

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Kapitel 1 – Ausgangspunkte. Spuren perspektivischen Denkens bei Strauss und seinen Zeitgenossen – Diskursgeschichtlicher Überblick	21
1.1 Selbstzeugnisse des Komponisten	27
Selbstverständnis als Dramatiker	32
Wahrheit und Lüge auf der Opernbühne	36
Oper und Instrumentalmusik	42
»Kühle« versus »Kälte«	45
Der »Theaterinstinkt« und die Adäquatheit musikalischer Mittel	49
Bedeutung der Regie	54
Zwischen »wirkungsvoll genug« und »opernhaftrivial«	70
»Psychologische Charakteristik« und »Mein lieber Ausdruck«	72
Die Bedeutung des Orchesters	79
Unmittelbarkeit und Distanz	87
Der Operndirigent: Aufführungspraxis und Perspektive	97
1.2 Zeitgenossen	110
Romain Rolland	110
Claude Debussy	121
Hans Pfitzner	126
Kapitel 2 – Zur Theorie musikalischer Perspektivierung: Begriffsapparat und Konzepte	133
2.1 Konzepte und Begriffe in den Geisteswissenschaften	134
Literaturwissenschaften – Narratologie	134
Dramentheorie	151
Perspektive in Film und Filmmusik	174
Musikwissenschaften	191
2.2 Musikalische Perspektivierung in der Oper – Versuch einer Bestimmung	222
Extradiegetische Perspektivierung	226
Interne Fokalisierung	230
Rezeptionsperspektive	234

Kapitel 3 – Kompositionstechnik und Perspektive	237
3.1 Tonalität und Harmonik	239
Tonalitätskritik als Ausgangspunkte	246
»Zusammenfassung« versus »Gliederung«: Schönbergs Blick	251
Tonale Charakteristika und Beschreibungsmodelle	257
Musikdramatische Tonalität	268
›Leittonarten‹	275
3.2 Leitmotivik	282
a) Psychologische Funktion der Leitmotive	292
b) Außensichten	304
c) Identität als Vielheit – Leitmotivik als ›couleur sociale‹	323
d) Orchesterperspektiven. Die kommentierende Funktion von Leitmotiven	335
3.3 Stilistische und ästhetische Bestimmungsmerkmale – was ist ›straussisch‹?	357
Heterogenität und Pluralismus	358
»Orchesterpolyphonie« und Klangdramaturgie	362
Kontrast	374
Ereignisdichte und »Lockerheit«	378
Sichtbare Musik	380
»Parodie und Sentimentalität«	385
Kapitel 4 – Musikalische Fokalisierung. Analytische Betrachtungen	391
4.1 Perspektivenwechsel im Schluss des <i>Rosenkavalier</i>	393
Perspektivwechsel I: Vom Terzett zum Duett	395
Duett	399
Perspektivwechsel II	406
»Ja, ja«	411
Perspektivwechsel III	417
Verzauberung und Brechung	420
Perspektivwechsel IV: Schlusspantomime	422
4.2 Kontrastierende Perspektiven. »Die heroische Stimme gegen die menschliche« – Elektra und Chrysothemis	426
Zentrales Geschwisterverhältnis	428
Fehlschlagende Verständigung	430

Inhaltsverzeichnis

4.3 Multiperspektivik: Die Eröffnungsszene von <i>Salome</i>	436
Tonale Darstellungsmodi	438
Tonarten als symbolisch-dramatische Bedeutungsträger	444
Sechs Arten, den Mond zu beschreiben	450
Kapitel 5 – Raumperspektiven	453
5.1 Geweiteter Raum – verdichteter Raum: Die Begegnung zwischen Octavian und Sophie	458
Harmonik und Tonalität	463
Leitmotivik	469
Musikalische Faktur und Klangdramaturgie	474
5.2 »Nur aus der Ferne war es verworren bang«. Multiperspektivische Raumwirkungen in <i>Die Frau ohne Schatten</i>	479
Musikalische Raumkonzeption in <i>Die Frau ohne Schatten</i>	488
Unsichtbare Stimmen. Stimmen ohne Körper	495
Der »Erdenflug« – Die sinfonischen Zwischenspiele als Raumbewegung	499
Hörräume: Der Gesang der Wächter im ersten Aktfinale	506
Die Öffnung des Raumes in der Traumsequenz der Kaiserin	509
Epilog	525
Die Tondichtungen	527
Das instrumentale Spätwerk	532
Spiegel-Perspektiven	536
Bibliographie	543
Abkürzungen und Siglen für häufig zitierte Literatur	543
Literatur	545
Notenausgaben	559
Internet	560