

*Alles was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit
mir*

Anmerkungen zu Richard Strauss und Arnold Schönberg

Richard Strauss' Werk erinnert mich an ein sonderbares Amalgam aus Dornröschen-Märchen und dem Schiller-Monument von Reinhold Begas. Das Monument, dem Thomas Theodor Heine im heiligen Schillerjahr 1905 ein alles andere als unpassendes Monokel aufs preußisch blitzende Dichterauge setzte und das heute wieder – ich meine das Monument – den Platz vor dem Berliner Schauspielhaus ziert, kommt mir in den Sinn, wenn ich mir Strausens Verhältnis zur Tradition anschaulich machen möchte; jenen merkwürdigen „Wilhelminischen Mangel an Tradition“, wie Adorno behauptete und auch überzeugend zu belegen wußte.¹ Und an Dornröschen muß ich denken – nicht, weil Strauss' Werk einhundert Jahre geschlafen hätte; es war ja immer, nahezu überall und ungeachtet wechselvoller politischer Geschichte außerordentlich lebendig, gegenwärtig. Ich meine jene ebenso merkwürdige, vom turbulenten bis katastrophischen Jahrhundert abgehoben scheinende Unantastbarkeit eines Dauererfolgs, der, je länger er die Opern- und Konzerthäuser füllte, um so weniger zeitgleiche und nachfolgende kompositorische Leistungen zu beeinflussen vermochte. Die schaurigen Ergebnisse, zu denen in den letzten Jahren verschiedene Wiederbelebungsversuche des Strauss'schen musikdramatischen Idioms geführt haben, wirken eher wie Bestätigungen, wie Vertiefungen solchen Erfolgsschlafes, dem sich Nachschöpfer und ihr Publikum nur zu bereitwillig hingeben. Dabei wird, was Strauss noch zur schwungvollen, nicht selten mitreißenden Geste formte, in die Niederungen einer muffig-larmoyanten oder werbespotartig agilen Dramatik des Ausdrucks gerissen, der jedweder Boden – gar ein doppelter – mangelt.

¹ Theodor. W. Adorno, *Richard Strauss. Zum 100. Geburtstag*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt/M. 1978, S. 577.

Freilich war auch solche triviale Unmittelbarkeit bereits im Älteren angelegt, und nicht nur in dessen schwachen Stücken. Mahler zum Beispiel hat das sofort erkannt, wenn er 1907 nach einer Aufführung der *Salome* seiner Frau Alma schrieb:

„Es arbeitet und lebt da unter eine Menge Schutt ein Vulkan, ein unterirdisches Feuer – nicht ein bloßes Feuerwerk! Mit der ganzen Persönlichkeit Straussens verhält es sich wohl ebenso! Daher ist so schwer bei ihm Spreu vom Weizen zu scheiden. Aber ich habe einen Riesenrespekt vor der ganzen Erscheinung gewonnen und auf's Neue befestigt.“²

Es scheint, daß Mahlers behutsam wägendes, verblüffend hellsichtiges Urteil über den gegebenen Anlaß hinaus ein tragendes Moment Strauss'schen Komponierens aufdeckt. Einerseits, und dies gilt gleichermaßen für die musikalischen wie für die sinfonischen Arbeiten, bricht ein schier unerschöpfliches Darstellungsvermögen auf, das oftmals den Atem verschlägt; ein „Feuer“, das von der Glut bis zu hochlodernder Flamme unendliche Abstufungen kennt, häufig „versengend“ und fast immer „ansteckend“ wirkt. Aber andererseits und durchaus paradox: dieses „Feuer“ will dann doch nicht recht wärmen; die „Versengungen“, vor denen man im ersten Augenblick auf- und zurückscheut, enthüllen sich als kalter Schein, den kaum Feuerstürme, sondern eher die gebändigten Blendlichter von Automobilen ausstrahlen. Mahler nannte Strauss denn auch den „wahren Zeitgemäßen“,³ ein Wort, in dem erneut Skepsis und Bewunderung verschmelzen.

Nun fehlte und fehlt es nicht an Versuchen, das paradoxe Geheimnis von Strauss' musikalischer Sprache zu entschleiern. Doch weder die musikgeschichtlich orientierte Zuweisung des Werkes zu einer über Jahrzehnte prolongierten, letztlich dann „überzeitlichen“ Spätromantik, noch kurzschlüssige Parallelen zu bürgerlichem Niedergang können heute – da alle gegen ih-

² Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1985, S. 350 f.

³ Bernhard Scharlitt, *Gespräche mit Mahler*, in : *Musikblätter des Anbruch*, Jg. 2, 1920 (Heft 7/8) S. 310.

ren Niedergang und somit ums bloße Überleben ringen – kaum noch überzeugen. Man wird sich wieder nach bescheideneren Kriterien umschauchen müssen, um zu sachgerechten und deshalb auch stichhaltigen Urteilen zu gelangen. Eines dieser Kriterien hat zweifellos mit der keineswegs neuen Feststellung zu tun, daß in Straussens Musik Darstellung und Ausdruck auseinanderfallen, daß im Furor der Virtuosität, mit dem Gegenständliches wie Gedankliches zum „Abbild“ findet, die sublimeren Qualitäten eines vielschichtig-verschlüsselten „Selbstaudrucks“ zerrinnen. Nicht, daß sie gänzlich fehlten: sie erschöpfen sich nur in einer Art „Selbstporträt“, als das in der Tat die meisten Werke gelten können. Selbstaudruck verengt sich auf Autobiographisches, und da dieses Autobiographische entweder fiktiv (*Don Juan, Ein Heldenleben*) oder unerheblich ist (*Sinfonia domestica*), ereilt die Musik jene oftmals vermerkte Unentschiedenheit, in der sich Darstellungspräzision und Beliebigkeit der Abbildcharaktere unentwirrbar vermengen. Kurioser- oder auch bezeichnenderweise erinnert dies an eine Bemerkung über Thomas Mann, derzufolge der große Dichter fast nichts erlebt, aber fast alles beschrieben habe.⁴ Der Tondichter besaß offensichtlich eine ähnliche Begabung: *Don Juan* hat mit literarischen Vorlagen, einschließlich des programmatisch vorangestellten Gedichts von Nikolaus Lenau, nur die schon mythisch zu nennende Hauptfigur gemeinsam – und so gut wie nichts verbindet das sinfonische Gemälde mit Mozarts *Don Giovanni*. Stattdessen gibt es ein aufgewühltes und aufwühlendes „Porträt“ des unwiderstehlichen Verführers in expressiv-leuchtenden Farben und mit wahrlich hinreißenden Themen. Die Annahme, der Komponist habe in diesem musikalischen „Bild“ – mit der heldisch-überlebensgroßen Don-Juan-Figur als konturgebendem Hintergrund – das eigene präsentieren wollen, liegt insofern tatsächlich nahe, da Strauss hier, wie in einem Geniestreich, die wesentlichen Elemente und Vokabeln seiner Musiksprache ausformuliert. Im *Don Juan*, der zweiten von insgesamt zehn Sinfonischen Dichtungen, findet er zu sich

⁴ Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann und die Seinen*, Stuttgart 1987, S. 21.

selbst, zum gleißenden Orchesterklang, zu raumgreifender, elastisch-gestaltenreicher Melodik, feinnerviger Stimmengestaltung, kontrastvoller Harmonik und Dynamik, federnder Rhythmik sowie ungebunden wirkender Formbildung. Der Vierundzwanzigjährige stößt auf sein – musikalisches – Lebensthema, das er in den folgenden Werken nurmehr ausbauen und differenzieren wird. Und dieses Thema löst einen wahren Schaffensrausch aus, den allein schon die Entstehungsdichte der weiteren Sinfonischen Dichtungen bezeugt: *Don Juan*, *Macbeth* und *Tod und Verklärung* entstehen nahezu gleichzeitig zwischen 1886 und 1890, *Till Eulenspiegel* 1894/95, *Also sprach Zarathustra* 1895/96, *Don Quixote* 1897/98, *Ein Heldenleben* 1898. Mit etwas Abstand folgen dann noch die *Sinfonia domestica* (1902/03) und *Eine Alpensinfonie* (1911-1915).

Der Geniestreich des *Don Juan* weist jedoch den künftigen Werken nicht nur die einzuschlagende Bahn – er legt ihnen auch Hindernisse in den Weg. Denn alles, was nun kommt, muß sich am kühnen Wurf des Beginns messen. Und mit *Zarathustra*, spätestens aber mit *Heldenleben* und *Domestica*, scheint die fulminante Intaktheit der musikalischen Sprache früherer Dichtungen von Rissen und Brüchen gefährdet zu sein. Symptomatisch allein schon ist, daß die Formen sich dehnen, daß Extensität wachsende Einbußen an Intensität ausgleichen soll. *Zarathustra* zerfällt denn auch hörbar in recht abgezielte Satzzone, die mit Überschriften aus Nietzsches gleichnamigem *Buch für Alle und Keinen* versehen sind. Schlüpft hier Strauss nun, nachdem er das glänzende Kostüm des Liebeshelden und Tills Narrenkappe abgelegt hatte, in die ambitionierte Rolle eines „Philosophen“, *frei nach Nietzsche*, wie es im Untertitel des Werkes heißt? Wohl kaum. Denn so sehr ihn der ekstatische, schon damals mehr ver- als erkannte Philosoph mit dem unstillbaren Drang nach antibürgerlichem Weltverständnis faszinierte: Strauss berührte weniger das konkrete philosophische Konzept, als wohl vielmehr der schwärmerische, sprachlich jedoch ungeheuer suggestive Ton der Schrift, die Nietzsche selbst der Musik zurechnete – sie gehöre „unter

die Sinfonien“⁵ Unüberhörbar nimmt Strauss das ebenso respektlos anmaßende wie poetisch durchglühte Pamphlet zum Anlaß, gegen versteinerte Traditionen zu revoltieren, die Fenster aufzustoßen, um „Luft von anderem Planeten“ hereinwehen zu lassen, die dann zum wahren Orchestersturm entfacht wird. Freilich beruhigt er sich bald, das dionysische *Tanzlied* versickert in wienerisch-bajuwarischem Walzerdialekt, und die kühn exponierte Symbolik scharfer Klangkontraste mündet in raunende Versöhnung. Der unentschiedene Zwiespalt trägt Höhen und Niederungen der Strauss'schen Kunst. Wie leicht einzusehen, ist dazu kaum eine schroffere Gegenposition vorstellbar als diejenige, die von Arnold Schönberg vertreten wurde – dem zealousen Statthalter des musikalischen Gedankens, in dem künstlerischer Selbstausdruck zugleich mit ursächlichem Ausdruck von Weltverfassung, und zwar vor allem einer künftigen Weltverfassung – Gestalt annahm. Wenn Strauss die Rolle des „großen Zeitgemäßen“ spielte, so übernahm Schönberg die des „Unzeitgemäßen“, durchaus im Sinne Nietzsches. Was er, Schönberg, zu sagen hatte, richtete sich nach kurzer konventionsgeprägter Phase gewissermaßen an eine Idealgestalt von Publikum, auch wenn dies keineswegs von vornherein und also zielbewußt geschah. Daß er aber für ein solches Publikum dachte und schrieb, wurde bereits dem Fünf-unddreißigjährigen zur Gewißheit, freilich nicht ohne das Wetterleuchten einer schweren, vielleicht der entscheidenden schöpferischen Krise, die auf den Schaffensrausch der ersten atonalen Werke bis zu den *Orchesterstücken* op. 16, und der *Erwartung* op. 17, folgen sollte. Am 20. Juli 1909 schrieb Schönberg an Busoni, sich gegen dessen Kritik an den *Klavierstücken* op. 11 verteidigend:

„Ihrem Einwurf, ich hätte des ‚mitarbeitenden‘ Publikums vergessen, kann ich begegnen: ich habe ans Publikum nicht gedacht; aber ich habe es nicht vergessen. Bei allem Schaffen und Nachschaffen ist dies doch der gleiche Vorgang; vorausgesetzt, daß es intuitiv vor sich geht; ohne Berechnung, aber mit dem ganzen Vollgefühl unserer menschlichen Be-

⁵ Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig 1955, S. 254.

dingungen und Beziehungen. Aus diesem heraus schaffen wir, meinen nur uns darzustellen, erfüllen aber gleichzeitig jene Pflichten, die unsere Mitwelt uns auferlegt . . . Deswegen, meine ich, muß jede Kunst, die ohne Berechnung der günstigsten Wirkungsmöglichkeiten geschaffen ist, schließlich und endlich diejenigen finden, denen sie gilt. Und je intensiver die Beziehung des Schaffenden zu einem Zustande der Allgemeinheit ist – zu einem gegenwärtigen, oder zu einem zukünftigen – desto größer wird der Kreis derjenigen sein, denen sie gilt. In diesem Sinne, meine ich, muß man bei der Analyse des Schaffenden oder des Nachschaffenden nicht unbedingt an das Publikum denken. Es arbeitet nur mit, wenn es aufgefordert, wenn es sozusagen citiert wird. Ob es aber aufgefordert wird, entzieht sich ganz den Berechnungen und den Bemühungen des Schaffenden.“⁶

Strauss hingegen dachte unablässig an das Publikum, suchte es „aufzufordern“, jedoch nur in engen Grenzen „herauszufordern“. Seine Herausforderungen hatten stets noch jenes Maß einzuhalten, das in kürzester Frist und gleichsam auf geradem Wege deren versöhnlich-zurücknehmende Motive erkennen läßt; jene Geschmeidigkeit im Auf- und Abschwung von Spannungen, die Ernst Bloch schon gegen Ende des ersten Weltkrieges entdeckte und kritisch ausstellte: „Er hat keinen Kern, der anders reifen müßte als vom *Ständchen* beliebig hinauf zur *Elektra* und dann wieder herunter.“⁷

Und dennoch gab es, wie bekannt, eine Zeit, einige Jahre, in denen Strauss und Schönberg einander nahestanden, oder richtiger: in denen der – wenn auch nur um zehn Jahre – Jüngere die Förderung des längst etablierten Hofkapellmeisters suchte und tatsächlich genoß. Es begann dies im Frühjahr 1902 in Berlin, wohin Schönberg aus Wien geflohen war. Doch auch hier konnte er seinen materiellen und künstlerischen Nöten nicht enttrinnen. Die Anstellung als Kapellmeister in Ernst von Wolzogens „Überbrettli“-Kabarett erwies sich als unergiebig, und so ergriff Schönberg das Angebot von

⁶ Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927), hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 19, 1977 (Heft 3) S. 165 f

⁷ Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (2. Fassung), Frankfurt am Main 1973, S. 91.

Strauss, Kopierarbeiten von dessen Werken zu übernehmen, wie einen rettenden Strohalm. Außerdem setzte sich Strauss dafür ein, daß Schönberg Theoriekurse am Sternschen Konservatorium halten durfte und daß ihm zweimal das Liszt-Stipendium des *Allgemeinen deutschen Musikvereins* zugesprochen wurde. Strauss an Max von Schillings:

„Ich habe den Mann, der in bitterster Not lebt u. sehr talentvoll ist, dringend zum mehrjährigen Stipendium von je 1000 Mark empfohlen . . . Du wirst ebenfalls finden, daß die Sachen, wenn auch noch überladen, doch von großem Können u. Begabung zeugen“⁸

Und schließlich gab Strauss die etwas ominöse Anregung, aus Maeterlincks *Pelleas und Melisande* eine Oper zu machen, wobei bisher nicht eindeutig zu klären gelang, ob Strauss von Debussys Werk, das kurz zuvor, am 30. April 1902, uraufgeführt worden war, Kenntnis besaß. Schönberg jedenfalls wußte davon nichts, es berührte also auch nicht seine Entscheidung, statt einer Oper eine Sinfonische Dichtung zu schreiben.

Im Sommer 1903 kehrte Schönberg nach Wien zurück, den neuen Ort der Erfolglosigkeit wieder mit dem alten auswechselnd. Seine Beziehung zu Strauss bleibt zwar auch in den folgenden Jahren respektvoll und werbend, erhält jedoch durch die „Entdeckung“ des Komponisten Mahler, vor allem aber durch die eigene forcierte kompositorische Entwicklung nach 1907/08 andere Akzente. Beide, Strauss wie Schönberg, gehen mehr und mehr auf Distanz, bei Strauss am sichersten daran zu erkennen, daß er auf wiederholte Bitten Schönbergs um Aufführung neuester Werke, etwa der *Orchesterlieder* op. 8, und der *Kammersinfonie* op. 9, äußerst zögernd und inhaltend reagiert. Der endgültige Eklat war da nur noch eine Frage der Zeit – er begann mit der Übersendung der *Orchesterstücke* op. 16 im Juli 1909, zu einem Zeitpunkt also, da die Stücke noch gar nicht vollständig vorlagen. „Ich glau-

⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben - Umwelt - Werk*, Zürich/Freiburg i. Br. 1974, S. 59.

be“, schreibt Schönberg, „diesmal ists wirklich unmöglich, die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig, auf blinde Meinung sie aufzuführen.“⁹ Obwohl Strauss dies als praxisfernen Hochmut empfunden haben dürfte, bleibt er freundlich, wenn auch mit skeptischem Unterton: „Schicken Sie mir immerhin Ihre Partitur zu, vorausgesetzt daß ich sie entziffere.“¹⁰ Schönberg schickt nicht nur, sondern verstärkt noch seine Werbung:

„Sie sind . . . die Persönlichkeit, die es am ehesten riskieren darf, jemanden wie mich unter seinen Schutz zu stellen. Ihnen glaubt man heute in Europa und Ihnen würde man selbst einen Mißgriff nicht zu übel auslegen, wo nicht gar ihn berechtigt finden. Vielleicht könnten Sie sich diesmal für mich entschließen.“¹¹

Strauss aber entschließt sich zu einer Antwort, die Schönberg wie eine Vorwegnahme späterer beleidigender Ablehnung erschienen sein mochte:

„Ihre Stücke sind inhaltlich und klanglich so gewagte Experimente, daß ich vorläufig es nicht wagen kann, sie einem mehr als konservativen Berliner Publikum vorzuführen. Wollen Sie einen gutgemeinten Rat von mir nehmen, so lassen Sie sich die Stücke von einem befreundeten Dirigenten vielleicht Löwe oder Nedbal in ein paar Proben vorführen oder mieten sich zu dem Zweck selbst mal ein gutes Orchester, um die Stücke auszuprobieren.“¹²

Danach wird der Briefkontakt unterbrochen, reißt jedoch – wie die Beziehung insgesamt – erst endgültig ab, als Schönberg, wieder einmal durch Alma Mahler, erfährt, daß Strauss inzwischen zu der Überzeugung gekommen sei, ihm, Schönberg, könne nur noch der Irrenarzt helfen.¹³ Das traf tief und verfehlte seine Wirkung nicht. Als man ihn aufforderte, zum 50. Ge-

⁹ Brief Schönbergs an Richard Strauss vom 14. 7. 1909 (Strauss-Archiv Garmisch)

¹⁰ Karte von Strauss an Schönberg vom 22. 7. 1909 (Strauss-Archiv Garmisch)

¹¹ Brief Schönbergs an Strauss vom 28. 7. 1909 (Strauss-Archiv Garmisch)

¹² Brief von Strauss an Schönberg vom 2. 9. 1909 (Strauss-Archiv Garmisch)

¹³ Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 48.

burtstag von Strauss einen Beitrag zu liefern, lehnte Schönberg dies höflich, aber bestimmt ab:

„Künstlerisch interessiert er mich heute gar nicht, und was ich seinerzeit von ihm gelernt hätte, habe ich, Gottseidank, mißverstanden. Ich kann nicht leugnen, daß ich, in dem Bedürfnis zu verehren, diesem Mißverständnis oft genug energisch nachhelfen mußte. Daß ich mir Mühe geben mußte, in den Helden- und Zarathustrathemen das zu verkennen, was die Gesangsthemen und die Mahlerstiftungsbriefe unverhüllt ausplaudern.“¹⁴

Obwohl Schönberg niemals so weit ging, Strauss' musikgeschichtliche Stellung und Leistung grundsätzlich in Frage zu stellen, attackierte er ihn doch immer wieder in für ihn selbst entscheidenden Punkten, vor allem in dem des Mangels an „nichtberechnendem“ Selbsta Ausdruck. Dazu einige Zitate, die bisher unveröffentlichten Texten aus dem Nachlaß entnommen sind. Im November 1923 notiert Schönberg:

„Ich las (oder hörte), Richard Strauss habe in Donaueschingen beim Kammermusikfest zu Hindemith gesagt (beiläufig): ‚Sie sind doch viel zu talentiert, als daß Sie es nötig hätten, atonal zu schreiben.‘ Man kann daraus entnehmen, wie Strauss sich das Komponieren vorstellt: je nach Parteizugehörigkeit! Er selbst erzählt ja auch, wie er von Alexander Ritter für die moderne Musik gechartert worden ist. Man entschließt sich für die aussichtsreichste Richtung. Es [ist] eine Talent- und Neigungsfrage nur insofern, als Talent dazu gehört und Neigung, die Konjunktur zu wittern.“¹⁵

Und in einem Text von 1924 heißt es:

„Mahlers Symphonik unterscheidet sich dadurch, daß ihre Form sich mit dem Inhalt vollständig deckt, von der unseres berühmtesten (gepriesensten) Hofkonditors Richard Strauss, dessen ganzes Schaffen in jeder Hinsicht gekennzeichnet ist durch die wechsel-

¹⁴ Ebd., S. 48 f.

¹⁵ Arnold Schönberg, Text ohne Titel, datiert 1923 (Nachlaß)

seitige Verwechslung und Vermengung zweier Begriffe. Man giebt praktischen Notwendigkeiten nach – erhält Konzessionen für die praktische Notwendigkeit; das Genie setzt sich mit Kühnheit über die Konventionen – seinen Notwendigkeiten folgend – hinweg; er setzt sich mit Frechheit über die konventionellen Notwendigkeiten seines kleinen Ich hinweg [...] Kühnheit kennt die Gefahr, weiß aber, daß sie bestanden werden muß. Frechheit verkennt bereits die Gefahr und übernimmt sich in dem Gefühl, ‚es kann dir nix gschehn‘ [...] So denkt nicht, wer einen Auftrag von Gott empfangen hat.“¹⁶

Es geht wohl nicht an, diese bissige, schonungslose und auch boshafte Kritik lediglich mit Schönbergs Verletztsein erklären zu wollen. Denn es hat den Anschein, daß bereits in der Absage von 1914 über mehrere Jahre angestaute Skepsis, wenn nicht gar Ablehnung gegenüber Strauss aufbrechen, die nur aus Rücksicht auf die eigenen jämmerlichen Verhältnisse und die deprimierend geringen Förderungschancen zurückgehalten worden sind. Schönberg, der eben überzeugt war, „einen Auftrag von Gott empfangen“ zu haben, und der seine gesamte Existenz darauf ausrichtete, Wege zu finden, auf denen eine authentische Weiterführung klassischer Tradition nicht nur möglich, sondern unausweichlich ist – , Schönberg mußte angesichts dieses „Auftrags“ mehr und mehr in Distanz zu Strauss geraten, mußte sich bald als dessen Antipoden sehen. Straussens Musik leitet eine Subjektivität, die zwar und geradezu demonstrativ gegen Metaphysik und Mystizismus gerichtet ist, sich dann aber gewissermaßen in einer psychologischen Plausibilität erschöpft, bei der die Abwesenheit von Metaphysik lediglich einen Mangel an Welthaltigkeit anzeigt. Das psychologische Ich ist für ihn das Maß aller Gestaltung, allen Ausdrucks. Es wirkt wie ein Filter, der uns die Dinge heraussiebt und vorführt, wie Strauss sie sieht und empfindet, wobei dann die kompositorischen Dimensionen lediglich als Vermittler, eben als „Filter“ und dergestalt als bloße Hülle fungieren. Und dies verleiht seiner Musik den äußeren Glanz, macht sie verbindlich aus Unverbindlichkeiten.

¹⁶ Arnold Schönberg, *R. Strauss*, datiert 1924 (Nachlaß)

Dem steht Schönbergs Konzept des „Selbstaudrucks“ entgegen. Was in ihm auf den ersten Blick als übersteigter, von romantischem Geniekult geleiteter Subjektivismus erscheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Ferment kompositorischer Arbeit. Im zitierten Brief an Busoni hat Schönberg versucht, dies in Worte zu fassen. Entscheidend ist wohl das Moment des „nicht-berechnenden“ Schaffens, durch das die Wesenskräfte von Subjektivität – und nicht rezepturhaft-berechnendes Verhalten – nach außen, in die Klanggestalt, treten. Gerade weil Schönberg sich einzig und allein einem unablenkbaren, unirritierbaren „Selbstaudruck“ hinzugeben meint, der auch in dem Satz anklingt, daß alles, „was ich geschrieben habe“ „eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir“¹⁷ zeige – gerade daraus erwächst ihm die Fähigkeit, diesen Ausdruck ins musikalische Material zu bringen, durch das er dann gewissermaßen objektiviert auf unser Ohr trifft.

Um dieses kompositorische Ziel zu erreichen, suchte Schönberg – insbesondere seit der Krisenphase in vollendeter, jedoch methodisch unregelter Atonalität – Rückhalt und Ausweg in ambitionierten philosophischen Konzepten, die sich etwa auf den Mystizismus Swedenborgs oder Steiners Theosophie bezogen und in der *Jakobsleiter* als Fragment von mindestens bis 1910 zurückreichenden Oratorien- bzw. Sinfonieplänen greifbarste Form annahmen. Es geht um die Idee eines richtungslosen, unhierarchischen Raumes, in dem jeder Punkt, wo er sich auch befindet, gleich nah zu einem imaginären Mittelpunkt steht. Dieser Mittelpunkt ist der Gedanke, der zugleich die Gesamtheit der um ihn kreisenden Punkte auf und in sich vereint. Übertragen auf die Musik, bedeutet dies: Komposition ist eine Art Beziehungssystem, in dem jedes Detail bis zum einzelnen Ton an den zugrunde liegenden Gedanken gebunden erscheint, mehr noch: einen Teil von ihm bildet, indem es unabdingbar zu seiner Darstellung gehört. Die technische Regulierung solcher Raumvorstellung sollte dann die Methode der *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* übernehmen.

¹⁷ Schönberg (wie Anm. 13), S. 154.

Doch Schönberg stieß schon früher, vor der atonalen Krise und wohl ohne sich dessen bewußt geworden zu sein, auf diesen Raum- und Gedankenbegriff. Denn in ihm realisierte und verdichtete sich letztlich nur, was Schönbergs musikalisches Denken mit seinen latenten Akzenten auf Polyphonie und entwickelnder Variation gewissermaßen von Beginn an antrieb und steuerte. So begegnet uns bereits in tonalen Werken wie dem *1. Streichquartett* oder der *1. Kammer-sinfonie* wenigstens stellenweise ein Ineinanderfallen von Vertikale und Horizontale, ganz abgesehen von zahllosen Umkehrungsbeziehungen der Stimmgestaltung in beiden Richtungen. In der Sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* – hiermit komme ich wieder auf den Beginn meiner Anmerkungen zurück – gibt sich die Raumvorstellung als „Einheit des musikalischen Gedankens“ vorrangig in der Behandlung der Leitmotive zu erkennen. Sie erzählen und kommentieren zwar die tragische Geschichte, kündigen Ereignisse an und lassen ein Echo von zurückliegenden vernehmen – die Motive machen die Geschichte im direkten Sinne des Wortes „hörbar“, durchaus in der Nachfolge des Wagnerschen Musikdramas und im Nacheifern von Straussens psychologischer Plausibilität. Doch zugleich und weitaus entschiedener lösen sie sich aus ihrer vordergründigen Signal-, Präsentier- und Echofunktion, um als verschiedenartige, jedoch aufeinander bezogene Tonkonstellationen ein kompositorisches Gewebe zu erzeugen, dessen musikalisches Eigengewicht in dem Maße steigt, wie es die programmatischen Nomenklaturen aufsaugt bzw. in strukturelle Substanz verwandelt. Dieser Substanz, in der die Vielfalt der Gestalten zur Einheit des Gedankens strebt, gilt Schönbergs – man möchte sagen: ganzes – Interesse. Maeterlincks Geschichte und deren musikalisches programmatische Vorführung bleiben ihm als – wie immer auch bewunderter und hochgeschätzter – Anlaß untergeordnet. Ich möchte nun versuchen, auch wenn die Chance unmittelbarer Anschaulichkeit gering sein wird, diese Substanzverwandlung, die Verdichtung des Motivischen zur Struktur eines einheitlichen Gedankens an einem klingenden Beispiel vorzuführen. Ich wähle die „Grußszene“,

in der der Unheil ahnende Golo Pelleas in ein düsteres Gewölbe führt – den symbolischen Ort schicksalhafter, weder vorhersehbarer noch beeinflussbarer Verstrickung. Die Szene ist musikalisch „eindeutig“, und jedes „Motiv“, das auftaucht, zu erkennen und zu „verstehen“: das des „Ehebandes“ von Pelleas und Melisande in verschmelzender Überlappung; ein zweites Melisande-Motiv; Golos Kopfmotiv; und schließlich das „Schicksals“-Motiv, mit dem die Szene auch eingeleitet wird. Ihr folgt dann, als durchführungsartige Einleitung zum III. Teil der Sinfonie (wie Alban Berg schreibt¹⁸), eine zwei Motivvorrat eine prinzipiell gleichartige Struktur- und Substanzverwandlung geschieht.

Bsp: Schönberg: Pelleas und Melisande, Takt 4 nach Ziffer 30 bis Ziffer 36

Was Strauss hier als jugendlicher Unerfahrenheit geschuldete „Überladenheit“ empfunden haben dürfte, gehört in Wahrheit zur Sache, zu Schönbergs Sache selbst. In dem unaufhaltsamen Drang, einen musikalischen Gedanken mit einem Höchstmaß an Komplexität, an Differenziertheit und Einheitlichkeit zugleich, darzustellen, beginnt die Struktur nach allen Richtungen hin zu wuchern. Dabei schwächt sich notwendigerweise die diskursive, eindimensional-entwickelnde Entfaltung des Werkes ab, um im kaleidoskopartigen Wechselspiel der Motive zumindest ansatzartig eine unabgestufte Raumgestalt anzunehmen.

Straussens Problem war das nicht, und da Schönberg diesen für ihn zentralen Gedanken in den folgenden Werken immer stringenter zu verwirklichen suchte und dabei, wie es schien, auch einen eklatanten Bruch mit der Tradition riskierte, mußte die anfängliche Sympathie des Älteren geradezu zwangsläufig wachsendem Unverständnis, schließlich unwirscher Ablehnung weichen. Nicht minder zwangsläufig erschienen Schönberg hingegen

¹⁸ Alban Berg, *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 165.

Strauss' Werke als „fatal durchsichtig“, eine Charakterisierung, die Adorno pauschal auf die Zeitgenossen Gustav Mahlers bezog.¹⁹ Wenn Adorno hier auch, und nicht nur mit Blick auf Schönberg, merkwürdig ignorant übertreibt: für Richard Strauss dürfte die Formulierung weitgehend zutreffen. Ich erinnere nur noch einmal an Blochs Bemerkung über Strausssens Kern, der nicht „anders reifen müßte als vom Ständchen beliebig hinauf bis zur Elektra und dann wieder herunter.“²⁰

Dazu ein Beispiel, das auch die erhebliche Differenz zu Schönbergs Darstellungsweise etwas verdeutlichen möge. In der Sinfonischen Dichtung *Ein Heldenleben* erscheint nach sieghafter Reprise, die *Des Helden Walstatt* beschließt (so der Titel der turbulenten Durchführung), und vor dem erlösend-verklärenden Ende in *Weltflucht und Vollendung* (ebenfalls der Originaltitel) ein Abschnitt, den Strauss mit *Des Helden Friedenswerke* bezeichnet. In ihm ruft er mittels Zitat seine Werke gegen die nicht erlahmenden Attacken blindwütiger „Widersacher“, sprich: Kritiker auf – die „Siegesgeste“ des *Don Juan*, den „Triumphanz“ aus dem *Zarathustra* usw., gegen die den „Widersachern“ schließlich nur noch ein recht klägliches Murren aufzubringen gelingt. Strauss-Interpreten sehen darin gern den Beweis für kompositorische Souveränität und Originalität. Walter Schrenk schrieb zum Beispiel:

„Alle diese Themen sind mit einer unerhörten Meisterschaft ineinander verwoben und dem Ganzen so vollkommen organisch eingegliedert, daß dieser Abschnitt allein schon beweiskräftig wäre für die eminente Gestaltungskraft des Komponisten.“²¹

Mir scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein. Die Kombinierung wird durch einigermaßen beliebige Austauschbarkeit der Themen ermöglicht, und die wiederum ergibt sich aus deren äußerlich bleibender Charakterzeich-

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler heute*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 18, Frankfurt/M. 1984, S. 22.

²⁰ Siehe Anm. 7.

²¹ Walter Schrenk, *Richard Strauss und die neueste Musik*, Berlin 1924, S. 101.

nung, welche die Vielfalt zur Buntheit macht. Die Themen gleichen Bildern, die je nach Bedarf und Stimmungslage mit „Ernst“ oder „Scherz“ ausgemalt werden können; sie wachsen nicht aus der „Sache“ heraus, die zur Existenzweise einer musikalischen Sprache geworden ist, sondern setzen sich gewissermaßen auf die Musik wie Abziehbilder – lassen sich also ebenso leicht wieder von ihr ablösen. Daraus, und nur daraus, entsteht die Möglichkeit, die Themen nahtlos zu kombinieren. Ihre Verbindung hat keine Konsequenzen, weder für Strukturdichte noch für räumliche Ausdehnung; sie erschöpft sich in beliebiger Zusammenstellung paßgerecht gefertigter Einzelteile. Also in dem, wogegen Schönberg revoltierte.

Bsp: Strauss *Ein Heldenleben*, Ziffer 82 bis nach Ziffer 93.