

KLANG – WORT – EREIGNIS

Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe

Christian Schaper

GEFÜHLSWEGWEISER UND KOMPONIERMASCHINE

Studien zu Skizzen und musikalischer Faktur
von Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten«

University of Music
**Hochschule
für Musik
Karlsruhe**



KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN
STUDIO●VERLAG

Gefühlswegweiser und Komponiermaschine
Studien zu Skizzen und musikalischer Faktur
von Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten«

Klang – Wort – Ereignis

Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe

Herausgegeben von Thomas Seedorf und Matthias Wiegandt

Band 5

Gefühlswegweiser und Komponiermaschine

**Studien zu Skizzen und musikalischer Faktur
von Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten«**

Christian Schaper

STUDIO●VERLAG

im Verlag Königshausen & Neumann

Überarbeitete Version der an der Hochschule für Musik Karlsruhe angenommenen Doktorarbeit
»Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*. Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur«.

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen
Intelligenz (»KI«) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Studio●Verlag ist ein Imprint der eingetragenen
Gesellschaft Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Erste Auflage 2026
©Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung unter Verwendung von Max Liebermann, Porträt Richard Strauss (1918),
Öl auf Leinwand, 90 × 65 cm, Richard-Strauss-Archiv, Garmisch

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-7222-2
eISBN 978-3-8260-9999-1

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

Vorwort	7
I. Zum Beispiel Keikobad	11
II. Grundlagen	31
1. Strauss und das Konzept musikalischer Symbolisierung	31
2. Zum Begriff des Leitmotivs und zur Problematik von Leitmotivanalysen	42
3. Wie ist eine Analyse leitmotivischer Strukturen sinnvoll möglich?	49
III. Leitmotive in der »Frau ohne Schatten«	53
1. Thematischer Leitfaden und Analyse – ein Literaturbericht	53
2. Zur Problematik der Leitmotiv-Identifizierung und -Etikettierung	62
3. Zu Quellenlage und Schaffensweise	68
4. Entstehungsbedingungen und Materialgewinnung	85
5. Integration präexistenter, ungerichteter Erfindung	113
6. Strategien der Leitmotivexposition	129
6.1. Versteinerung	129
6.2. Schatten	135
6.3. Das Kaiserpaar	137
7. Revisionen: Die Skizzen zum »Fischzauber«	141
8. Geschichten	163
8.1. Motivisches Dénouement: Die doppelte Schattenvergabe	163
8.2. Kontinuität im Wandel? Motive diesseits und jenseits des »Erdenflugs«	182
8.3. Fluch und Erlösung: Die Kadenz als Symbol	189
IV. Strauss und die Matrix der Materialverwendung	205

Anhang	209
1. Zeittafel zur Entstehung	209
2. Synopse benannter Motive	227
3. Verzeichnis der musikalischen Quellen	256
3.1. Typoskripte	257
3.2. Skizzenbücher	258
3.3. Verlaufsskizze, Particell, Partitur	275
3.4. Einzelblätter	285
Literaturverzeichnis	285
Werk- und Notenausgaben	287
Sekundärliteratur	287
Abbildungsnachweis	295

Vorwort

Seit die vorliegende Dissertation an der Hochschule für Musik in Karlsruhe eingereicht und angenommen wurde, ist in der Strauss-Forschung viel geschehen. Das Jubiläumsjahr des 150. Geburtstags hat mit dem von Walter Werbeck konzipierten *Strauss-Handbuch* einen Meilenstein in vielen Teilbereichen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Richard Strauss gesetzt¹ – einer Forschung, von der noch zwei Jahrzehnte vorher keineswegs ausgemacht war, dass es sie überhaupt in nennenswertem Maße geben würde. Indessen hat bereits seit Werbecks epochemachender Studie über Strauss' Tondichtungen² ein regelrechter Boom die Strauss-Forschung erfasst, der inzwischen auch zu institutionalisierten Formen geführt hat. Über das Richard-Strauss-Quellenverzeichnis³ wurden die Strauss-Werkverzeichnisse mit einer solideren Basis ausgestattet und die Bahn für die Münchner historisch-kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss geebnet;⁴ von Letzterer liegen inzwischen etliche Bände vor (diejenigen zur *Frau ohne Schatten* befinden sich noch in Vorbereitung).

Zugleich mit dem Abschluss dieser Arbeit bzw. kurz danach sind – der Jubiläumskonjunktur folgend – einige Monographien und Beiträge in Sammelbänden zu Strauss erschienen, darunter auch größere Studien, die sich mit denselben oder eng verwandten Aspekten befassen, etwa mit der durch das Skizzenmaterial zur *Frau ohne Schatten* besonders umfangreich dokumentierten Schaffensweise von Richard Strauss⁵ oder den thematischen Transformationsprozessen in Strauss' Hofmannsthal-Opern.⁶ Für die verspätete Publikation der vorliegenden Arbeit gibt es insofern – neben den Wechselfällen des Lebens

1 Strauss-Handbuch, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart/Weimar 2014.

2 Walter Werbeck: Die Tondichtungen von Richard Strauss, Tutzing 1996 (Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2).

3 Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV), <<https://www.rsi-rsqv.de>> [24. 06. 2026].

4 Richard Strauss Werke. Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss, Übersicht und ergänzende Online-Plattform unter <<https://www.richard-strauss-ausgabe.de>> [24. 06. 2026].

5 Olaf Enderlein: Die Entstehung der Oper *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss, Frankfurt am Main 2017 (Perspektiven der Opernforschung 25).

6 Adrian Kech: Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss, München 2015 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74).

sowie der Entscheidung, Text- und Notensatz partout selbst zu besorgen – auch Gründe in der Sache. Eine Neukonzeption im Lichte des erweiterten Forschungsstands kam allerdings nicht in Betracht; abgesehen von hinzugefügten Verweisen bleibt der Charakter einer parallel unternommenen Untersuchung daher im Wesentlichen gewahrt. Zwar sind Informationen zu Strauss' Kompositionsprozess inzwischen sowohl zur *Frau ohne Schatten* in extenso wie auch allgemein in höchst knizser Darstellung verfügbar,⁷ und auch die Vorabpublikation von Ergebnissen der vorliegenden Arbeit in einem der *Frau ohne Schatten* gewidmeten Tagungsbericht⁸ hat die Drucklegung der Dissertation je später, desto weniger dringlich scheinen lassen, sodass neue Projekte in den Vordergrund traten, andere Veröffentlichungen immer wieder Priorität erhielten. Aber der hier gewählte Fokus auf die sonst meist einseitig als Rezeptionskategorie behandelten Leit motive – zumal im Sinne von quasi-sprachlichen Symbolen, nicht von »Gefühlswegweisern« (Richard Wagner) – und die Weitung der Perspektive auf die Produktionsseite des anlässlich der *Frau ohne Schatten* als »Komponiermaschine« (Theodor W. Adorno) gezeichneten Komponisten geben der Studie wohl nach wie vor ein hinreichend individuelles Gepräge.

Allen, die dazu beigetragen haben, dass dieses Buch nun erscheinen kann, sei hiermit herzlich gedankt: den früheren und jetzigen Mitarbeitern bzw. Leitern des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen, insbesondere Dr. Jürgen May und Dr. Dominik Šedivý, für ihre kundige und großzügige Unterstützung meiner Forschungen vor Ort; Prof. Dr. Alexander Strauss für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Quellendigitalisate aus dem Richard-Strauss-Archiv; dem Fachbereich Historische Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und allen voran Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Hermann Danuser für die eröffneten Möglichkeiten und das in mich gesetzte Vertrauen; den Karlsruher Hochschulgremien, dem Verlag Königshausen & Neumann und natürlich meiner Familie für ihre Nachsicht und Geduld; Regina Ritter für die in Partenkirchen gewährte Unterkunft; und nicht zuletzt Christiane Zywiets-Godland und Ullrich Haucke, ohne die ich nicht den Lebensweg eingeschlagen hätte, der nun zu diesem Buch geführt hat. Der letzte, größte Dank gilt meinen Lehrern, Gutachtern und Kollegen Prof. Dr. Matthias Wiegandt und Prof. Dr. Thomas Seedorf, die mir in meiner Arbeit alle Freiheit gelassen und mich mit Zuspruch und ihrem guten Geist immer wieder ermutigt haben.

Christian Schaper
Berlin, im Juni 2026

7 Enderlein: Die Entstehung der Oper *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss, passim; Jürgen May: Der Kompositionsprozess, in: Strauss-Handbuch, 114–129.

8 Christian Schaper: Zwischen Plot und Sackgasse. Die leitmotivische Faktur der *Frau ohne Schatten* in der Doppelperspektive von Produktion und Rezeption, in: *Die Frau ohne Schatten*. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' »Schmerzskind«, hrsg. von Thomas Betzwieser und Bernd Zegowitz, Berlin 2023 (Perspektiven der Opernforschung 29), 291–311.

DIE THEMATIK.

Kein Vorspiel. Nur wenige Takte, während sich der Vorhang hebt. („Auf einem flachen Dach über den kaiserlichen Gärten. Seitlich der Eingang in Gemächer, matt erleuchtet. Die Amme kauert im Dunkel.“): Drei Themen, die dem Geisterreich gehören, erklingen nacheinander. Gleich dem Wappenspruch des Ganzen, als heraldisches Merkzeichen aufgeprägt, das Motiv des Geisterkönigs Keikobad in den Tenor- und Basstuben, von schweren asmoll-Akkorden der Tenortuben, Posaunen und Pauken getragen, vom dumpfen Schlag der grossen Trommel finster gefärbt, dreimal wiederholt:

1. Keikobad.



Das Thema ist ähnlich wie das des Agamemnon in der Elektra, das das Werk ebenso beherrscht und ebenso an den Eingang des Ganzen gestellt ist, offenbar aus dem Wortklang des Namens hervorgeholt. Eine zweite Ähnlichkeit: dass es die Gestalt bezeichnet, die gleichsam „hinter der Handlung“ steht, ihre Atmosphäre bedeutet und sie bestimmt: der Geist des gemordeten Atridenfürsten dort, der übermächtige Beherrscher des Zauberreichs und der Kaiserin Vater hier. Gleichzeitig das gehaltene „Es“ der Klarinettenfamilie (B- und Es-Klarinetten, Bassethorn und Bassklarinette), das im dritten

Abb. 1: Richard Specht: Thematische Einführung, S. 21.

I. Zum Beispiel Keikobad

So wie es Richard Specht in seiner *Thematischen Einführung* darstellt (siehe Abbildung 1),¹ bringt das erste Leitmotiv von Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* keine Deutungsprobleme mit sich. Wie auch – die musikalische Gestalt steht der zugehörigen Figur auf eine besondere (und in dieser Oper singuläre) Weise nahe: Sie ist »aus dem Wortklang des Namens hervorgeholt«. Man kann so weit gehen, in der fallenden Dreitonfolge *as-fes-es* die kompositorische Fixierung einer ungefähren Wortmelodie des Namens »Keikobad« zu sehen;² in jedem Fall aber deckt sich die rhythmische Struktur mit dem Worrrhythmus, sie scheint ihm geradezu abgelauscht zu sein. Schon indem Specht auf dieses Prinzip der Motivgewinnung hinweist sowie auf den ebenso prominent platzierten Präzedenzfall eines solchen Namensrhythmogramms zu Beginn der *Elektra*, leistet seine *Thematische Einführung* mehr, als für das Genre üblich wäre. Hinzu kommen Angaben zum harmonischen Kontext, zur Charakteristik der Instrumentierung sowie zur daraus resultierenden atmosphärischen Wirkung. All dies bündelt Specht schließlich zu einer Deutung, welche der Exposition des sogenannten Keikobad-Motivs eine dramaturgische und charakterisierende Funktion zuschreibt. Für einen kurzen Passus aus einem thematischen Leitfaden stellt dies einen ungewöhnlich reichen Ertrag dar – einen deutlich reicheren auch, als er sich an irgendeiner anderen Stelle von Spechts Einführungsschrift einstellt (vgl. hierzu ausführlicher unten S. 55 ff.).

Man hat es hier, so mag es scheinen, mit einem Musterfall von Leitmotivgebrauch zu tun. Nicht nur nimmt sich die dreitönige Gestalt qua rhythmischer Prägnanz und sofortiger Wiederholung (noch bevor irgendein anderes musikalisches Material konturiert in Erscheinung getreten wäre) von vornherein äußerst leitmotivverdächtig aus; auch ihr Gehalt scheint klar benennbar. Es bedarf daher hier vorderhand weder einer Verständigung darüber, ob das vorliegende Gebilde tatsächlich ein Leitmotiv sei und wofür es

¹ Richard Specht: Richard Strauss. *Die Frau ohne Schatten*. Thematische Einführung, Berlin 1919.

² Vgl. die entsprechenden Untersuchungen zu Motivgestalt und Sprachmelodik bei Jakob Knaus: Hofmannsthals Weg zur Oper *Die Frau ohne Schatten*. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik, Berlin 1971 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 38), 130 ff.: 134.

denn stehe, noch auch darüber, was genau ein Leitmotiv überhaupt sei und unter welchen Bedingungen ein musikalisches Phänomen sinnvollerweise als Leitmotiv zu gelten habe – Fragen, die in thematischen Leitfäden gar nicht verhandelt werden:³ Über die Tonsymbole und ihre Bedeutungen entscheidet dort allein der jeweilige Autor; welche Kriterien ihn dabei leiten, bleibt stets im Dunkeln, und die Begründetheit seines Verfahrens ist nicht Gegenstand, sondern Voraussetzung der Darstellung. Eine solchermaßen umstandslose Präsentation von Tatsachenbehauptungen dürfte zwar den Erwartungen der Adressaten durchaus entsprochen haben; doch fallen die Ergebnisse in der noch immer lebendigen, bis in die jüngste Vergangenheit gepflegten Tradition der Erläuterungsschriften und Leitmotivtabellen mitunter entsprechend uneinheitlich aus (vgl. S. 62 ff. und die Synopse im Anhang). Im Falle des Keikobad-Motivs aber sind sich alle Exegeten über Gestalt und Benennung einig: Wo, wenn nicht hier, kann die Bedeutung eines Leitmotivs so zweifelsfrei mit einer Person identifiziert werden, wenn deren Name sogar für die musikalische Gestalt Pate gestanden hat?

Der Sonderfall eines solchen Namensrhythmogramms kann mithin als idealer Anknüpfungspunkt für Theodor W. Adornos vielzitiertes ästhetisches Verdikt aus dem *Versuch über Wagner* dienen, auch wenn Richard Strauss darin lediglich gestreift wird als Station einer geschichtlichen Fehlentwicklung, die in musikalischer Belanglosigkeit ende:⁴

»Schon zu Wagners Zeit hat das Publikum die Leitmotive krud auf die Personen bezogen, die sie charakterisieren, eben weil sie mit den geistigen Bedeutungen nicht unmittelbar verschmolzen sind, mit denen sie eins zu sein doch vorgeben: die Notwendigkeit der Kommentare war stets schon die Bankrotterklärung von Wagners eigener Ästhetik des unmittelbar Einen. Der Verfall des Leitmotivs ist diesem immanent: er führt über die geschmeidige Illustrationstechnik von Richard Strauss geradeswegs [!] zur Kinomusik, wo das Leitmotiv einzig noch Helden oder Situationen anmeldet, damit sich der Zuschauer rascher zurechtfindet.«

Zwar ließe sich hierzu vieles einwenden: dass vom bloßen Vorhandensein erläuternder Kommentare keineswegs auf deren Notwendigkeit geschlossen werden kann; dass die Missverständnisse einer Rezeption, die von solchen Erläuterungsschriften ausgeht, nicht zur alleinigen Rezeptionswahrheit umdeklariert werden müssen; dass sie auch nicht zwingend dem ästhetischen Phänomen selbst angelastet werden können, selbst wenn dieses Fehlinterpretationen offenkundig zumindest zulässt und womöglich auch begünstigt; dass die vermeintliche Zwangsläufigkeit eines Missverständnisses vielmehr zunächst am musikalischen Sachverhalt selbst zu überprüfen wäre. Fraglos aber tendiert die Leitfadensliteratur tatsächlich dazu, das musikalische Phänomen radikal zu vereinfachen, nämlich Leitmotive auf die Repräsentation von Personen oder Elementen der Handlung zu verengen, ja

3 Allerdings werden sie auch in wissenschaftlicher Literatur gerne vertagt – vgl. etwa Wolfgang Gersthofer: Leitmotivtechniken in der Oper *Die Frau ohne Schatten*, in: Richard-Strauss-Blätter 42 (1999), 121–144: 121 –, nicht zuletzt weil sie immer wieder vor massive Probleme stellen und insofern zur grundsätzlichen Klärung einer genauer differenzierenden Untersuchung bedürften (siehe unten S. 42 ff.).

4 Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner [1952], in: ders.: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main 1997 (Gesammelte Schriften 13), 7–148: 44.

sie aufs zugehörige Stichwort zu reduzieren. An die Stelle der Musik tritt damit das wortsprachliche Etikett. Auch wenn Specht in seiner Erläuterung des Keikobad-Motivs dessen charakterisierendes Potential keineswegs völlig unterschlägt (»von schweren as-moll-Akkorden der Tenortuben, Posaunen und Pauken getragen, vom dumpfen Schlag der Trommel finster gefärbt«), so steht die Selbstverständlichkeit, mit der er dieses Leitmotiv gleichwohl vom ersten Auftritt an als »Keikobad-Motiv« apostrophiert, einem vollen Verständnis dieser Motivexposition sogar im Wege, mag dieses Vorgehen aus der Rückschau auch noch so berechtigt erscheinen. Denn während die vorzeitige Preisgabe des Etiketts im Rahmen eines thematischen Leitfadens unumgänglich, ja für das Genre konstitutiv sein mag, wird hier genau dadurch doch Wesentliches der musikalischen Faktur verdeckt, namentlich was die besondere Strategie dieser Motivexposition betrifft.

In Gänze wird dies erst nachvollziehbar, wenn man den Fokus ein wenig weitet. Denn zu Beginn der Oper bietet sich noch nichts, das eine konkrete Zuordnung des Dreitonmotivs zum Geisterfürsten Keikobad erlauben würde; der motivstiftende Name bleibt vielmehr vorerst ungenannt. Lässt Strauss also den Hörer zunächst gezielt mit der musikalischen Gestalt allein, so steht man dennoch keineswegs mit leeren Händen da, wie auch aus Spechts charakterisierender Beschreibung hervorgeht. Wo aber noch kein Etikett eine Vorentscheidung über den Gehalt der musikalischen Gestalt herbeigeführt hat, öffnet sich der Blick für diese selbst (und ihr nicht minder bedeutsames Umfeld): die von Specht als »schwer«, »dumpf« und »finster« beschriebene Instrumentierung des Motivs, seine extrem tiefe Lage, die Statik seiner unveränderten Wiederholung, die auf Magisches hindeutende Dreizahl seiner Präsentation, die implizite Harmonik der Dreitonfolge *as-fes-es*, welche das Motiv vom Grundton eines as-Moll-Dreiklangs in die von den Klarinetten orgelpunktartig gehaltene Unterquart *es* fallen lässt, also in den Grundton einer hypothetischen Dominante, die im Folgenden allerdings weder ausformuliert noch wirksam wird. Die mächtige Präsentation des initialen Motivs öffnet einen harmonischen Raum – und lässt ihn offen. Dass sich hier eine dunkle Gewalt offenbart, die mit Macht hereinbricht und von der das gesamte Geschehen seinen Ausgang nimmt, lässt sich insofern gesichert feststellen, als diese Beschreibung bei all ihrer Metaphorizität doch auf musikalische Topoi zurückgeführt bzw. anhand der sie konstituierenden musikalischen Parameter analytisch dingfest gemacht werden kann. Bezieht man zudem den szenischen Kontext in die Betrachtung ein, wie es die plurimediale Anlage einer Oper zumal in Wagner'scher Gesamtkunstwerk-Tradition natürlich erfordert, wird der Eindruck eines das Spiel eröffnenden, numinosen Wirkens aus dem Hintergrund zusätzlich begünstigt: Wie Strauss in der Partitur präzise notiert, öffnet sich der Vorhang erst in genau dem Moment, in dem der dreifache Motivauftritt endet.

Es sind wahrlich banalere Formen der »Anmeldung« einer Figur denkbar, als sie hier ins Werk gesetzt ist: bei geschlossenem Vorhang (also in Abwesenheit jeglicher Szene), ohne dass die Figur im weiteren Verlauf auch nur ein einziges Mal aufträte (geschweige denn etwas sänge, und sei es hinter der Szene), und schließlich auch ohne Nennung des gleichwohl motivstiftenden Namens der Figur. Dass sich nach diesem Beginn das Publikum »rascher zurechtfindet«, darf jedenfalls bezweifelt werden, es sei denn, es verfügt über Vorwissen, kennt etwa aus Hugo von Hofmannsthals Libretto oder dessen eigens für die Uraufführung entworfener Handlungsübersicht Namen und Rolle des Geisterfürsten, weiß außerdem um die Funktionsweise des Präzedenzfalls aus der *Elektra*, des

sogenannten Agamemnon-Motivs, und verfügt über hinreichende kombinatorische Gabe und geistige Flexibilität, beides ad hoc abzurufen und zusammenzuführen – oder aber es hat einfach zuvor den Leitfaden konsultiert.

Strauss hat sich immer wieder um ein vorab informiertes Publikum bemüht; wie die musikalische Anlage jedoch verrät, wollte er ein adäquates Verständnis keineswegs von äußeren Beigaben abhängig werden lassen – das Kunstwerk sollte vielmehr auch allein aus seinem Verlauf heraus verstehbar bleiben. Dementsprechend wird beim initialen Dreitonmotiv für eine baldige Konkretisierung gesorgt, deren Deutlichkeit demonstrativ zu nennen ist und zu der die in Hofmannsthals Libretto vorgezeichnete Enthüllungsstruktur eine Steilvorlage liefert. Bereits nach wenigen Takten ($I/1/2^{+1}$)⁵ taucht das Motiv wieder auf, motiviert offenbar durch den von der Amme verspürten Eingriff einer höheren Macht (»eine Feuerhand will fassen nach mir«). Die folgende Frage »Bist du es, Herr?« zieht einen weiteren, in der vom Anfang bekannten Besetzung fortissimo hereinplatzenden Motivauftritt nach sich, sodass sich ein Leitmotiv-Rahmen um die Frage herum ergibt, und damit ein Verweis auf die Person, deren Anwesenheit die Amme hier vermutet. Tatsächlich anwesend ist hingegen nur der Bote; mit seiner Antwort kommt schließlich der Name des von ihm so genannten »Gebieters« ins Spiel, mit dem das Motiv bei seinem ersten vokalen Vortrag sogleich seine Semantisierung erfährt: »Keikobad«. Zu dessen wechselnden Apoptrophierungen wird also stets dasselbe Instrumentalmotiv auf immer derselben Tonstufe bereitgehalten, gewissermaßen aufs Stichwort hin abgerufen. Im Moment der Enthüllung des Namens schließlich buchstabiert Strauss durch ein direktes Nebeneinander von instrumentalem und vokalem Vortrag das Prinzip der Semantisierung eines Leitmotivs regelrecht vor: Unmittelbar bevor in der Partie des Boten das Motiv mit dem Namen des Geisterfürsten belegt wird, tritt die Gestalt erneut im Orchester auf, wieder durch genaue Entsprechung in Instrumentierung, Lage und Harmonik klar auf den Beginn zurückweisend. Vor den Ohren des Publikums vollzieht sich hier der Übergang von einem reinen Instrumentalmotiv zu einem Motiv mit vokal gesetzter, verbal fixierter Bedeutung. Damit ist der eindruckliche Opernbeginn nachträglich begrifflich entschlüsselt. Wie wichtig Strauss diese Zuordnung des Texts zum Motiv gewesen sein muss, lässt sich an weiteren Maßnahmen ablesen: Text und Motiv erscheinen stets gut vernehmbar und in einem im Vergleich zur unmittelbaren Umgebung stark ausgedünnten Orchestersatz; im Moment ihrer Vereinigung im gesungenen Wort bleibt zum ersten Mal sogar das gesamte Orchester stumm, und den Vortrag des Boten versieht Strauss im letzten Schritt der Ausarbeitung (vom Particell zur Partitur) auf dem Dreitonmotiv auch noch mit Akzenten – noch deutlicher geht es kaum.

Dies alles mag wie das kleine Einmaleins der Leitmotivik erscheinen. Doch gerade ein so einfacher Fall wie das Keikobad-Namensrhythmogramm ist geeignet, die Komplexität von Leitmotiven plastisch vor Augen zu führen. Ist das Publikum erst einmal mit dem

5 Die Angaben in Klammern stehen für Akt/Szene/Studierziffer, hier also Akt I, Szene 1, Studierziffer 2 (die hochgestellte Ziffer dahinter meint den von dort zu zählenden Takt, wobei der direkt bei der Studierziffer stehende Takt mit »+0«, der nächste mit »+1« und der vorherige mit »-1« bezeichnet wird). Die Szenenangabe (mittlere Ziffer) wird nur für den I. Akt verwendet, da dort mit Beginn der 2. Szene die Zählung der Studierziffern wieder bei 1 beginnt; in den anderen Akten läuft die Zählung hingegen durch.

Wissen um den Namen ausgestattet, wird es das Motiv kaum noch wahrnehmen können, ohne sofort das zugehörige Wort zu assoziieren. Trügerisch nahe liegt mithin der Schluss, der Gehalt der musikalischen Gestalt erschöpfe sich in dem Wort, dem es nachempfunden ist, und die Funktion des Leitmotivs bestehe daher ausschließlich darin, diesen Gehalt zu repräsentieren. Tatsächlich aber lässt sich eine rigide Wort-Motiv-Zuordnung allenfalls für die umgekehrte Richtung veranschlagen: In der gesamten Oper erscheint das Textwort »Keikobad« nicht ein einziges Mal zu einer anderen als dieser leitmotivischen Tonfolge. Zwar trägt das Motiv zweifellos die einmal zugewiesene Namensbezeichnung stets mit sich herum, sei es explizit durch erneute Nennung oder implizit qua Erinnerung; die musikalische Charakteristik, die es von Beginn an auszeichnet, bleibt davon jedoch unberührt. Die dunkle Gewalt ist musikalisch bereits präsent, bevor Keikobad als ihre Personifikation eingeführt wird, und der Eindruck jener ersten Verwendung direkt zu Beginn der Oper lässt sich nicht mehr nachträglich eliminieren. Insofern wird anhand des Expositionsprozesses besonders deutlich nachvollziehbar, wie wenig der nachgeschobene Name als erschöpfende Festlegung eines Motivgehalts zu begreifen ist.⁶

Die musikalische Einlösung der im Libretto vorgezeichneten Enthüllungsstruktur ließe sich mit ihrem Ende in der Etikettierung »Keikobad-Motiv« nur allzu leicht als Reduktionsprozess missverstehen – als eine fortschreitende Verengung des Gehalts, die insofern nicht der Komik entbehrt, als das Etikett mit dem Namen der Figur kaum mehr als eine Worthölse aufgreift.⁷ Entscheidend für das Verständnis der gemeinten Instanz bleibt ihre plastische musikalische Charakterisierung des Beginns. Bei der Erfindung des Leitmotivs wird die Bindung an das Wort sicherlich das primäre Moment gewesen sein; für den Rezipienten hat Strauss jedoch die Reihenfolge umgekehrt und so der unsichtbar wirkenden Macht von vornherein eine spezifisch musikalische Präsenz verliehen, die mit der Nennung eines Namens nicht mehr zu bannen ist.

Natürlich handelt es sich bei dieser Expositionsstrategie um ein altbekanntes, bereits von Richard Wagner in *Oper und Drama* als »Ahnung« vorgestelltes und im *Ring des Nibelungen* ausführlich realisiertes Verfahren (dessen vergleichbar einseitige, nämlich auf sofortige Verdinglichung und begriffliche Fixierung zielende Rezeption 1878 Wagners Widerspruch auslöste, vgl. unten S. 37 ff. u. 46 ff.). Und so schlagend die Idee auch ist, Keikobad als die lenkende Gewalt mottoartig vorzuschicken, zur Eröffnung eines Spiels, das er in Gang setzt und überschattet: Eine vergleichbare Konstellation ist wie gesagt aus der *Elektra* schon bekannt. Umso mehr mag daher erstaunen, dass dieses zwingende und

6 Den Moment der Semantisierung des Motivs stellt Specht im Sinne einer Bestätigung seiner von vornherein vorgenommenen Zuordnung dar: »Der Name ›Keikobad‹ ist auch [!] in der unbegleiteten Singstimme, hier und oft auch späterhin, mit seinem Thema ausgedrückt.« Vgl. Specht: Thematische Einführung, 22 f. Damit wird nicht nur die Art und Weise der Motiveinführung auf den Kopf gestellt, sondern auch das Erläuterungsverhältnis zwischen Leitmotivführer und Werk: Die Oper wird zur bloßen Funktion des Leitfadens.

7 Lassen sich auch sowohl die möglichen Quellen für Hofmannsthals Namenswahl als auch die ursprüngliche historische Herkunft des Namens ermitteln, ändert dies doch nichts am Rätselcharakter der Figur, deren Name – immerhin in dieser Oper neben »Barak« der einzige überhaupt – eine enigmatische Chiffre bleibt. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Operndichtungen 3.1, hrsg. von Hans-Albrecht Koch, Frankfurt am Main 1998 (Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe XXV.1), 149, 153 (Anm. 35), 686.



Abb. 2: Beginn der vollständigen Verlaufsskizze (»Skizzenbuch 38«), S. 1 des I. Akts (Ausschnitt: obere Hälfte).
Nachgetragene Pausen-Takte: zweite Akkolade, ganz rechts; dritte Akkolade, links 3. Takt.

andernorts bereits erprobte Arrangement in der *Frau ohne Schatten* keineswegs von Anfang an so vorgesehen war. Vielmehr lässt sich anhand des zur Entstehung dieser Szene vorhandenen Skizzenmaterials nachvollziehen, wie Strauss ursprünglich geplant hatte und was ihn zur Änderung veranlasst haben dürfte (siehe Abbildung 2).

In der Verlaufsskizze⁸ (dem Stadium in Strauss' Schaffensprozess, das einzelne skizzierte Abschnitte erstmals zu einem Gesamtverlauf zusammenführt; vgl. dazu unten S. 68 ff.) ist von der wuchtigen Eröffnung mit der dreifachen Motivpräsentation noch nichts zu sehen. Am Anfang steht, was in der Partitur und auch schon im Particell schließlich der dritte Takt sein wird: das für gewöhnlich der Figur der Amme zugeordnete, die Tonart es-Moll ausformulierende Motiv. Entsprechend finden sich auch weder die Tempo- bzw. Vortragsvorschrift »schwer« noch auch der Orgelpunkt, geschweige denn eine Anweisung zur Vorhangsregie – all dies wird dadurch indirekt als zum Dreitonmotiv gehörig ausgewiesen. Die weiteren Stationen der Motivexposition kommen hingegen in genau der dargestellten Folge bereits in diesem frühen Stadium vor; erst auf den zweiten Blick werden auch hier Spuren einer Überarbeitung erkennbar: Die ganztaktigen Pausen hinter den ersten beiden Motivauftritten, rund um die Frage der Amme »Bist du es, Herr?«, sind zwar im Vergleich mit der finalen Version nicht länger (Strauss notiert hier lediglich statt »Alla breve« vorübergehend in 2/4-Takten), dafür aber wohl erst nachträglich eingefügt worden, wie zumindest an beiden Stellen je ein deutlich stärker gezogener Taktstrich und im ersten Fall auch die Überschreitung des rastrierten Bereichs am rechten Rand vermuten lassen. Offenbar ist Strauss noch während des Notierens dieser Passage zu der Überzeugung gelangt, dass die Einführung des Keikobad-Namensrhythmogramms größerer Deutlichkeit bedarf, und hat daher dem ersten Vorkommen des Motivs zusätzlichen Raum für Nachhall gegeben. Vorgesehen sind hier noch zwei echte Generalpausen; das sie umgebende Begleittremolo greift erst im Particell auch auf diese Takte (bzw. die dortigen Halbtakte) über – dafür ist dann wiederum bereits die endgültige Version des Anfangs notiert. Zweierlei ist hier also miteinander verschränkt: das erkennbare Bemühen um eine möglichst deutliche Motivexposition mit dem um einen so effekt- wie sinnvollen Beginn. Strauss disponiert in mehreren Schritten um, schließlich auch mit einschneidenden Maßnahmen, um das Verständnis eines zentralen musikdramatischen Elements abzusichern.

Dass Strauss nicht schon zu Beginn der Arbeit an der Verlaufsskizze über eine Vorstellung verfügt hätte, wie mit der Gestalt des Keikobad musikalisch umzugehen sei, muss als äußerst unwahrscheinlich gelten. Zum einen spricht grundsätzlich die Selbstverständlichkeit dagegen, mit der Strauss über ein breites Arsenal motivischer Gebilde antizipierend gebietet, noch bevor die Stelle des Werks erreicht wird, die man als den Ort der eigentlichen Exposition des jeweiligen Materials bezeichnen kann. In kleinerem Maßstab gilt dies auch hier: Das Motiv steht nicht erst im Moment der Namensnennung zur Verfügung, sondern schon ein paar Takte früher. Zum anderen ist das der Verlaufsskizze vorausgehende Skizzenmaterial zur *Frau ohne Schatten* auch trotz vermutlich einiger Überlieferungsverluste noch immer so umfangreich, dass vom Vorhandensein von Entwürfen für

8 »Skizzenbuch 38« nach der Zählung von Franz Trenner: Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch, Tutzing 1977 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 1). Vgl. zu allen musikalischen Quellen stets auch das Verzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

Ergänzungen u. Änderungen
Nr. 1-2

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The title at the top left is 'Ergänzungen u. Änderungen' (Supplements and Changes) followed by 'Nr. 1-2'. The notation consists of several staves with handwritten notes, including various musical symbols like notes, rests, and clefs. There are also handwritten annotations in German, such as 'Wunderberg', 'Klein', 'große', 'Bass', 'Horn', 'Flöte', 'Viola', 'Violoncello', 'Kontrabaß', 'Fagott', 'Klarinette', 'Mundorgel', 'Hörn', 'Flöte', 'Viola', 'Violoncello', 'Kontrabaß', 'Fagott', 'Klarinette', 'Mundorgel'. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft, with some parts crossed out or corrected. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

Abb. 3: »Ergänzungen u. Änderungen« zur Verlaufsskizze (»Skizzenburg 38«) S. [33] des I. Akts (Ausschnitt: obere Hälfte). Dritte Akkolade, links: Nachtrag zum Beginn der Oper, überschrieben »Anfang Langs.«

fast jedes bedeutsamere Detail auszugehen ist. In den vorhandenen Skizzenbüchern findet sich allerdings kein expliziter Hinweis auf ein »Keikobad-Motiv«. Auch das Typoskript zum Anfang des ersten Akts, das Strauss von Hofmannsthal erhalten und ausgiebig annotiert hat (u. a. mit Tonarten, harmonischen Fortschreitungen, Taktarten, Instrumentierungen und eben auch Motiven in insgesamt über 30 Notenskizzen), enthält keine Eintragungen zu Keikobad, obwohl man gerade hier ein solches Motiv als wortgezeugten Einfall vielleicht am ehesten erwarten würde.

Spuren zur Erfindung des Keikobad-Motivs sind also nicht auszumachen; angesichts der übersichtlichen diastematischen Struktur, der einfachen harmonischen Implikationen und der direkten Verbindung zum Namen »Keikobad« wird das nicht unbedingt überraschen. Anhand der Skizzen lässt sich aber nachvollziehen, wann und in welchem Zusammenhang die Entscheidung getroffen wurde, dieses Motiv an den Anfang des Werkes vorzuziehen. Strauss notiert den neuen Beginn bereits in der Verlaufsskizze, noch bevor er ans Ende des ersten Akts gelangt ist, in Form eines eingeschobenen Nachtrags (siehe Abbildung 3). Auf der vorhergehenden Doppelseite befindet sich der »Fischzauber« der Amme (I/2/113: »Fischlein fünf«), noch eine Seite davor ihre von chinesischen Gongs flankierte Beschwörung höherer Mächte (I/2/105: »Angerufen werden gewaltige Namen und ein Bund geschlossen und gesetzt ein Bann!«). Beide Stellen grundiert die Dreifachpräsentation des Keikobad-Motivs in as-Moll. In etwas weniger exponierter Verwendung durchzieht es zudem die gesamte Passage rund um Baraks gespenstisches Nachtmahl, und nicht zuletzt kommt es auch genau an den Stellen der Unterbrechung bzw. Fortsetzung der Verlaufsskizze vor.⁹ Von der geballten Präsenz dieses Leitmotivs und namentlich von den Beschwörungsformeln in diesem Abschnitt rührt also offenbar die Idee her, das Keikobad-Motiv auch an den Anfang der Oper zu setzen. Die Tripelform als verfestigte Gestalt im Kontext der Zaubersprüche könnte ein Auslöser dafür gewesen sein (obwohl sie hier mitnichten zum ersten Mal auftaucht),¹⁰ der offenbar stockende Fortgang an dieser Stelle der Verlaufsskizze zudem ein begünstigender Umstand.¹¹ Sollte es noch eines Nachweises für das topische Potential des Eingangsmotivs in Richtung des Übersinnlich-Magischen bedurft haben, liefert ihn das Werk hiermit aus seinem eigenen Verlauf unmissverständlich nach.

9 So sieht Strauss etwa auch kurz vor dem Ende des Kinderchors (fünf Kinderstimmen »aus der Luft, als wären es die Fischlein in der Pfanne«) noch einen dreifachen »Keikobad«-Motivauftritt vor, der dann aber nicht in Particell und Partitur (I/2/119¹² f.) übernommen wird.

10 Die Verlaufsskizze weist diese Konstellation an mehreren Stellen schon deutlich früher aus, u. a. bereits gegen Ende der ersten Szene als Orchesterkommentar und Quasi-Antwort zu den Fragen der Kaiserin: »Weh, was fasst mich grässlich an? Zu welchem Geschick reißt's mich hinab?« (I/1/100) und noch davor zu den Worten der Amme »Bei den Menschen! Graust's dich nicht?« (I/1/78¹³⁻¹⁴). Dort scheint sich Strauss eigens den hintergründigen, nicht unmittelbar aus dem Text ablesbaren Sinn der Motivverwendung verdeutlichen zu wollen, indem er unter das erste Glied des Triplets notiert: »Keikobad!«

11 Schon der »Fischzauber« kurz zuvor hat Strauss ungewöhnliche Probleme bereitet; zur Überarbeitungsgeschichte dieser Stelle vgl. unten S. 141 ff. Mit dem Ende des Chors der Kinderstimmen (direkt vor I/2/120) wird die Skizze unterbrochen; ab hier mutet sie wieder wie eine Erstniederschrift an, also wie der Schauplatz des eigentlichen Komponierens; vgl. auch die Quellenbeschreibung im Anhang.

Die möglichen Beweggründe für die veränderte Anfangsgestaltung sind vielfältig und dürften ineinandergreifen haben; die Konsequenzen jedenfalls sind erheblich:

- Indem Strauss den motivischen Bogen von der letzten Szene des Aktes zurück bis zum Anfang spannt, sorgt er für eine strukturelle Verknüpfung, die sich im Sinne einer Rahmenbildung verstehen lässt. Die Auffassung des ganzen Aktes als einer ästhetischen Einheit wird durch die Betonung dieses Moments der Konstruktion im Großen nahegelegt.¹² Von hier ausgehend knüpft Strauss im nächsten Arbeitsschritt (dem Particell) das Verweisnetz noch ein wenig enger, indem er an einer weiteren architektonisch herausragenden Stelle zwei Dreifachauftritte des Motivs einbaut, nämlich genau am Kulminations- und Umschlagspunkt der Verwandlungsmusik zwischen den beiden Szenen, des sogenannten Erdenflugs (I/1/113⁺⁴⁻⁶ bzw. I/1/114⁺²⁻⁴).¹³
Es kann nicht überraschen, wenn darüber hinaus im Particell, dem nach der Verlaufsskizze gewissermaßen zweiten Durchgang bei erhöhter Materialvertrautheit und -übersicht, auch an weniger exponierten Stellen die Dreitonzeile hin und wieder neu in den Satz gelangt, etwa als Mittel orchesterlicher Verdichtung und Steigerung – eine Technik, derer sich Strauss bei vergleichbar kleingliederigen Elementen gelegentlich bedient, zumal sie für die musikalische Faktur nirgendwo Schwierigkeiten etwa harmonischer Art bereitet.¹⁴

- Rahmenbildung könnte auch im Hinblick auf die harmonische Anlage beabsichtigt gewesen sein: In as-Moll stehen sowohl die Beschwörung »gewaltiger Namen« als auch

12 Entsprechende Überlegungen zur Materialökonomie und motivisch-thematischen Geschlossenheit des Musikdramas werden bereits von Richard Wagner in *Oper und Drama* als ästhetische Ideale formuliert, auch wenn es sich dabei im Grunde um ein Nebenprodukt der (dort nicht so genannten) Leitmotivtechnik handelt; vgl. unten S. 42 ff.

13 Strauss hat die Gestaltung dieses Kulminationspunkts im Particell überarbeitet, nachdem er Hofmannsthals dringender Bitte um deutliche Kürzung der Verwandlungsmusik mit einem größeren Strich in der Verlaufsskizze Rechnung getragen hatte; vgl. Hofmannsthals Brief vom 2. Juni 1914, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1978, 271. Im Particell ist die finale Version realisiert, und zwar mutmaßlich sogar vollständiger als in der Partitur: An der I/1/114 entsprechenden Stelle kommt das Motiv im Particell noch dreimal in Folge vor, in der Partitur ohne erkennbaren Grund aber nur zweimal, das erste Glied fehlt (womöglich ein Übertragungsfehler).

14 Zwei Beispiele hierfür, wiederum aus dem »Erdenflug«: Am Ende der ersten Szene, direkt nach der Kadenz des Schlussduetts von Amme und Kaiserin, trägt Strauss in der Verlaufsskizze eine zweitaaktige Überleitung zum Zwischenspiel (I/1/106^{ff.}) zwar bereits ein, füllt die Takte aber noch nicht mit Material, sondern lässt sie einfach leer stehen und geht direkt zu den abtaktig einsetzenden Themen der Verwandlungsmusik über. Dieser Lücke ohne harmonische Fortschreitung weist er im Particell nun eine über drei Oktaven aufsteigende Verkettung des Keikobad-Motivs zu, als motivische Besiegelung des Szenenabschlusses und steigernde Überleitung zugleich. Ebenfalls als motivische Verdichtung bei stagnierender Harmonik fügt Strauss wenig später auf größerer Fläche (einem achttaktigen Gis-Orgelpunkt, I/1/110–111) sogar einen fünffachen Motivvortrag ein, hinter dem sich eine potenzierte Form der Dreigliedrigkeit verbirgt: zwei aufeinander folgende, im dritten (bzw. wiederum ersten) Glied ineinander verschränkte Auftritte, deren Dichte sich überdies vom ersten zum zweiten verdoppelt. Zum Zwischenspiel vgl. auch unten S. 182 ff.

der »Fischzauber«,¹⁵ die beiden Bezugspunkte für den »dreifachen Keikobad« kurz vor der Stelle, an der Strauss den neuen Opernbeginn nachträgt. Offenkundig sind die Tonart und ihre charakteristische Färbung als essentieller Teil der Motiverfindung anzusehen: Für Strauss hat Keikobad seine harmonische Heimat in as-Moll. Dies ist schon an den ersten Auftritten kurz nach Beginn des Aktes abzulesen, wo die Töne des Motivs bereits stets *as-fes-es* lauteten – wohlgemerkt ohne dass der Bezugspunkt des späteren as-Moll-Werkbeginns an diesem Punkt der Verlaufsskizze für Strauss schon gegeben gewesen wäre.

Es ist bezeichnend für Strauss' Technik einer zwischen strukturtragenden Pfeilern eher assoziativ schweifenden Harmonik, wie umstandslos die Verpflanzung der vom »Fischzauber« abgeleiteten Motivgestalt an den Anfang des Akts möglich ist: Wenn nach dem ursprünglichen Beginn in es-Moll das Geschehen bereits nach wenigen Takten in Richtung f-Moll umgebogen werden kann – was Strauss ausweislich der Vorzeichnung in der Skizze¹⁶ nicht vorhergesehen zu haben scheint –, lässt sich dem später ohne Mühe auch noch ein weiterer harmonischer Block voranschalten.¹⁷ Wiewohl solche schnellen Wechsel der lokalen Tonika im weiteren Verlauf jederzeit möglich bleiben und auch gegen Ende des Aktes zahlreich vorkommen, fallen dort doch die Häufung und das Gewicht der auf den Grundton *As* bezogenen Abschnitte auf, vor allem natürlich im Hinblick auf den As-Dur-Choral der Wächter. Ihn steuert Strauss als großflächiges harmonisches Ziel des Akts an und lässt in genau dem Moment, da der Dominantseptakkord erreicht ist, die Skizze abbrechen, buchstäblich auf der noch notierten Auftaktsilbe – vielleicht im Vertrauen darauf, dass der Rest eine Handgelenksübung in Choralkomposition werde und als geschlossene Nummer in As-Dur auch nachträglich komponiert werden könne (entsprechend ist in der Skizze ein wenig Platz gelassen, das Orchesternachspiel aber wieder notiert); vielleicht aber auch umgekehrt nur deshalb, weil der Choral als geschlossene Nummer bereits komponiert war¹⁸ und Strauss sich die Abschreibearbeit hier ersparen wollte.

Auch wenn die Wahl der Tonart in Strauss' musikdramatischen Werken eher von Erfordernissen des Augenblicks abhängt und ihr auf der Ebene ganzer Akte (geschweige denn mehrerer) in der Regel keine erkennbare konstruktive Bedeutung zukommt,

15 Letzteren versteht Strauss in der Verlaufsskizze mit dem doppelt angestrichenen Vermerk »Asmoll« (nebst »Dominante Asmoll!« im vorherigen Takt), und ebenso die Wiederholung des Motivs nur wenige Takte später (I/2/I14, nach »Hierher, du Bette des Färbers Barak!«; im Particell wird hier durch eine Engführung des Motivs mit sich selbst noch variiert und gesteigert). Beide Tonartangaben sind als Transpositionsanweisungen zu verstehen, stehen die zugehörigen Passagen in der Verlaufsskizze doch noch in f-Moll.

16 Strauss geht offenbar zunächst von Es-Dur bzw. c-Moll als Bezugstonarten aus; allerdings bewegen sich nur die ersten drei Takte in der harmonisch näheren Umgebung (es-Moll), und schon im dritten Takt ist ausgiebig radiert worden. Die Vorzeichnung wechselt in der Skizze auch nicht beim bereits eingezeichneten Doppelstrich, sondern erst bei der nächsten Akkolade.

17 Vgl. auch die Analyse der Szene bei Tim Steinke: *Oper nach Wagner. Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2011, 38–64: 62 f., wo die Szene als »Fluktuationsform« (Wolfgang-Andreas Schultz) aufgefasst wird.

18 In Skizzenbuch 32 ist er weitestgehend ausnotiert; über die genaue Datierung dieses Entwurfs im Verhältnis zur vollständigen Verlaufsskizze ist aber keine gesicherte Aussage möglich.

könnte es hier doch mehr als ein glücklicher Zufall sein, wenn sich infolge einer Veränderung des Aktbeginns auch ein großer harmonischer Bogen schließt: hier der dumpfe, bedrohliche Beginn aus as-Moll; dort der feierliche (und situationsbedingt todtraurige) Choralton mit stark plagalem Einschlag in As-Dur.

- Vor allem aber verändern sich durch den Beginn mit dem »dreifachen Keikobad« die Bedingungen für die Rezeption in entscheidender Weise. Zwar hat Strauss die von Hofmannsthal vorgegebene Idee einer zunächst indirekten Exposition Keikobads schon im ersten Anlauf erkannt und kompositorisch realisiert; aber erst durch die Überarbeitung scheint sie musikalisch zu Ende gedacht. Strauss löst so mehrere Probleme mit einem Schlag: Er findet nicht nur den idealen Ort für eine treffend charakterisierende Motiveinführung dieser in Wesen und Funktion so besonderen Figur; die Prominenz dieses Ortes und die Wucht dieser Exposition lassen den neuen Anfang auch zum unangefochtenen Referenzpunkt werden, von dem aus umgekehrt auch jedes weitere Vorkommen des Motivs mehr Gewicht erhält. Dass die alles aus dem Hintergrund überschattende Macht ihre musikalische Präsenz also doch nicht allmählich entfalten, sondern von vornherein unüberhörbar das Geschehen dominieren solle und sich dies aufs Beste mit einer umso deutlicheren, aber noch immer indirekten Exposition vereinigen ließe – darüber ist sich Strauss offenbar erst während des ständigen Operierens mit diesem Motiv am Ende des ersten Akts klar geworden.¹⁹

Wie ein glücklicher Nebeneffekt mutet es angesichts dieser zum Teil weitreichenden Konsequenzen an, dass die Revision des Beginns auch in kleinerem Maßstab einen Bogen schließen hilft, bezogen nämlich auf die musikalische Gliederung nach Auftritten. Dass Strauss sich an dieser Kategorie des Dramas kompositorisch orientiert, wird gleich am ersten Auftritt deutlich: Mit dem Erscheinen des Boten führt Strauss wie aus dem Nichts – von es-Moll nach f-Moll weniger modulierend als vielmehr rückend – die erste Kadenz des Stücks herbei. Nicht weniger abrupt vollzieht sich die Rückkehr nach f-Moll, wann immer der zwischen den verschiedenen einzuführenden Figuren wandernde Fokus für längere Zeit auf den Boten zurückfällt. Die Zuordnung von Tonartenbereichen zu Personen des Dramas respektive den von ihnen repräsentierten Schichten der vorgestellten Welt wird kaum irgendwo so deutlich wie in der dichten Abfolge dieses Expositionsabschnitts. Spätestens mit dem Ende jeder Botenrede wird dessen harmonische Heimat f-Moll wieder kadenzierend erreicht: ob von es-Moll aus (der Sphäre der Amme, I/1/3) über die immer weniger wahrscheinlich anmutenden Zwischenstufen as-Moll, H-Dur und a-Moll (I/1/4 bis I/1/5⁺²), ob von Fis-Dur her (der Sphäre der Kaiserin, I/1/7–8) über den enharmonisch verwechselten Sextakkord (*ais*⁶ zu *b*⁶, I/1/9⁻²); ob von E-Dur (der Sphäre des Kaisers, I/1/12–14) über cis-Moll und Cis-Dur in einer Kadenzwendung, die eigentlich zurück nach *Fis* führen

19 Im ansonsten weitgehend analogen Fall zu Beginn der *Elektra* verhält es sich genau umgekehrt: Aus mehreren Skizzen zum Beginn geht hervor, dass Verwendung und Gestalt des Agamemnon-Motivs dort bereits feststanden, während Strauss noch Klarheit über die genaue Fortführung zu erlangen trachtete (»Wo bleibt Elektra?« usw.), zu der er mehrere Versuche notiert hat (Skizzenbuch 17, fol. 2^r und Skizzenbuch 18, fol. 2^v). Vgl. auch die Übertragungen und den Kommentar bei Bryan Gilliam: Richard Strauss' *Elektra*, Oxford 1991 (Studies in Musical Genesis and Structure), 178–181.

müsste, aber innerhalb eines halben Taktes chromatisch über *C* nach f-Moll zurückgezwungen wird (I/1/20^{6f.}). Mit dieser letzten harmonischen Wendung verschwindet der Bote wieder; wie die äußerst ungewöhnliche, für den weiteren harmonischen Verlauf nicht einmal erforderliche Rückführung nach f-Moll nahelegt, scheint es für Strauss wichtig gewesen zu sein, an dieser Stelle die Ausgangstonart des Auftritts als Orientierungspunkt noch einmal anzusteuern, und sei es nur für die Dauer eines halben Taktes (denn danach verlagert sich der harmonische Fokus sofort wieder in ganz andere Bereiche).²⁰

Es sind zum einen diese harmonischen Pfeiler, welche den ganzen ersten Auftritt mit seinen zahlreichen Expositionsexkursen strukturell tragen und gliedern, zum anderen aber natürlich auch das jeweils verwendete motivische Material. Hier schließt sich nun ebenfalls ein Kreis: Nicht nur der Bote wird mit dem gleichen Motiv verabschiedet, mit dem sein Auftritt begonnen hatte; auch Keikobad findet noch einmal Erwähnung – selbstverständlich inklusive des zugehörigen Leitmotivs (I/1/20: »Daran erkenn' ich Keikobad«). Vor dem Hintergrund des überarbeiteten Werkbeginns wird auch dieser Motivauftritt nachträglich als eine schließende Klammer begreifbar, und damit als ein weiteres musikalisches Pendant zu Hofmannsthals Textanlage: Die quasi resümierende Nennung Keikobads markiert das nahende Ende des Auftritts Amme/Bote und rundet den ersten Expositionsabschnitt ab.

Die Wortwahl verdient allerdings noch genauere Beachtung. Denn aus der Reaktion, die Hofmannsthal der Amme auf die Drohung »Er wird zu Stein!« in den Mund legt, lässt sich mehr herauslesen als der strafende Zug, den Keikobads Charakterbild hier erhält: »Daran erkenn' ich Keikobad« – diese Formulierung ist einer doppelten Lesart zugänglich, nämlich auch selbst- bzw. metareflexiv auf das in diesem Moment erklingende Leitmotiv beziehbar (was in dessen Exposition einer Schlusspointe gleichkäme). Natürlich ist eine solche Interpretation in keiner Weise mit der gewöhnlichen Rezeptionshaltung eines Opernpublicums vereinbar, sondern würde ein reflektierendes Heraustreten des Betrachters aus der diegetischen Situation voraussetzen. Doch scheint es kaum vorstellbar, dass ein solcher Hintersinn Hofmannsthal hier lediglich unterlaufen oder Strauss entgangen wäre – im Gegenteil sollte die Doppeldeutigkeit den Komponisten zu entsprechender musikalischer Behandlung wohl herausfordern. Ist diese Stelle also als Hinweis auf das Leitmotiv angelegt, als an die Dramatis Personae delegierte Aufforderung zum Memorieren? Auffällig ist jedenfalls, dass es im Zusammenhang des Wortfeldes um Erinnern und Vergessen mehrfach in der *Frau ohne Schatten* zu Situationen kommt, in denen sich die Figurenrede auch reflexiv auf Sinn und Bedeutung entscheidender Momente der musikalischen Faktur beziehen lässt (vgl. etwa zum Motiv der Versteinerung unten S. 130).

So prominent indes die Einführung des »Keikobad«-Motivs auch betrieben wird – mit einschlägiger Lagen- und Instrumentalcharakteristik, einer schrittweise vorgeführten Semantisierung, ja sogar mit einer auf das Leitmotiv selbst beziehbaren Textwendung, und nicht zuletzt natürlich mit der wuchtigen Platzierung unmittelbar am Werkbeginn bei geschlossenem Vorhang, gleichsam als Auftrittsmotiv einer nicht auftretenden Person –, so deutlich und verständnisfördernd das Leitmotiv also infolge all dessen aus seiner Umgebung herausragt, so klar ergibt sich daraus doch zugleich: Es kann dann nicht diese Gestalt selbst sein, die zugleich den musikalischen Verlauf der Anfangspassage trägt. Nicht nur stellt sich also die Frage nach der Beschaffenheit des Materials, das stattdessen diese

20 Vgl. zu den Modulationsvorgängen mit dem Versteinerungsmotiv unten S. 129 ff. u. 189 ff.

doppelt so schnell ($\text{♩} = 60$)

1

pp *f* *p*

DIE AMME

Licht ü-ber'm See ein flie - ßen-der Glanz

p *pp*

schnell wie ein Vo-gel! Die Wip-fel der Nacht von o-ben er-hellt

mf

2

ei - ne Feu - er-hand will fas - sen nach mir

f *ff* *dim.*

Notenbeispiel 1: Motivik bei »Licht über'm See« in verschiedenen Verarbeitungen
(Augmentation, Diminution, Abspaltung, Verkettung)

Funktion erfüllt; die nachträgliche Änderung des Werkbeginns wirft auch die Frage nach der ursprünglichen Gestaltungsidee für diese erste Strecke auf.

Sieht man vom Keikobads Dreitonmotiv einmal ab, sind zu Beginn vorerst nur zwei weitere Motive im Spiel, wie auch Specht schon ganz zu Anfang seines Leitfadens bemerkt: das »tückisch aufgeringelte Thema der dämonischen Amme« (Takt 3–5) sowie eine weitere scharf konturierte Gestalt, die Specht als »Motiv der Geisterwelt«²¹ bezeichnet (I/1/1^{ff.}, siehe Notenbeispiel 1). In greller Instrumentierung – kleine Flöte, Glockenspiel sowie hohe Oboe, Geigen und Harfen, letztere z. T. flageolets – fährt dieser zweite Motivkomplex zunächst aus der Höhe herab und führt sodann zur ersten Kadenz der Oper (f-Moll). Von hier aus durchzieht er in zahlreichen Abwandlungen den gesamten Satz, taucht im Orchester bei gleicher Besetzung sofort in augmentierter Form auf, dominiert aber auch die Partie der Amme, wo das diminuierte Kopfmotiv zu den Worten »Licht über'm See« und »Die Wipfel der Nacht« erklingt (in variierten Form auch zu »fließender Glanz« und »oben erhellt«) und schließlich in dreifacher Verkettung ins Keikobad-Motiv hinabstürzt bzw. von diesem schroff abgebrochen wird (I/1/2: Vl., Va., Amme »eine Feuerhand will fassen nach mir«).

Wie soll man mit dieser musikalischen Gestalt umgehen: sie versuchsweise als Leitmotiv verstehen und dabei dieselben Kriterien anlegen, mit denen das Keikobad-Motiv untersucht wurde? Man hat es zunächst wiederum mit einem charakteristischen Gebilde zu tun, dessen hervortretende Züge (hohe Lage, akzentuierte Abwärtsbewegung, kadenzierender Schluss) schnell benannt und leicht zu fassen sind. Der (mit Adorno) »krude« Schluss liegt mithin nahe, dieses an dritter Stelle eingeführte Motiv der Person des Boten zuzuweisen, als einer Erscheinung aus der Höhe. Hierfür ließen sich sogar einige Argumente anführen: Im ersten Akt ist die musikalische Gestalt nur zu Beginn dieser ersten Szene präsent; ihr Verschwinden geht mit dem des Boten einher; in dem Moment, da er erstmals aus der Finsternis hervortritt (so die Regieanweisung bei I/1/3), erscheint sie in der Manier eines Auftrittsmotivs klar vernehmlich im Forte; und auch nachdem sich der Bote als solcher zu erkennen gegeben hat (I/1/4⁻¹: »Keikobad nicht, aber sein Bote!«), erklingt unmittelbar anschließend eine Variante dieses Motivs.

Eine entsprechende Semantisierung findet sich freilich vorläufig nicht. So das gesungene Wort denn hier im Sinne einer bedeutungstiftenden Zuordnung von Musik und Figur/Gegenstand verstanden werden soll, kämen dafür vorerst nur die bereits genannten Ausschnitte aus der Partie der Amme in Frage, allesamt Ausdrücke aus einem Begriffsfeld um Licht bzw. Dunkelheit (»Licht«, »Glanz«, »Nacht«, »erhellt«, »Feuer[hand]«). Und auch ein kurzer Blick in die weitere Geschichte des Motivs lässt deutlich werden, dass ihre Fixierung auf die Figur des Boten nicht zu halten ist. So nutzt Strauss dasselbe Material noch in derselben Szene etwa auch zur musikalischen Ausgestaltung rund um den Jubelausruf der Amme »Und ich mit ihr! O gesegneter Tag!« (I/1/18^{ff.}); die auf diese Worte folgenden Spitzentöne des Motivs lassen sich eher als Ausdruck kurzen Entzückens verstehen, und auch das schnelle Abflauen der Begeisterung findet mit der regulären Fortsetzung des Motivs eine angemessene Fundierung. Im dritten Akt schließlich finden sich erstmals auch Semantisierungen der vollständigen, nun ins Majestätische gewendeten melodischen Gestalt (III/57: »er liebt zu thronen«; III/151^{ff.}: »Mein Platz ist hier«; III/153^{ff.}: »Mein

21 Specht: Thematische Einführung, 22.

Richter, hervor!«; jeweils gesungen von der Kaiserin), ohne dass sich über sie ein leitmotivisch vertretener Gehalt dingfest machen ließe, sei er – etwa als »Geisterwelt« – auch eher vage formuliert.

Stattdessen dominiert der bloße Materialcharakter, der einer kompositorischen Verfügungsmasse. Ein Blick in die Verlaufsskizze zeigt, dass Strauss die Kontinuität des musikalischen Verlaufs weitestgehend über den Parameter des Motivisch-Thematischen herstellt, der insofern nahezu durchweg die primäre Schicht seines Komponierens bildet. Die Erfindung umfasst an dieser Stelle zwar auch von vornherein Ansätze zur charakteristischen Einkleidung; dass bereits Angaben zur Instrumentierung vorkommen (hier: Harfen), ist in diesem Stadium keineswegs der Regelfall. Aber ansonsten bleibt die Skizze auf ein bloßes Materialgerüst beschränkt, an dem sich – neben dem Text als zweiter Richtschnur – die Komposition gleichsam entlanghangelt. Erst später führt Strauss neben dieser motivisch-thematisch geformten Substanz noch weitere Elemente in den Satz ein: Im Particell kommen Glissandi und die chromatischen Violingänge hinzu, die Triller der Flöten (vor I/1/2) gar erst im Schritt vom Particell zur Partitur. Der Satz wird also nach und nach mit weniger gestalthaften als vielmehr illustrativ-amorphen Komponenten aufgefüllt; zum Erfindungskern zählen sie offenbar nicht, wohl aber zur Entfaltung von dessen charakteristischem Potential gleichsam an der musikalischen Oberfläche. Was Adorno als »geschmeidige Illustrationstechnik« bespöttelt, entpuppt sich der Genese dieser Stelle nach als eine sekundäre Schicht in Strauss' Komponieren.

Für die Einordnung der zugrunde liegenden Substanz als Leitmotiv und entsprechende Etikettierungsversuche mag all dies zunächst nebensächlich scheinen. Wenn schon nicht ein »Boten-Motiv«, so wäre das Gebilde mit »Erscheinung aus der Höhe« doch in seinem Anfangscharakter treffend benannt. Allerdings hat man es angesichts der sofort einsetzenden Verflüssigung des Materials, seiner ebenso fortwährend veränderlichen Textierung und auch der Konkurrenz zu den später in den Satz gelangten tonmalenden Elementen nicht mit einer Art der Motiveinführung zu tun, die der des Keikobad-Motivs gleichkäme. Mag auch die Strecke bis zur ersten Wiederkehr des Keikobad-Motivs (I/1/2⁴¹) im Wesentlichen auf dieser Substanz beruhen, so tritt diese ungeachtet ihrer permanenten Präsenz doch kaum in den Vordergrund. Von einer auf explizite Präsentation eines Leitmotivs ausgerichteten Kompositionsstrategie kann hier insofern kaum die Rede sein. Man hat es eher mit der Trägermasse für die Ausformung einer auf illustrative Gesamtwirkung (»ein fließender Glanz«) angelegten Passage zu tun – und der kompositorischen Faktur nach natürlich mit einem (wenn man so will: symphonischen) Verfahren, das zunächst variierend festhält, was bereits vorliegt (neben diesem Motivkomplex nämlich auch den Kopf des es-Moll-Blocks aus Takt 3 sowie den es-Moll-Aufgang der Klarinetten aus Takt 5, die beide im Takt vor I/1/2 wiederkehren). Die gleichsam flächige Behandlung der musikalischen Substanz erscheint vergleichbar dem Muster einer Tapete, das in deren Gesamtwirkung aufgeht. So entsteht ein musikalischer Grund, vor dem sich die Figur des »Keikobad«-Motivs umso profilierter abzeichnen kann: als das von Normalem umgebene Besondere.

Wie wichtig solche Differenzierungen in der Materialeinführung und -verwendung für Strauss gewesen sein dürften, lässt sich wiederum am Keikobad-Motiv nachvollziehen. Dieses wird nämlich im weiteren Verlauf ebenfalls zur Satzgrundlage verflüssigt, allerdings erst nachdem der oben nachgezeichnete Prozess der Motivexposition als abgeschlossen gelten kann (das ist er im Moment der Semantisierung, im Takt vor I/1/4). Bis dahin ein

eher statisch anmutendes Gebilde, steht das Motiv nun auch für musikalische Verarbeitungsprozesse zur Verfügung. Gleich bei seinem nächsten Auftritt (I/1/6³⁻⁶) steckt es als Kern in einer Sechzehntelfiguration (Vc., Basskl., Bassettth.) und erscheint daneben einmal in vierfacher sowie anschließend noch zweimal in zweifacher Verkettung, jeweils bei leicht variiertem Intervallstruktur (die große Sekunde wird je einmal durch eine kleine Terz ersetzt). Wer nun hier nach dem Text als Motivation schielt, wird für diese geballte Präsenz des Motivs nur bedingt Deckung finden. Die über den Boten vermittelte Strafandrohung »Dann wehe dir! Weh uns allen!« mag zwar gleichsam den motivisch verlängerten Arm des Strafenden heraufbeschwören, die Anrufung der Amme »Bei dem gewalt'gen Namen!« dann wieder eindeutig die musikalische Stellvertretung des göttlich-unennbaren Namens meinen; spätestens der dazwischen liegende Auftritt aber (I/1/6⁵: Ob., Engl. Horn, Es-Kl.) macht deutlich, dass nun nicht mehr jedes einzelne Motivvorkommen eine inhaltliche Ausdeutung gestattet, ja nicht einmal ihrer bedarf. Das Leitmotiv erweist sich vielmehr nun ebenfalls als musikalisches Material, mit dem der Komponist arbeitet; legen zwei im Libretto nicht weit voneinander entfernte Textstellen die Verwendung eines bestimmten Leitmotivs nahe, kann es nicht verwundern, wenn der Komponist die betreffende Substanz zur Gestaltungsgrundlage für die gesamte Passage werden lässt. Doch geschieht dies hier erst in dem Moment, da das Verständnis der Bedeutung der Gestalt bereits als abgesichert gelten kann.

Demgegenüber bleibt die Zuordnung des herabfahrend-kadenzierenden Motivkomplexes zur Person des Boten oder zur Sphäre der Geisterwelt eher eine vage Ahnung und nur eine Möglichkeit unter vielen, das Erscheinen der musikalischen Gestalt zu erklären. Zu vielfältig sind deren Funktionen, als dass von einer unmissverständlichen Zuordnung die Rede sein könnte. Eine eventuelle Repräsentationsfunktion des Materials tritt gegenüber seiner Relevanz für die kompositorische Konstruktion sowie der Möglichkeit eines illustrativen Verständnisses der ganzen Passage in den Hintergrund. Es handelt sich daher vorerst um eine zwar prägnante und in relativ konstanter Gestalt verschiedentlich vorkommende, dabei aber unterschiedlichen Zwecken anverwandelte Figur. Und es ist nicht etwa mangelnde Charakteristik der Gestalt selbst, die einer Auffassung als Leitmotiv im Wege stünde, sondern die Art und Weise ihrer Verwendung, namentlich der Präsentation im Rahmen einer übergeordneten Strategie der Aufmerksamkeitslenkung. Dass auch diesem Motivkomplex das Potential einer außermusikalischen Referenz zukommt (wovon die Leitfadensliteratur grundsätzlich ausgeht), wird hier vorerst nicht sichtbar; die Möglichkeit einer abstrakten Verweisfunktion bleibt so lange tendenziell latent,²² wie ein Verständnis des musikalischen Vorgangs aus der konkret vorliegenden (in der Regel szenischen) Situation selbst heraus ohne Weiteres möglich ist.

Von hier aus öffnet sich der Blick für die Idee, die Strauss bei der ursprünglichen Gestaltung des Werkbeginns geleitet haben dürfte. Wie die bereits oben genannten Indizien (Tonartenwahl, Rasur schon im dritten Takt) nahelegen, scheint Strauss noch keine feste Vorstellung über die genaue musikalische Gestaltung der Eingangsszene gehegt zu haben, als er die Verlaufsskizze in Angriff nahm. Wenn auch sicherlich unter vielfachem

22 Ob sie manifest wird, entscheidet sich allerdings nicht nur an der musikalischen Faktur, die bestimmte Verstehensweisen lediglich nahelegen kann, sondern immer auch an der gewählten Hörhaltung des Rezipienten.

Rückgriff auf vorskizziertes Material entstanden,²³ so trägt der Beginn doch Züge eines Ad-hoc-Entwurfs, der sich vermutlich – wie vielfach und in den unterschiedlichsten Schaffensphasen für Strauss verbürgt²⁴ – unmittelbar am Text orientiert:

Auf einem flachen Dach über den kaiserlichen Gärten. Seitlich der Eingang in Gemächer, matt erleuchtet.

DIE AMME *kauernd im Dunkel*

Licht über'm See –

ein fließender Glanz –

schnell wie ein Vogel! –

Die Wipfel der Nacht

von oben erhellt –

eine Feuerhand

will fassen nach mir –;²⁵

Hofmannsthal gibt Strauss hier eine stark von visuellen Kontrasten geprägte Szenerie vor, einen Überfluss von Reizworten aus dem Begriffsfeld der Helligkeiten. Gleich das erste gesungene Wort lautet »Licht«, die Regieanweisung für die Amme unmittelbar davor »kauernd im Dunkel«; davor wiederum endet die Beschreibung der Szene mit den Worten »matt erleuchtet«. Wie sehr Strauss offenbar von den zugehörigen Worten erfasst und geleitet wurde – bei der musikalischen Gestaltung der Passage ab I/1/1 etwa von der Vorstellung gleißenden Lichts –, lässt sich wohl nicht zuletzt auch daran ablesen, dass der erste in dieser Hinsicht nicht ergiebige Vers »schnell wie ein Vogel!« in der Skizze ausgelassen, also entweder übersehen oder unterdrückt worden ist.²⁶ Doch auch der zunächst geplante Anfang wird als musikalischer Reflex der Lichtmetaphorik verständlich, und zwar als deren

23 Ein kurzer, mit »Anfang« überschriebener Entwurf in Skizzenbuch 32 (fol. 15^r) hält das hohe Tremolo sowie den Motiveinfall als Gerüst für die ersten Takte fest (bereits in f-Moll; entspricht I/1/1⁶).

24 Vgl. etwa zum Verfahren bei der Liedkomposition Christian Schaper: Von der Tiefe der Oberfläche. Zu zwei Liedern von Richard Strauss im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Jugend*, in: Lied und Lyrik um 1900, hrsg. von Dieter Martin und Thomas Seedorf, Würzburg 2010 (Klassische Moderne 16), 141–163 sowie die dort gegebenen Verweise. Zum Opernschaffen vgl. die im Vorfeld der *Schweigsamen Frau* (ca. Anfang 1932) anzusiedelnde Äußerung, die Stefan Zweig später in seiner Autobiographie wiedergibt: »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. Aber das Wort inspirierte ihn noch immer. Ein Vorhandenes, eine schon geformte Substanz vermöge er noch dramatisch voll zu illustrieren, weil aus Situationen und Worten sich ihm musikalische Themen spontan entwickelten, und darum habe er sich jetzt, in seinen späten Jahren, ausschließlich der Oper zugewandt.« Stefan Zweig: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Stockholm 1944, 419.

25 Librettotext wird hier und im Folgenden stets zitiert nach der kritischen Edition der Operndichtungen in der Hofmannsthal-Gesamtausgabe. Sofern die Textbuchversion von jener der Partitur in relevanter Weise abweicht, wird dies kenntlich gemacht.

26 Im Particell fügt Strauss diesen Vers auf engem Raum dann doch noch ein, bezeichnenderweise ohne dabei auf das ansonsten allgegenwärtige Motivmaterial zurückzugreifen.

Kontrastfolie. Das harmonisch insgesamt düstere, in sich aber vor gegenläufigen Binnenalterationen nur so flackernde und dabei rhythmisch scharf konturierte es-Moll-Gebilde mit seinen sprunghaften Wechseln in Lage und Tondauer wird Strauss später nicht von ungefähr den versammelten Klarinetten anvertrauen, changiert dort doch mit dem Registerwechsel besonders deutlich immer auch die Klangfarbe. Nicht nur für das Zwielficht des Beginns ist damit eine musikalische Entsprechung gefunden. Schon in Hofmannsthals Libretto verbirgt sich hinter der atmosphärischen Dimension der Lichtregie eine charakterisierende sowie – hinsichtlich der Sphärenordnung der vorgestellten Welt – auch eine symbolische Dimension. Indem Strauss den ursprünglich als Werkeröffnung eingesetzten es-Moll-Motivkomplex im weiteren Verlauf zu einem steten Begleiter der Figur der Amme werden lässt, eines doppelgesichtigen, zwielfichtigen Zwischenwesens, erweist er sich insofern erneut als genauer Leser und Interpret der Textvorlage.

Die umstandslose Zuordnung von drei Leitmotiven zu drei Personen wirkt demgegenüber tatsächlich krude, verdeckt sie doch völlig, worum es hier ganz vordergründig geht: die Übertragung eines szenischen Vorgangs in ein musikalisch sinnvolles Kontinuum, und zugleich die Beleuchtung von Schichten des Dramas durch unterschiedliche Farbvaleurs. In der Voranstellung des dreifachen Keikobad-Motivs kann insofern eine konsequente Weiterentwicklung der ursprünglichen Idee gesehen werden: Die Keikobad-Sphäre erweist sich im weiteren Verlauf als Vertreter des tiefsten, dunkelsten Registers; insofern erscheint es zwingend, sie als solche explizit an den Anfang zu setzen und damit der mittleren, von der Vorstellung dämmerigen Zwielfichts beherrschten Schicht nicht nur den grellen, sondern auch den düsteren Pol zur Seite zu stellen.²⁷ Hofmannsthals Text wird von Strauss' Musik gleich zu Beginn sinnerweiternd überformt. Mag der »dreifache Keikobad« auch erst ein zweiter Einfall gewesen sein, so weist er doch die Musik von vornherein als eine eigenständige, vom Text ausgehende und diesen hinter sich lassende Strukturschicht aus.

* * *

Anstelle einer Einleitung stehend, sollte dieses erste Kapitel mit einem Rundumschlag zu Keikobad und der Geschichte des Beginns der Oper *Die Frau ohne Schatten* (und mit den vielen Verweisen auf die folgenden Kapitel) zugleich eine Detailprobe sein für das in dieser Arbeit insgesamt zu Erwartende. Meine Untersuchung zur Musik der *Frau ohne Schatten* nimmt die Leitmotivik zum Ausgangspunkt und Einfallstor für eine Analyse der musikalischen Faktur der *Frau ohne Schatten* und fragt dabei nicht nur nach Dimensionen, Relevanz und Funktionen der Leitmotivtechnik für die Rezeptionsseite – also im Sinne der hermeneutischen Praxis, ein musikalisch symbolisierendes Verfahren der Bedeutungstiftung zu entschlüsseln –, sondern auch nach ihrer Bedeutung für die kompositorische Produktion. Dass und wie beide Seiten miteinander zusammenhängen, lässt sich bereits am Eingangsbeispiel klar ersehen. Welche Rolle die motivisch-thematische Schicht in Strauss' Kompositionsprozess generell spielt, auf welche Weisen der Materialgewinnung

27 Dass sich in dieser Konstellation sogar noch die Möglichkeit ergibt, die Klarinettenfigur scheinbar aus dem vorherigen Dreitonmotiv herauswachsen zu lassen, also einen organischen Zusammenhang und mithin ein Ableitungsverhältnis zu suggerieren – die Amme versteht sich schließlich eine Abgesandte, Dienerin und Sachwalterin Keikobads – mag eine glückliche Fügung sein.