction löste die aus dem d-moll-Kampfruf abgeleitete Quinte *b/f* den »übergeschnappten« Quixote-Akkord über dem E⁷-Akkord aus. In der Skizze (Abb. 20, Akkolade I) ist sie, notiert als b-moll-Akkord, Störfaktor über dem A⁷-Akkord (*cis = des*), und in der Folgeskizze (Abb. 21, letzter

¹⁰⁵ Werbeck, *Tondichtungen*, S. 454.

¹⁰⁶ Trenner, *Skizzenbücher*, S. 7, liest fälschlich »Schmerzensausbrüchen«.

Takt) spukt die Quinte als Pizzicato über der Dominante A herum. Die Quinte *b/f* ist damit absolut gesetzt als »Wahn«-Element, auch wenn Strauss die letztgenannte Skizze nicht benutzt hat. Erst im »Schmerzenslaut vor dem letzten Hauch« erinnert sich Quixote noch einmal an den schönen Wahn seines Rittertums. Zwar ist er geheilt – dafür steht die Tonikaterz *d/fis* –, aber dazu erklingt der quintlose Septakkord *b/d/as* (= *gis*) als Dominante seines Es-Dur-Traums vom Heldentum. Mit der typischen Schlussfloskel eines Rezitativs, die im langsamen Tempo recht pathetisch wirkt, spricht Quixote gewissermaßen sein letztes Wort.

Der allerletzte Schmerzenslaut gilt Gustav Mahler. Der gedehnte Vorhalt, ausdrucksvoll mit Crescendo und Decrescendo versehen, zitiert noch einmal aus dem »Auferstehungs«-Chor: »Unsterblich Leben«. Doch an die Auferstehung und ein ewiges Leben, das Mahler mit bedeutungsschweren Fermaten beschwört, glaubt Strauss nicht. So belässt er es bei dem »Unsterblich ...!« So unsterblich wie Cervantes' Romanheld in der Literatur soll Don Quixote auch in der Musik sein. Strauss genügt die geistige Welt der Kunst im Diesseits. Das unterstreicht er durch den eigenartigen Akkord über dem Orgelpunkt D. Erst wenn das *cis* enharmonisch umgedeutet wird, zeigt sich der Sinn dieser vierfachen LeittonEinstellung: *e/gis/b/des* ist der Eulenspiegel-Akkord. Er löst sich meist in einen F-Dur-Sextakkord auf, doch wenn Till sich über das Gericht lustig macht, schreibt Strauss den Akkord mit *cis* und löst ihn nach A-Dur auf (*Till Eulenspiegel*, T. 591–593). Auch beim Tod Don Quixotes fasst Strauss das *cis* als Leitton auf und schließt über dem Orgelpunkt D mit dem D-Dur-Akkord. Die Tonika ist Sinnbild von Don Quixotes friedlichem Hinscheiden.

Der Verweis auf *Till Eulenspiegel* ist mehr als eine intertextuelle Spielerei innerhalb der Tondichtungen. Strauss hat den Bezug lange vorbereitet. Bereits in der Introduction ist das Hornmotiv des Till Kontrapunkt zum »büßenden Ritter«. Dort kippte es unversehens in das Heldenmotiv aus *Tristan* um. Da der Eulenspiegel-Akkord, notiert als *b/des/fes/as*, strukturell mit dem Tristanakkord identisch ist,¹⁰⁷ wird in einem einzigen Akkord das musikalische Dreigestirn Wagner–Strauss–Mahler beschworen: als eine Trias fortschrittlicher – und »unsterblicher«! – Künstler.

Diese Studie bestätigt und – und präzisiert – die ästhetischen Leitlinien, die Strauss lebenslang verlautbart hat.

1. *Musik als Ausdruck*. »Es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!«, hatte Strauss gesagt. Zwar berief er sich immer auf die musikästhetische Schrift

¹⁰⁷ Hansen, *Tondichtungen*, S. 108.

von Friedrich von Hausegger, diesen Gegenentwurf zu Hanslicks Büchlein *Vom Musikalisch-Schönen*. Doch Hausegger hält nicht viel von »Programm Musik«.

»Der Programmusiker sucht seinen Tönen die Bedeutung von Sprachzeichen zu verleihen und erscheint umso glücklicher, je mehr es ihm gelingt, diese Zeichen durch Associirung bekannter Eindrücke verständlich zu machen. Dies ist ein sehr undankbares, dem Wesen der Tonkunst ungemein ferne liegendes Bemühen [...]. Bedeutsame Ereignisse, Namen großer Männer, bekannte Dichtungswerke u. dgl., um welche sich bereits ein bestimmter Empfindungsvorrath bei jedem Gebildeten aufgespeichert hat, werden gewählt und ihnen nun die Macht zugetraut, ein Interesse beizuschaffen, welches das Tonwerk aus eigenem Vermögen nicht zu bestreiten vermag.«¹⁰⁸

Dieses Problem hat Strauss genau gesehen und deswegen stets den Primat der Musik betont. Seine Tondichtungen können als »reine Musik«, wie er gegenüber Zweig sagte, bestehen, weil er für die »poetischen Ideen« überzeugende musikalische Analogien gefunden hat. In *Don Quixote* also: Der Weg von Moll nach Dur als »Sieg« des fis-moll-Ritters und als Genesung Quixotes, von Dur nach Moll als reifender Wahnsinn, die Modulation des Es-Dur-Ritters von Es-Dur nach E-Dur als »Verführung« usw. Zusammengehalten werden diese einzelnen musikalischen Ereignisse im Fall der Fuge durch das Lesethema, bezüglich der Gesamtform durch blockartige, gliedernde Formabschnitte. Strauss fühlte sich herausgefordert, für jede Tondichtung eine je eigene Form zu finden, weil seiner Vorstellungskraft die traditionellen Formen zu eng wurden. Die Programmführer dienten als Marketingstrategie und auch als Ablenkung vom »Eigentlichen«. Strauss: »Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein. Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.«¹⁰⁹ Da hat er nicht nur den normalen Konzertbesucher, sondern auch Dirigenten und zünftige Musikwissenschaft sehr überschätzt. Wenn wir schon nicht mit Strauss' Ohren hören können, so bleibt die Aufgabe, wenigstens seine Partituren gründlichst zu studieren. Sie, nicht die Programme, sind der Schlüssel zu Strauss' Denken.

2. *Tonsymbole und Musikgeschichte*. Die Musik seiner Tondichtungen wirkt nur unter der Voraussetzung sprachnah, dass man sein höchstpersönliches semantisches System der Tonarten, Instrumente und Satztechniken kennt und anerkennt. Mit dieser Ebene der »Tonsymbole« übersteigt er bereits alle deskriptiven oder illustrativen Momente. Meisterwerke von Mozart, Beethoven oder Wagner – und eben

108 Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* [1887], hrsg. von Elisabeth Kappel und Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 50), Wien u. a. 2010, S. 127 f.

109 Brief an Romain Rolland, 05.07.1905, zit. nach *Schuh*, S. 155.

auch die Zweite Sinfonie von Mahler – hält er für unüberbietbar, weswegen er sie mit den Platonischen Ideen vergleicht. Sie wecken bestimmte Empfindungen – »Eros« bei Mozart, »heroischer Sieg« bei Beethoven, »Tragik« bei Wagner – und haben diese ihre Wirkkraft in der Rezeptionsgeschichte bewiesen. Darum nutzt Strauss diese Tonsymbole für seine Zwecke. Seine kompositorische Hauptaufgabe ist es, sie seinem Stil anzuverwandeln, ohne ihre Wirkung zu schmälern. Damit reiht er sich bewusst in die große musikgeschichtliche Entwicklung ein. Indem er Tonsymbole aus 200 Jahren Musikgeschichte aufnimmt, lassen sich seine Tondichtungen auch als Diskurs auf der Ebene der größten Meisterwerke hören und verstehen. Das selbstbewusste Wort von Strauss: »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte.«¹¹⁰ trifft Wesentliches. Unverzichtbare Voraussetzung einer solchen Teilhabe an der musikalischen Vergangenheit ist die Tonalität. Selbst bei extremer Chromatik und Enharmonik hält Strauss – wie übrigens auch Wagner – an einer großformalen, diatonischen Grundstruktur unbeirrbar fest.¹¹¹

3. *Künstlertum*. 1949, am Ende seines Lebens, beklagte sich Strauss: »... warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken, wie in ihnen, wie nur noch bei Beethoven, der Mensch sichtbar ins Werk spielt – dies beginnt im 3. Akt *Guntram* schon (Absage an den Kollektivismus), *Heldenleben*, *Don Quixote*, *Domestica* ...«¹¹² Dass Strauss seine eigene Biografie offen als kunstwürdig deklarierte, hat ihm viele Feinde eingetragen, kennzeichnet aber zugleich den Künstler der Moderne. An der Oberfläche ist seine Musik witzig, auch satirisch und immer eingängig. Schwerer zugänglich ist bereits die untergründige Dimension der musikhistorischen Tonsymbole. Die tiefste Schicht der künstlerischen Persönlichkeit und des »Menschen« Strauss ist fast unauslotbar. Darüber hat er – wenigstens öffentlich – nichts verlauten lassen. Ein letztes Beispiel aus *Don Quixote*: Wenn Strauss für Horn komponierte, dann hatte er stets das Vorbild seines Vaters im Ohr. Dieser hatte bei der Komposition des *Guntram* den Sohn immer gemahnt, das »melodische Element« nicht zu vernachlässigen: »Ich rufe immer wieder: Melodie! Klarheit! Einfachheit! Innerlichkeit! Nur das, was von Herzen kommt, kann wieder zu Herzen dringen!«¹¹³

110 Zit. nach Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewußtsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005, S. 47.

111 1931 notierte Stefan Zweig einige resignierende Sätze von Strauss: »Er sieht überhaupt nicht wie Musik noch weitergehen könne und glaubt an eine gewisse Pause. In knapp 250 Jahren habe sich eigentlich die ganze Musik entfaltet, das sei rasend rasch gewesen, daher jetzt diese Stockung [...] Er fühlt sich doch recht einsam als der Letzte der großen Linie.« Zweig, *Tagebücher*, S. 353 f.

112 *BE*, S. 182.

113 Brief von Franz Strauss an Richard, 24.04.1892, in: *Schuh*, S. 279.

Und: »Es ist nicht alles Gassenhauer, was freundlich ans Ohr klingt, und denke nur an dich selbst, wenn Du einen melodischen Walzer von Strauß hörst [...]«.¹¹⁴ Wenn also beim Es-Dur-Ritter die Gilda-Arie aus *Rigoletto* im Horn erklingt, dann wird er unabweisbar an seinen Vater gedacht haben. Als Dritter Kapellmeister an der Münchner Hofoper hatte er ja seinen Vater am ersten Horn vor sich gesehen. Seine eigene Anstellung endete fast gleichzeitig mit der Pensionierung von Franz Strauss im Juni 1889. In dieser Zeit hatte Richard ungeliebtes französisches Repertoire zu dirigieren, aber auch Verdi: *Troubadour* am 15. Dezember 1887, *Maskenball* am 18. Februar 1889.¹¹⁵ Verdis Ohrwurm als Hommage an den Vater – das wäre so ein Fall, wie »der Mensch sichtbar ins Werk spielt«.

Anhang

INTRODUKTION			
1	D	Don Quixote 1 »ritterlich« Don Quixote 2 »galant« Don Quixote 3 <i>Lehre, die Don Quixote daraus zieht</i>	
FUGE			
Takt	The- men- Einsätze	Kontrapunkte, Strauss-Bemerkungen (Skizzenbücher Tr. 3+4)	Lesethema Instr.
19	1. D	<i>Lesethema ohne Sord.</i>	Va.
25	<i>G</i>	<i>Dulcinea ideal</i> [Ob., Harfe]	—
33	<i>fis / Fis</i>	<i>Fismoll Ritter / mit Riesen kämpfend / Tod des Riesen</i> [3 Tr. vs. Tuben] Don Quixotes »Entzückensrufe« [Fl.]	—
40	2. Fis	+ <i>Dulcinea</i> [Fl., Ob.]	VI. II, Va.
46	<i>Es / E</i>	Es-Dur Ritter: <i>Die Rittergestalt verweicht in den Schlingen der Frau / der Ritter verliert seine Stärke</i> (»träumend«) [Hr. vs. Solo-Vl.] – <i>Rigoletto</i> -Marsch (»Caro nome«) [Hr. 6]	—
58	3. F	+ <i>fis</i> -Ritter [Klar., Pos.] + <i>Es</i> -Ritter [Fl., Solo-Vl.!]	VI. I, VI. II
64	<i>f</i>	<i>f</i> -moll-Ritter: <i>Der büßende Ritter</i> [Va. con sord.] <i>Till Eulenspiegel</i> in <i>f</i> -moll [Vc. con sord.]	—

114 Brief von Franz Strauss an Richard, 16.11.1892, in: *ElternB*, S. 155.

115 *TrennerC*, S. 60, 67.

72	4. D (K)	+ »Schlingen« der Frau des Es-Ritters [Solo-Vl.]	Klar.
74	5. G	+ Es-Ritter [Klar., Fag.]	Ob.
76	<i>C / As</i>	<i>Cdur Ritter</i> [Hr.], auch auf As	Str., Blech
80	6. Es	+ Dulcinea [Fl., Solo-Vl.] + Es-Ritter verweicht [E. H.]	Hr.
83	7. d	+ Es-Ritter [Vc., Kb.] 1. Kampf [Tr., Pos.]	Klar., Vl. I
85	8. F	+ C-Ritter [Hr.]	BKlar., Fag.
87	9. B	Don Quixote 1 [Fl., Ob.] + C-Ritter Imitation [Hr.] + fis-Ritter [Tr.] Kampf diminuiert [Hr.]	E. H., Va.
93	10. Es	+ Dulcinea [3 Pos., Basstuba] + Es-Ritter [Hr.]	Klar., Vl. II
94	11. As	+ Dulcinea-Fortsetzung + f-Ritter [Va. con sord.] T. 97–99: <i>Tristan</i> , Heldenmotiv (»Verhängnis«), sequenziert mit diminuiertem Kp.	Fag., Hr., Vc., Kb.
100	12. Des (Kopf)	2. Kampf	Fl., Ob., Vl. I
102	13. Des (Kopf) 14. Des (Kopf)	+ fis-Ritter [Tr., Pos.] + f-Ritter [Ob., Klar., Vl. I, Hr.]	BKlar., Fg., Vc., Kb. E. H., Hr., Va.
103	15. Des (Kopf)	3. Kampf	Fl., Klar., Vl.
105	16. D	REPRISE: Don Quixote 1 [Fl., Ob.] + fis-Ritter diminuiert [Pos.] + Es-Ritter, Schluss imitiert [Hr., Tr.] + f-Ritter, Kopfmotiv [Fag., Vc.] 4. Kampf augmentiert	Hr., Va.
111		Don Quixote 2 (variiert) + Es-Ritter, Schluss [Tr.]	
113		Don Quixote 3 (variiert) <i>übergesnappt als Ende der verwirrten Lectüre / Steigerung</i> Dominantschluss (E ⁷ + B ⁷ / A ⁷ + Es ⁷)	
THEMA MINORE: Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt			
123	d	Don Quixote 1 (variiert) Don Quixote 2 (variiert) Don Quixote 3 (variiert) Violoncello-Solo + Englischhorn-Solo + Violin-Solo	