

## „Suiten“, „Phantasien“ und „Fragmente“ aus Bühnenwerken von Richard Strauss — Rezeptionsästhetische Überlegungen zu einer problematischen Gattung

von Wolfgang Winterhager, Bochum

Das Verfahren, aus Werken für die Bühne Teilstücke zu exzerpieren und in andere Kontexte zu integrieren bzw. zu neuen Kontexten zusammenzustellen, ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig geübte Praxis. Zu Zeiten, da der Schutz geistigen Eigentums noch nicht den gesetzlichen Regelungen unterstand wie heutzutage, war es gang und gäbe, auch ohne Einwilligung der Autoren ‚Highlight‘-Zusammenstellungen aus zeitgenössischen, aktuellen Bühnenwerken zu arrangieren: für Militär-, Salon- oder Kurorchester, für die verschiedensten Kammermusikbesetzungen, für das häusliche Ergötzen der höheren Töchter am Pianoforte oder als brillante Klaviervirtuosenummer. Auf der anderen Seite haben auch die Komponisten selber, vielfach in der Hoffnung größerer Popularisierung ihrer Werke, Exzerptzyklen aus Teilstücken ihrer Bühnenwerke geschaffen. Eine große Anzahl von Bühnenmusiken des vergangenen Jahrhunderts ist heute lediglich in solcher Form noch bekannt, während die Originalwerke längst der Vergessenheit anheimgefallen sind oder an der Peripherie des Musikbetriebes ein Schattendasein führen. Als Beispiele mögen hier die Suiten aus *Peer Gynt* (Edvard Grieg), *Coppélia* (Léo Délibes) und dem *Feuervogel* (Igor Strawinsky) genügen.

Auch Richard Strauss' Œuvre enthält eine Anzahl von Werken, die nichts anderes sind als Aneinanderreihungen von Abschnitten aus Bühnenwerken von seiner Hand, zusammengestellt — teilweise auch besetzungsmäßig umarrangiert — zum Zweck konzertanter Aufführung. Der Chronologie ihrer Entstehung nach sind dies die folgenden Stücke:

A) von Strauss selber stammend:

1. *Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann“ des Molière* (1919)
2. *Orchestersuite aus dem Ballett „Schlagobers“* (1932)
3. *Vier symphonische Zwischenspiele aus „Intermezzo“* (1933)
4. *Walzerpotpourri/Erste Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“* (1944)
5. *Symphonische Phantasie aus „Die Frau ohne Schatten“* (1946)
6. *Symphonisches Fragment aus „Josephs-Legende“* (1947)

B) nicht von Strauss stammend, aber autorisiert:

1. *Erste Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“* (Otto Singer, 1912)
2. *Zweite Walzerfolge aus „Der Rosenkavalier“, dritter Akt* (Otto Singer, 1934)
3. *Symphonisches Fragment „Die Liebe der Danae“* (Clemens Krauss, 1940)
4. *Rosenkavalier-Suite* (Artur Rodzinsky, 1945)

Darüber hinaus sind noch *Salomes Tanz*, das Potpourri-Vorspiel zu der Oper *Die schweigsame Frau* sowie das einleitende Sextett aus dem *Capriccio* bisweilen im Konzertsaal oder auf Schallplatten als isolierte Einzelstücke zu hören; diese Werke bleiben indes im vorliegenden Zusammenhang außerhalb des Interesses, da sie keine zweckgebundenen, nachträglichen Reihungen disparater Elemente sind.

Im wesentlichen zeichneten für Strauss zwei Beweggründe für die Anfertigung von Bühnenmusikexzerpten verantwortlich: Auf der einen Seite war das Bedürfnis des Publikums zu befriedigen, Glanzlichter und ‚schöne Stellen‘ aus musikdramatischen Werken, die im Repertoire bereits fest verankert waren, immer wieder hören zu wollen (wie bei den Walzerfolgen aus dem *Rosenkavalier*). Auf der anderen Seite — und dies umfaßt den weitaus größeren Teil der Exzerpte — steht das Anliegen des Komponisten, nicht im Repertoire placierte Werke, die aufgrund bestimmter Umstände nicht auf dem Theater präsentiert werden können, wenigstens in Auszügen für den Konzertsaal lebendig zu erhalten. Es ist kein Zufall, daß fast alle Exzerpte aus Werken von Strauss zu Zeiten von Kriegs- und Nachkriegswirren entstanden sind, zu Zeiten also, da der Bühnenbetrieb entweder nur eingeschränkt funktionierte oder gänzlich zum Erliegen gekommen war. In diesem Sinne schreibt Strauss im Juni 1946 an seinen Enkel Christian: „Ich habe inzwischen auf Wunsch meines [...] Verlegers eine Orchesterfantasie aus den besten Partien der Frau ohne Schatten zusammengestellt [...], die das Werk im Konzert etwas populär machen soll, nachdem Operaufführungen wohl auf längere Zeit unmöglich bleiben werden.“<sup>1</sup> Alle vier in den vierziger Jahren entstandenen Exzerpte (aus *Danae*, dem *Rosenkavalier*, der *Frau ohne Schatten* und der *Josephs-Legende*) sind wohl aus jenen Intentionen heraus geboren. Nicht ohne Grund reihen sich die beiden einzigen Ballett-Kompositionen Straußens (*Josephs-Legende* und *Schlagobers*) gleichfalls in den Kanon derjenigen Werke ein, denen durch konzertante Aufführungen von Teilausschnitten ein — wenn auch bescheidener — Platz im Repertoire verschafft werden sollte, nachdem sie in der ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich erfolgreich waren. Umstände besonderer Art schließlich haben zur Entstehung der *Bürger als Edelmann*-Suite geführt: Das Schauspiel Molières nebst Strauss' Musik dazu sollte ursprünglich in Kombination mit der Oper *Ariadne auf Naxos* aufgeführt werden; nach den ersten schlechten Bühnenerfahrungen mit diesem theatralischen ‚Zwitterwerk‘ wurde die Oper mit einem nachkomponierten Vorspiel zu einer neuen Einheit verschmolzen, während Teile der Schauspielmusik in Form einer Orchestersuite dazu bestimmt wurden, im Konzertsaal ihr Eigenleben zu führen.

Das Ergebnis aller jener Popularisierungsbemühungen muß man jedoch, bis vielleicht auf die Ausnahme der *Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann“*, als negativ bezeichnen: Keines der übrigen Exzerpte hat sich auch nur annähernd durchsetzen können, ja — die vier Stücke aus den vierziger Jahren erlebten nicht viel mehr als ihre Uraufführungen und fielen danach in Vergessenheit. Nur in wenigen Fällen (*Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*) hat der Opernbetrieb die Exzerptkompositionen

<sup>1</sup> *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967, S. 453.

in ihrer Hauptfunktion entbehrlich gemacht, denn die zugrundeliegenden Werke sind heutzutage wieder fester Bestandteil der Spielpläne.

Das Kernproblem, das in den folgenden Ausführungen diskutiert werden soll, besteht in der Frage, was geschieht, wenn Musik, die aus einem quasi-„programmatischen“ Zusammenhang innerhalb einer Bühnenhandlung herausgelöst und von jeder Anknüpfung an diesen Zusammenhang isoliert wird, nur noch für sich selbst steht, und somit gleichsam zu ‚absoluter‘ Musik wird. Zu fragen ist, inwieweit sich aus einer Zusammenstellung heterogener Einzelelemente neue logische Kontexte zu entwickeln vermögen, deren Tragfähigkeit auf Prämissen basieren muß, die mit denjenigen, die dem Ursprungswerk zugrunde liegen, nichts mehr gemein haben. Alle Exzerptkompositionen, die zu dem Zweck zusammengestellt worden sind, eine Art Ehrenrettung der (dem Zuhörer für gewöhnlich unbekannt) Musik ihrer Basiswerke zu sein<sup>2</sup>, müssen sich diesem ästhetischen Anspruch stellen, nämlich wie absolute Musik rezipiert und verstanden werden zu können<sup>3</sup>. Diese Werke sind es, von denen im folgenden die Rede sein wird.

In diesem Sinne, nämlich der Kardinalfrage nach dem ‚Wie‘ der Rezeption, lassen sich die Exzerptkompositionen von Strauss in zwei Grundtypen unterteilen, die wir aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit zwei allgemein gebräuchlichen Formungs- (und Analyse-)Topoi als *S u i t e n t y p u s* und als *R h a p s o d i e t y p u s* bezeichnen wollen. Mit dieser begrifflichen Zuordnung ist — schlagwortartig — eine hierarchische Einordnung der Exzerptzyklen zwischen zwei Positionen unterschiedlich sinnfälliger Logik musikalischer Syntax intendiert. Wenden wir uns zunächst dem Suitentypus zu.

Die Erwähnung der Tatsache, daß es Kompositionen gibt, die sich aus mehreren abgeschlossenen Einzelsätzen zu sogenannten Zyklen zusammenschließen, ist in gleichem Maße eine Banalität wie es noch der schlüssigen Erklärung bedarf, vermittels welcher Faktoren denn nun die zyklische Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze gewährleistet wird. Drängt sich diese Problematik bei Satzzyklen wie Symphonien und Sonaten, auch im Bewußtsein der Komponisten (man denke etwa an Gustav Mahler), im Laufe der Musikgeschichte bisweilen recht stark in den Vordergrund musikästhetischer Diskussion, so scheint sie im Hinblick auf die makrostrukturelle Organisation anderer Arten von Zyklen, zu denen auch die Suite gehört, fast völlig irrelevant zu sein. Ja, die Ungebundenheit und völlige Freiheit in der großformalen Anlage gehört geradezu zum Wesen der Gattung Suite und folgerichtig auch zum Begriffsrepertoire, wenn es darum geht, diese Gattung zu definieren.

So bezeichnet Friedrich Blume die Suite als „eine meist lose, selten fester gefügte Reihe einander folgender [...] Stücke oder Tänze“<sup>4</sup>. Eine Zusammengehörigkeit der

<sup>2</sup> In diesem Sinne ist die Mehrzahl der Straussischen Bühnenmusikexzerpte nicht vergleichbar etwa mit den Klavierparaphrasen Franz Liszts, der bei seinem Publikum die Bekanntheit der paraphrasierten Werke wohl voraussetzen durfte.

<sup>3</sup> Dem Argument, daß es sich bei den Opernexzerpten um Gelegenheitswerke handle, denen eine intensivere analytische Annäherung nicht zustehe, muß entgeggehalten werden, daß die intendierte Funktion dieser Stücke, die ja mit der ‚Gelegenheit‘ identisch ist, keineswegs jeden künstlerischen Anspruch entbehrt.

<sup>4</sup> Friedrich Blume, Artikel *Suite*, in *MGG*, Bd. 12, Sp. 1703.

Teile sei in der Suite „möglich, aber nicht erforderlich“<sup>5</sup>, genauso wie eine fest gefügte Anordnung möglich, nicht aber aufs Ganze gesehen zur Norm geworden sei. Die starke Gebundenheit der Suite an äußere Anlässe und Zwecke — sie diene im 17. und 18. Jahrhundert vornehmlich als Musik zum Tanz und/oder zum reinen Divertissement — mag für eine solche ästhetische Anschauung zunächst ausschlaggebend gewesen sein. Im Konzertbetrieb des 20. Jahrhunderts aber hat, als Ergebnis rezeptionshistorischer Verschiebungen, die Suite auch losgelöst von den ursprünglichen Zweckbestimmungen, d. h. als von alledem ‚verabsolutierte‘ Musik, durchaus ihren Stellenwert.

Bei aller Freiheit in der zyklischen Organisierbarkeit der einzelnen Sätze zu einem Ganzen ist jedoch, was die Ebene ihrer jeweiligen Binnenstrukturierung betrifft, stets die Forderung nach Geschlossenheit erhoben worden: Die Stücke selbst weisen fast ausschließlich feste formale Bauprinzipien auf, wie etwa Lied-, Bogen- oder Rondoformen. Eine Reihung wohlgefügt und in sich abgeschlossener Stücke, die zudem noch Tänze sind oder zumindest Tanzcharakter aufweisen, scheint also (nicht zuletzt auch aufgrund von Hörgewohnheiten) ein ästhetisch problemfreies, in sich sinnvolles Werkgefüge zu ergeben.

Als Suiten in diesem Sinne zu bezeichnen wären nun aus der Gruppe der Exzerptkompositionen von Strauss die auch als solche betitelten Suiten aus dem *Bürger als Edelmann* und aus dem Ballett *Schlagobers* sowie die *Vier symphonischen Zwischenstücke aus „Intermezzo“*, von denen allerdings nur zwei Tanzcharakter haben<sup>6</sup>.

Bedeutsam für die Struktur der Exzerpt-Suiten ist der Umstand, daß bereits die ursprünglichen Bühnenkompositionen, das Ballett *Schlagobers* und die Schauspielmusik zu Molières Komödie, strikt nach dem Nummernprinzip aufgebaut sind, also von vornherein nichts anderes darstellen als Reihungen von Einzelementen, die in sich abgeschlossen, und, wie im Falle des *Schlagobers*, sogar teilweise austauschbar sind. Auch die Organisation der Oper *Intermezzo* folgt einer Tableau- oder Stationendramaturgie, die mit einer Nummerneinteilung durchaus vergleichbare Züge aufweist. Werfen wir zur Verdeutlichung des Gesagten einen Blick auf die Musik zum *Bürger als Edelmann*. Die folgende Übersicht zeigt im Vergleich die Exzerpt- und die komplette Fassung:

Suite	Bühnenmusik
Nr. 1: <i>Ouvertüre</i>	Nr. 1: <i>Ouvertüre</i>
	Nr. 2: <i>Auftritt und Couplet des Jourdain</i>
	Nr. 3: <i>Musikalisches Gespräch</i>
Nr. 4: <i>Menuett</i>	Nr. 4: <i>Menuett</i>
Nr. 5: <i>Szene des Fechtmeisters</i>	Nr. 5: <i>Szene des Fechtmeisters</i>
Nr. 6: <i>Auftritt und Tanz der Schneider</i>	Nr. 6: <i>Auftritt und Tanz der Schneider</i>
	Nr. 7: <i>Schluß des ersten Aufzuges</i>

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Die sogenannte *Rosenkavalier-Suite* aus dem Jahre 1945 gehört allerdings, obwohl ebenfalls als „Suite“ betitelt, in die Gruppe der ‚Rhapsodien‘

Suite	Bühnenmusik
Nr. 8: <i>Vorspiel zum zweiten Aufzug</i> ( <i>Menuett des Lully</i> )	Nr. 8: <i>Vorspiel zum zweiten Aufzug</i> ( <i>Menuett des Lully</i> )
Nr. 9: <i>Auftritt des Cleonte (nach Lully)</i>	Nr. 9: <i>Auftritt des Cleonte (nach Lully)</i>
Nr. 10: <i>Intermezzo</i>	Nr. 10: <i>Intermezzo</i>
Nr. 11: <i>Das Dîner (Tanz des Küchenjungen)</i>	Nr. 11: <i>Das Dîner (Tanz des Küchenjungen)</i>
Nr. 12: <i>Courante (in Kanonform)</i>	Nr. 12: <i>Courante (in Kanonform)</i>
	Nr. 13: <i>Schluß des zweiten Aufzuges</i>
	Nr. 14: <i>Vorspiel zum dritten Aufzug</i>
	Nr. 15: <i>Melodram</i>
	Nr. 16: <i>Die türkische Zeremonie</i>
	Nr. 17: <i>Schluß des dritten Aufzuges</i>

Es ist deutlich zu erkennen, daß diejenigen drei Elemente des Exzerptes, die Satz- und Tanztypen aus Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts nachempfunden sind (zwei Menuette [Nr. 4 und 8], Courante [Nr. 12]), gleichsam das Grundgerüst bilden; dazu gruppiert Strauss weitere Tänze bzw. nach historischer Vorlage gearbeitete Sätze, denen allen eines gemeinsam ist: die klare formale Gliederung als Lied- oder Rondoformen bzw. als Reihungen derartiger formaler Ordnungsprinzipien. Als Beispiel sei an dieser Stelle die drittletzte Nummer der Suite, das *Intermezzo*, näherer Betrachtung unterzogen. Die Formstruktur dieses Satzes erweist sich als rondoartig; in Buchstaben ausgedrückt, ergibt sich das Schema ABA'CA'', hinzu kommen noch kurze Einleitung und Coda. Der tänzerische Gestus dieses Stückes ist evident, so daß es insgesamt als Paradigma eines Suitensatzes im Strauss-Stil apostrophiert werden kann:

Formteil	Takte	Taktanzahl
Einleitung	1—3	3
Ritornell (A)	4—6	3
Weiterführung 1	6—9	4
Schlußformel	9—11	2
Episode (B)	12—23	12
Ritornell (A')	24—26	3
Weiterführung 2	26—36	11
Schlußformel	36—38	2
Episode (C)	38—41	3
Ritornell (A'')	42—44	3
Weiterführung 3	44—52	9
Schlußformel	52—54	2
Coda	54—57	4

Von den ursprünglich 17 Musiknummern wurden konsequenterweise die freieren Stücke wie die Einleitungs- und Schlußabschnitte der einzelnen Aufzüge (sofern sie keine Tänze sind) sowie die zu stark melodramatisch, d. h. textgeprägten Nummern 3 und 15 nicht in die Suite integriert. Strauss hat zwar die kurze Ouvertüre beibehalten, zog es aber vor, seine Orchestersuite mit der effektvolleren *Courante* in Kanonform enden zu lassen und nicht mit dem kontemplativen, im Pianissimo verklingenden eigentlichen Schluß der Schauspielmusik. Bezüglich der Tempi der einzelnen Sätze ist die Suite zwar nicht in allen Elementen, aber doch im großen nach dem Prinzip des Alternierens von Langsam und Schnell organisiert; insgesamt ergeben sich ausgewogene Proportionen aus fünf Tempoeinheiten.

Grundsätzlich läßt sich das potentielle Publikum der Konzertsuite aus dem *Bürger als Edelmann* — und dasselbe gilt sinngemäß auch für alle anderen Exzerpte — in zwei Idealtypen von Hörern unterteilen: einerseits diejenigen, die die musikalischen Abläufe in einer ad hoc vollzogenen inneren Synästhesie mit den ihnen vorab bekannten szenischen Vorgängen der Molièreschen Bühnenhandlung oder zumindest deren Textsubstrat synchronisieren, und auf der anderen Seite diejenigen, die ohne Kenntnis der Handlung oder unter Zurückdrängung aller Vorinformationen das Werk ‚nur‘ als ‚absolute‘ Musik aufzunehmen vermögen (allenfalls noch mit der Konnotation ‚Suite im alten Stil‘). Für den letzteren, den gleichsam ‚absoluten‘ Hörer dürfte es keinerlei Schwierigkeiten bereiten, die *Bürger als Edelmann*-Suite als ästhetisch befriedigendes Divertissement im Sinne der Suitentradition zu rezipieren; in demjenigen Hörer jedoch, dem die ursprünglichen Bühnenereignisse ständig gegenwärtig sind, könnte das Werk auf zweierlei Weise einen ästhetisch weniger befriedigenden Eindruck hinterlassen. Etwa, indem ihm solche Stücke oder Tänze präsentiert werden, die er nicht erwartet hat oder die er für nicht so geeignet hält wie andere, oder dadurch, daß ihm die kausalnektischen Zusammenhänge der Handlung des Ursprungswerks durch die Kontraktion im Exzerpt in unlogischer und unangemessener Weise durchbrochen scheinen. Im Hinblick auf die eigentliche Problemstellung der vorliegenden Ausführungen, in deren Mittelpunkt die Frage nach der Rezeption von Exzerpten als ‚absolute‘ Musik steht, kann auf solche möglichen Reaktionen hier allerdings nur in mehr spekulativem Sinne hingewiesen werden. Die rezeptionspsychologischen Reaktionen eines in bestimmter Weise vorinformierten Hörers sind letztlich nur auf empirischem Wege halbwegs exakt eruierbar.

Deuten diese Überlegungen zunächst darauf hin, daß der ‚absolute‘ Hörer einen problemlosen Zugang zur *Bürger als Edelmann*-Suite haben kann, so gibt es auf der anderen Seite einige wenige Stellen, die einem des Bühnenwerkes unkundigen Rezipienten als Brüche oder als Fremdkörper im Kontext besonders auffallen und in ihrer Funktion und Position rätselhaft bleiben müssen. Ein Beispiel mag das erhellen.

Bei einer szenischen Realisierung der Molière-Komödie gemeinsam mit der Schauspielmusik von Strauss sind häufig melodramatische Überlagerungen von Musik und Sprechdialog vorgesehen. Als Stichworte sind die in Frage kommenden Dialogstellen gemeinsam mit verschiedenen Bühnenanweisungen in die Partitur der Bühnenmusik aufgenommen; bei der rein orchestralen Aufführung der Suite sind sie natürlich funktionslos. Zwar setzt Strauss nur sporadisch das Orchester als musikalischen Illustrator

des Haupt- und Nebentextes der Komödie ein, teils tonmalerisch, teils unter Heranziehung von Zitaten; im übrigen dient die Musik mehr zur Erzeugung einer der Bühnendhandlung angemessenen *couleur locale* oder, besser gesagt, *couleur des temps*. Bei der Zusammenstellung der Suite hat Strauss nun aber die wenigen allzu textbezogenen Musikpassagen nicht getilgt oder zumindest umgearbeitet, so daß der unvoreingenommene Hörer sich gelegentlich in einer gewissen Ratlosigkeit den akustischen Ereignissen gegenübersehjt. Man höre sich in diesem Sinne einmal den Allegretto-Teil des Abschnitts *Das Dîner* aus der *Bürger als Edelmann*-Suite an<sup>7</sup>.

Das an dieser Stelle erklingende musikalische Selbstzitat zu identifizieren, dürfte keine Schwierigkeiten bereiten: Es handelt sich um einen charakteristischen Abschnitt der zweiten Variation aus der Symphonischen Dichtung *Don Quixote*, in dem Strauss in überaus drastischer Weise das Blöken einer Hammelherde musikalisiert. Dieses Zitat verdankt seine Integration in den Kontext der Musik zur Molière-Komödie der Tatsache, daß an der fraglichen Stelle im Nebentext das Stichwort „Hammelkeule“ erscheint. Strauss, bekannt als Meister des Selbstzitates, hat sich eine derartige Gelegenheit natürlich nicht entgehen lassen. Der ‚absolute‘ Hörer des *Bürger als Edelmann*-Exzerpts mag an dieser Stelle freilich stutzen, denn im Zusammenhang einer pseudo-barocken Suite, deren Publikum möglicherweise nicht einmal die Titel der Nummern im Programmheft mitgeteilt bekommt, ist es in der Tat fehl am Platze. Irritationen solcher Art zeigt die *Bürger als Edelmann*-Suite — übrigens ebenso wie die *Schlagobers*-Suite (die hier nicht näher analysiert werden soll) — jedoch nur an einigen wenigen Stellen. Auf das Grundproblem zurückkommend, inwieweit ein Bühnenmusik-Exzerpt als ‚absolute‘ Musik rezipierbar sein kann oder nicht, muß diese Frage in bezug auf den Suitentypus insgesamt wohl eindeutig bejaht werden. Problematischer sind in dieser Hinsicht allerdings die Exzerptkompositionen, die man dem Rhapsodietypus zuordnen könnte und von denen nun zu handeln sein wird.

Eine schlüssige und umfassende Definition des analytischen (nicht historischen) Terminus ‚Rhapsodie‘ steht bedauerlicherweise auch heute noch aus. Ausschlaggebend für dieses Defizit ist der Umstand, daß man sich seitens der Musikforschung ständig daran orientiert hat, unter Rhapsodien nur diejenigen Werke zu subsumieren und zu analysieren, die von Komponisten oder Verlegern auch als solche betitelt worden sind. Daß sich die Zahl der gattungstypologisch relevanten Merkmale, die allen derartigen Kompositionen gemeinsam sind, auf ein Minimum reduziert, kann bei einer solchen Sichtweise nicht ausbleiben. Wenn es darum zu tun ist, Abgrenzungen zu bestimmten anderen Gattungen — in diesem Falle zur Suite — zu leisten, erscheinen diese wenigen Merkmale qualitativ tragfähig genug, um im vorliegenden Zusammenhang die Grundlage einer analytischen Verwendbarkeit des Begriffes zu bilden. Der Begriff ‚Rhapsodie‘ soll im folgenden verwendet werden in seiner Grundbedeutung: Bruchstück-Reihung.

<sup>7</sup> *Der Bürger als Edelmann. Komödie mit Tänzen von Molière. Freie Bühnenbearbeitung in drei Aufzügen*, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin 1912/1918, S. 52–54. (Die Musik ist identisch mit derjenigen der *Bürger als Edelmann*-Suite an der entsprechenden Stelle.)

Als zum Rhapsodietypus gehörig werden solche Exzerpte einzuordnen sein, die in einem einzigen Satzkontext völlig heteromorphe musikalische Einheiten miteinander kombinieren, denen nichts anderes gemeinsam ist als die ehemalige Zugehörigkeit zu ein und derselben musikalischen Grundquelle. Der Unterschied zu den Exzerpten des Suitentypus liegt zum einen in der Einsätzigkeit, zum anderen in der Tatsache, daß die exzerpierten Elemente durchweg *keine* Geschlossenheit in ihrer formalen Binnenstruktur aufweisen, und drittens darin, daß die neu sich konstituierenden Kontexte keinerlei Affinitäten zu herkömmlichen Strukturierungstopoi besitzen, sondern jeweils gewissermaßen Formen ‚sui generis‘ entwickeln. Ob und inwieweit diese Formen ‚sui generis‘ in der intendierten Funktion, nämlich ‚absolut‘ rezipierbar zu sein, ästhetisch befriedigen können, ist im folgenden zu prüfen. Als pars pro toto soll zu diesem Zweck die Exzerptzusammenstellung *Symphonisches Fragment aus „Josephs-Legende“* aus dem Jahre 1947 näherer Betrachtung unterzogen werden. Die an diesem Beispiel aufgezeigten analytischen Ergebnisse gelten sinngemäß auch für die *Symphonische Phantasie aus „Die Frau ohne Schatten“* (1946) und die sogenannte *Rosenkavalier-Suite* (1945)<sup>8</sup>.

Vergleichen wir zunächst die ursprüngliche Ballettfassung der *Josephs-Legende* mit der Fragmentfassung von 1947. Das Ballett weist im Gegensatz zu seinem Schwesterwerk *Schlagobers* keine Nummerneinteilung auf, sondern ist vollständig durchkomponiert. Die folgende Synopse benutzt daher als Gliederungskriterien stichwortartig zusammenfassende Beschreibungen der Bühnenhandlung:

Orchesterfragment 1947

Ursprungsfassung 1914

Exzerpt-Nr.

1 Orchesterliche Einleitung

Tableau: Die Welt des Potiphar:

a) Darreichung von orientalischen Kostbarkeiten

b) Zug und Tanz der Frauen

2 Daraus: Tanz der Sulamith

c) Duell der Faustkämpfer

3 Joseph wird hereingetragen, schlafend.

Joseph erwacht und beginnt zu tanzen.

Tanz des Joseph (Suchen und Finden Gottes)

4 Daraus: Erste, zweite, Teile der dritten Tanzfigur

5 Vierte Tanzfigur

Potiphars Weib bekundet Interesse an Joseph und läßt ihn zu sich führen.

<sup>8</sup> Die Orchesterphantasie aus der Oper *Die Liebe der Danae*, zusammengestellt von Clemens Krauss, ist weder in Noten noch im Klang zugänglich; über dieses Werk können daher an dieser Stelle keine Aussagen gemacht werden.



Orchesterfragment 1947

Ursprungsfassung 1914

Exzerpt-Nr.

6 Potiphars Weib berührt Joseph, indem sie ihm ein kostbares Geschmeide umlegt.

Joseph wendet sich schroff von Potiphars Weib ab. Die Tafel wird abgeräumt. Orchesterzwischenspiel. Verwandlung. In einer kellerartigen Kammer in Potiphars Palast. Joseph betet, legt sich zum Schläfe nieder und träumt einen frommen Traum. Potiphars Weib schleicht sich herein, berührt den Schlafenden, Joseph erwacht.

7 Potiphars Weib verbirgt ihr Gesicht zu Füßen Josephs.

Potiphars Weib versucht, Joseph zu küssen. Joseph läuft schaudernd davon. Potiphars Weib eilt ihm nach, versucht, Joseph zu streicheln.

8 Mit lasziven Bewegungen versucht sie, Joseph zu verführen. Joseph weist sie mit einer verächtlichen Gebärde zurück. Alle Verführungskünste sind vergeblich.

Ihr Begehren schlägt in Haß um; sie läßt Joseph festnehmen. Diener und Sklavinnen eilen herbei, ihre Drohgebärden gegen Joseph münden in einen hysterischen Tanz. Potiphar läßt Joseph in Ketten legen. Joseph soll mit glühenden Zangen gefoltert werden. Auf Joseph ruht der Abglanz des Himmels; er bleibt von allen Qualen unberührt. Ein heller Stern geht auf; dessen Lichtschleier entsteigt ein gülden gewappneter Erzengel.

9 Der Erzengel schwebt zu Joseph herab. Durch bloßes Berühren fallen die Ketten von Joseph ab. Der Engel führt Joseph zur Freitreppe, die nach außen weist.

Potiphars Weib erwürgt sich.

10 Joseph und der Engel schreiten ins Freie.

Das *Symphonische Fragment* aus „*Josephs-Legende*“, das im übrigen gegenüber der Ursprungsfassung eine leicht reduzierte Orchesterbesetzung aufweist, setzt sich, wie deutlich zu erkennen, aus zehn Exzerpten aus der Ballettpartitur zusammen. Diese Elemente werden, bis auf kleine Instrumentationsretouchen, unverändert übernommen und ohne Pausen aneinandergereiht; bisweilen hat Strauss einzelne Übergangstakte nachkomponiert, deren motivisches Material sich stets aus dem Motivfundus der

unmittelbar vorausgehenden Takte rekrutiert. Das Gesamtexzerpt erscheint also, genauso wie das Ballett, ‚durchkomponiert‘; in dieser Einsätzigkeit unterscheidet es sich grundsätzlich von den Exzerpten des Suitentypus. Betrachten wir als nächstes die Binnengliederung der einzelnen Segmente. Traditionelle Formtypen, nämlich Rondo- bzw. strophische Formen weisen von den insgesamt zehn Exzerpten nur vier auf (in der Synopse: Nr. 3, Teile aus Nr. 4, Nrn. 5 und 7). Bezeichnenderweise sind innerhalb des Handlungsballetts *Josephs-Legende* gerade diejenigen Passagen nach traditionellen formalen Organisationsmustern aufgebaut, die, was die Umsetzung des Plots angeht, mehr statischen Charakter haben, in denen zumindest keine äußere Handlung vorangetrieben wird. Alle übrigen Bruchstücke sind bloße Reihungen von Motiven oder motivischen Entwicklungsgängen, die in synästhetischer Kombination mit einer dargestellten Bühnenhandlung als musikalische Formverläufe durchaus gerechtfertigt sein mögen, losgelöst von dieser Bühnenhandlung aber, als ‚verabsolutierte‘ Musik, als Ganzes nicht problemfrei sind.

Zwar läßt sich die Frage, durch welche Faktoren sich eine Logik musikalischer Syntax eigentlich generiere, kaum allgemeingültig beantworten. Für das Zeitalter tonalitätsgebundener, auf dem Taktprinzip beruhender Musik ist aber wohl grundsätzlich, ganz abstrakt formuliert, die ausgewogene Korrelation zwischen den Kategorien ‚sinnfällige Wiederholung‘ und ‚Kontrast‘ als ästhetischer Maßstab anzusetzen. Keines der tradierten absolut-musikalischen Formmodelle verzichtet, sei es auch reduziert auf wenige Parameter, auf das kategoriale Prinzip der Wiederholung: Sonatensatz, Rondo, Variationenreihe, Barform, Liedformen, Fuge, Passacaglia usw. Allen diesen Formungstopoi gemeinsam ist weiterhin, daß dem Wiederholungsprinzip das Prinzip der Kontrastbildung (gewissermaßen als Folie, um die Wiederholung zu gewichten und sinnfällig werden zu lassen) gegenüberstehen muß, sei es in Alternation (Beispiel: Rondo) oder in Parallelführung (Beispiel: Passacaglia). Auch die Leitmotivtechnik basiert letzten Endes auf der Kategorie ‚Wiederholung‘, überlagert von der Kategorie ‚Kontrast‘.

Bei alledem ist nicht zuletzt für eine adäquate Rezeption unverzichtbar, daß die Zahl der Passagen, die durch Wiederholung eine exponierte Stellung im Gesamtkontinuum von Klangereignissen eines Stückes einnehmen, nicht zu groß sein darf, um die Aufnahme- und Merkfähigkeit des Rezipienten nicht zu überfordern. Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten beispielsweise das Exzerpt Nr. 8 aus dem *Symphonischen Fragment aus „Josephs-Legende“*<sup>9</sup>, so zeigt sich, daß dieser Abschnitt eine Reihung motivisch-thematischer Ereignisse darstellt, die untereinander in keiner Weise verknüpft sind.

<sup>9</sup> *Josephs-Legende. Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal*, Klavierauszug mit Hinzufügung der Handlung von Otto Singer, Berlin 1914, S. 83–87 (Die Musik entspricht derjenigen des *Josephs-Legende-Fragments* an der entsprechenden Stelle.)

Disposition und jeweilige Gestaltung der insgesamt acht voneinander verschiedenen motivischen Einheiten dieser Passage finden ihre Begründung einzig im Rahmen der Kombination mit den szenischen Vorgängen der Balletthandlung<sup>10</sup>. Der ‚absolute‘ Hörer einer solchen Motivreihungspassage vermag letztlich keine anderen Ordnungsfaktoren dingfest zu machen als solche, die auf dynamisch-agogischer Ebene angesiedelt sind; hier wird eine gewisse Abrundung oder zumindest Symmetrie erfaßbar (schnell — langsam — schnell bzw. leise — laut — leise — laut).

Kann nun, im Hinblick auf ihre ästhetische Akzeptanz, die Binnenstrukturierung der Mehrzahl der einzelnen Exzerpte an absolut-musikalischen Modellen kaum gemessen werden, so bedeutet dieser Umstand natürlich noch nicht, daß damit auch auf großformaler Ebene bereits a priori ein ähnliches Manko zu konstatieren wäre.

Das *Josephs-Legende*-Fragment enthält insgesamt 16 Themen bzw. bedeutsame Motive, von denen sich sieben dadurch auszeichnen, daß sie mindestens zweimal erklingen. Die Physiognomie dieser letztgenannten Themen und Motive sowie ihre Verteilung innerhalb des musikalischen Gesamtablaufs des Fragments zeigt die nachstehende Übersicht: (siehe Seiten 244 u. 245).

Ein Formverlauf, der in irgendeiner Weise nach herkömmlichen Prinzipien gestaltet wäre, läßt sich m. E. hier nicht dingfest machen. Wenn überhaupt Passagen wiederholt werden, dann geschieht dies fast ausschließlich in Form von Charaktervarianten. Es findet nur eine einzige notengetreue Rekapitulation statt (hier als Passage 1 markiert). Was dem Hörer an diesen Stellen aber zweimal präsentiert wird, ist nicht als ‚Thema‘ zu bezeichnen, vom Charakter her ist es mehr eine durchführungsartige Steigerungspartie<sup>11</sup>. Mögliche Spekulationen um eine potentielle Sonatenhauptsatzform mit überlanger Einleitung, die die obenstehende Übersicht vielleicht suggerieren mag, erweisen sich bereits beim ersten Hören jener Passage als nicht tragfähig.

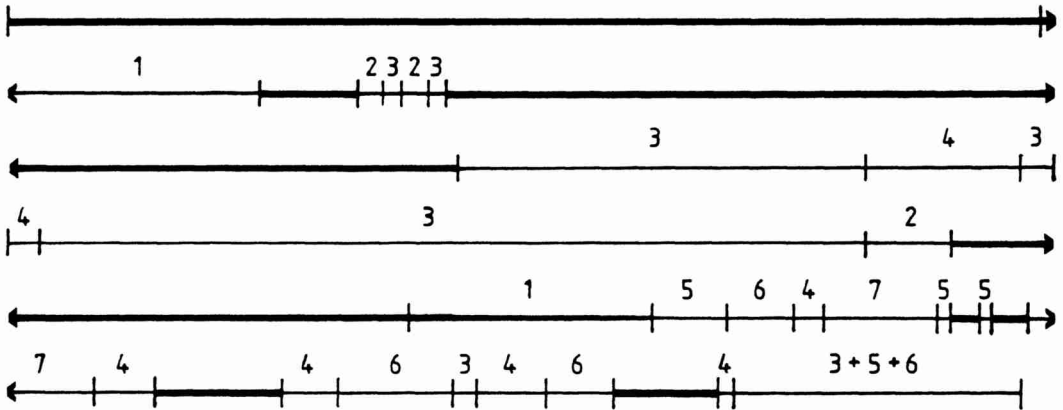
<sup>10</sup> Der Text, dem diese Musik zugeordnet ist, lautet folgendermaßen: „Sie [d. i. Potiphars Weib] legt beide Arme um ihn [Joseph], drückt ihn immer leidenschaftlicher an sich [Motiv 1] und nestelt am Mantel, um Joseph das Gesicht zu entblößen [Motiv 2], wobei sie Bewegungen macht, die in ihrer lasziven Leidenschaft an die der Unverschleierten im Tanz zu Anfang erinnern. Joseph steht zuerst regungslos da, dann geht sein Körper allmählich in ein immer heftigeres Zittern über. Plötzlich hört das Zittern auf [Motiv 3], er macht sich mit einem einzigen, ruhigen Schritt seitwärts von ihr frei, wobei er den Mantel, den er bis dahin vor das Gesicht gehalten hat, sinken läßt, blickt die Frau an und streckt mit einer großen, verächtlichen Gebärde die linke Hand gegen sie aus. Nackt von der Schulter bis zur Hüfte steht er vor ihr. Sie sinkt, wie geblendet von seiner Nacktheit, in die Kniee [Motive 4 und 5], kriecht an ihn heran und wiederholt mit einer gesteigerten Bedeutung die Gebärde des Haarausbreitens über seine Füße [Motiv 6]; jetzt ist sie die Sünderin, die um Verzeihung fleht [Motiv 7]. Vergeblich; er beugt sich nicht wieder zu ihr; herb und knabenhaft unerbittlich bleibt er regungslos stehen [Motiv 8].“

<sup>11</sup> *Josephs-Legende*, Klavierauszug, a. a. O., S. 25ff. bzw. S. 84ff.

1. Die bedeutsamen Themen



2. Die Verteilung der Themen (1 cm entspricht 10 Takten)



Die Musik zum ursprünglichen Ballett *Josephs-Legende* ist nach leitmotivischen Prinzipien organisiert; vor allem den Figuren des Joseph und der Frau des Potiphar sind ganz bestimmte charakterisierende Klangereignisse zugeordnet. Es liegt also auf der Hand, daß im Orchesterfragment aus diesem Ballett bei unveränderter, blockhafter Übernahme leitmotivischer Abschnitte die Streuung der Themen und Motive nur aus eben dieser Leitmotivtechnik heraus erklärbar ist; dabei ist die ursprüngliche Leitfunktion völlig außer Kraft gesetzt. Daß der Hörer dieses Stückes, was die formale Organisation angeht, nicht gänzlich orientierungslos bleiben muß, wird letztlich nur dadurch bewirkt, daß die Themen 3 und 4 jeweils siebenmal — in Charaktervarianten — erklingen und dadurch so etwas wie eine Vereinheitlichungsfunktion innerhalb des Ganzen übernehmen.

Bleibe als letztes noch zu prüfen, inwieweit hinsichtlich der Grundcharaktere aller für das gesamte Werkgefüge konstitutiven Einzelelemente, analysierbar etwa unter Verwendung hörpsychologischer Kriterien wie ‚Spannung‘ und ‚Lösung‘, das *Symphonische Fragment* aus „*Josephs-Legende*“ einen überzeugenden kontrastiven Ablauf aufweist. Ein in diesem Sinne vorgenommener Vergleich des Orchesterfragments mit der Ursprungsfassung macht eindrucksvoll deutlich, wie es Strauss mit äußerster Konsequenz vermieden hat, längere Abschnitte, die auch nur im entferntesten von Dramatik, von Spannung, von Aktion getragen sind, in das Orchesterstück zu übernehmen<sup>12</sup>. Das *Symphonische Fragment* enthält mithin ausschließlich lyrisch oder hymnisch geprägte Passagen; selbst alle rhythmisch bestimmten Stellen hat Strauss ausgemerzt. Ohne nennenswerte Kontraste feiern Melos und rauschhafte Klanglichkeit wahre

<sup>12</sup> Beispielsweise folgende Passagen: Duell der Faustkämpfer; Joseph wendet sich schroff von Potiphars Weib ab; während Joseph schläft, schleicht sich Potiphars Weib heran; ihre Begierde schlägt plötzlich in Haß um; hysterischer Tanz der Dienerinnen; die Folterung wird in Szene gesetzt; der Erzengel erscheint im gleißenden Licht des Sterns; Potiphars Weib erwürgt sich.

Triumphe. Man muß sich fragen, ob 25 Minuten Musik, die letzten Endes nichts anderes darstellen als permanente Entspannung ohne vorherige Spannung, nicht über kurz oder lang zum Überdruß führen können. Wurde dem Komponisten schon anlässlich der Uraufführung der *Josephs-Legende* von seiten der zeitgenössischen Kritik der Vorwurf gemacht, er habe den konzeptionell überaus wichtigen und in der Struktur des Librettos implizierten Gegensatz zwischen der morbiden Welt des Potiphar und der esoterisch reinen Gestalt des Joseph in keiner Weise musikalisch nachvollzogen oder gar verdeutlicht, so fällt eine derartige Kontrastarmut bei einem bühnenunabhängigen reinen Orchesterwerk wie dem *Symphonischen Fragment* noch viel deutlicher in negativem Sinne ins Gewicht.

Zu allem, was bis hierher über die (gemessen an absolut-musikalischen Maßstäben) nicht immer befriedigende Faktur der ‚Rhapsodie-Exzerpte‘ gesagt wurde, gesellt sich *last, not least* die Tatsache, daß auch in diesen Werken gewisse tonmalerische Passagen aus den jeweiligen Ursprungscompositionen bei der Zusammenstellung zu Exzerpten nicht getilgt worden sind. So enthält zum Beispiel das *Symphonische Fragment* aus „*Josephs-Legende*“ Abschnitte, deren Konzeption und Gestaltung ausschließlich aus dem Bühnengeschehen heraus zu erklären sind und die den intendierten ‚absolut-musikalischen‘ Kontext durchbrechen. Gleich zu Beginn wird hier der Hörer, der sich die Ballettszenerie und -handlung nicht vergegenwärtigt oder vergegenwärtigen kann, auf solche Weise irritiert: Die klar periodisierte, klassizistisch-diatonische Doppelschlag-Thematik der ersten Takte, die sozusagen einen völlig gattungsneutralen Satzbeginn darstellt — so könnte etwa das erste Thema eines Symphoniesatzes aussehen —, wird bei der unmittelbar folgenden Rekapitulation<sup>13</sup> plötzlich mit einem fremdartig-üppigen harmonischen und klanglichen Kolorit überzogen und mündet schließlich in drei eindeutig als tonmalerisch zu identifizierende Partien<sup>14</sup>, deren Bedeutung dem nicht vorinformierten Hörer rätselhaft bleiben muß. Nur aus dem Nebentext, der in der Partitur des Balletts verzeichnet ist, wird deutlich, wie diese Disposition zustande kommt.

Insgesamt kann man wohl aus der Summe aller bis zu diesem Punkt angeführten Problem- und Kritikpunkte das Fazit ziehen, daß die absolut-musikalische Rezeption von Bühnenmusikexzerpten, die dem ‚Rhapsodietypus‘ zuzuordnen sind, in vielerlei Hinsicht problematisch sein kann. Wenn sich Strauss bei der Komposition seiner Symphonischen Dichtungen von der Maxime hat leiten lassen, trotz aller Tonmalerei und trotz allem ‚Am-Programm-entlang-Komponieren‘ in bezug auf die makrostrukturelle Organisation stets absolut-musikalische Formungsprinzipien als tragendes Grundgerüst zu verwenden, so ist er von dieser Maxime in den Bühnenmusikexzerpten, die man als ‚rhapsodisch‘ bezeichnen kann, abgewichen. Mit Sicherheit ist hier auch der Grund dafür zu suchen, daß diese Werke ihre ursprüngliche Funktion, nämlich nicht aufgeführte oder schwer aufzuführende Bühnenmusik wenigstens im Konzertsaal lebendig zu erhalten, zu keiner Zeit erfüllt haben.

<sup>13</sup> *Josephs-Legende*, Klavierauszug, a. a. O., S. 5, Ziffer 2.

<sup>14</sup> Ebd., S. 6f., Ziffern 6–8.