

Hofkonditor und Schneeschaufler

Richard Strauss' *Elektra* und Arnold Schönbergs *Erwartung* – eine schwierige
Konstellation

I

Im Verlauf eines halben Jahrhunderts – von der Wende des 19. zum 20. bis zu dessen Mitte – hat sich aus der gegenseitigen Wahrnehmung von Richard Strauss und Arnold Schönberg ein erstaunlich vielschichtiger Beziehungskomplex gebildet, der anfänglich von Achtung und Anerkennung, dann von immer stärkerem Widerspruch, schließlich von unversöhnlicher Gegnerschaft gekennzeichnet war. Wobei Schönberg allerdings die Gegnerschaft fast ausschließlich in persönlichen Notizen oder in vertraulich gehaltener Korrespondenz artikulierte, Strauss hingegen sich mit weitgehender Nichtbeachtung begnügte. In seinem umfangreichen und auch thematisch vielseitigen Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal erwähnt er Schönberg nur ein einziges Mal in charakteristischer, unzweideutiger Diktion: „Vorreden sind [...] heute besonders modern. Sogar Burschen wie Schönberg und Krenek geben zu ihrem Bockmist ‚erläuternde Vorträge‘.“¹ Und in Strauss' recht weitläufigem Briefwechsel mit Musikern taucht der Name Schönberg nach der Ablehnung der Orchesterstücke op. 16 ebenfalls nur beiläufig und durchweg im „Bockmist“-Ton auf – an Franz Schalk im Juni 1920: „Was macht der wahnsinnige Schönberg?“² Zu diesem Wahrnehmungsgefälle dürfte nicht unwesentlich beigetragen haben, daß die Schreibweisen beider Komponisten in jüngeren Jahren mehr oder weniger bewußt in Richtungen gingen, die einige substantielle Berührungspunkte einschlossen. Und beider Entwicklungen mündeten zeitnah in kritische Phasen, aus denen sie frei-

¹ Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, München und Mainz 1990, Brief vom 3. Mai 1928, S. 625.

² Richard Strauss – Franz Schalk. Ein Briefwechsel, hrsg. von Günter Brosche, Tutzing 1983, S. 164.

lich dann mit radikal unterschiedlichen Entschlüssen und Lösungen herausfinden.

Salome und *Elektra* entstanden zwischen 1902 und 1908. Die beiden Einakter sind nicht nur fulminante Bühnenerwerke, sondern auch die gewissermaßen vokalsinfonischen Schlußsteine jener nicht minder fulminanten Reihe von Tondichtungen, die in den achtziger Jahren eingesetzt hatte und ein gutes Jahrzehnt lang in dichter Folge zu einer Werkgruppe anwuchs, die einen Grundpfeiler in Straussens Schaffen bildete. Sie ist dies nicht zuletzt auch in dem Sinne, daß der Komponist mit diesen Werken den stärksten Einfluß auf seine Zeitgenossen ausüben sollte: auf Gustav Mahler wie auf Claude Debussy ebenso wie auf Béla Bartók, Paul Hindemith oder – Arnold Schönberg. Nach dem 1898 abgeschlossenen *Heldenleben* und der erst 1902 begonnenen *Symphonia domestica* gerät der so lang anhaltende kompositorische Höhenflug, der ja auch noch zwei frühere Bühnenerwerke und eine Vielzahl von Liedern und Chören hervorgebracht hatte, in leichtes Stocken – leicht deshalb, weil rein quantitativ gesehen kaum ein Nachlassen der Produktivität zu erkennen ist. Doch als krisenhafte Anzeichen könnten etwa die programmmusikalischen Dreistigkeiten in der *Symphonia domestica* gelten, in denen man – und zwar nicht allein in verbal-programmatischen, sondern auch in kompositorischen „Formulierungen“ – eine Art manieristischer, um kulturbewußten Geschmack unbekümmerter Darstellungsemphase vernehmen könnte. Ein weiterer Hinweis darauf, daß nach der Jahrhundertwende in Straussens Schaffen neue Akzentsetzungen erscheinen, dürfte darin zu sehen sein, daß noch vor Abschluß der *Domestica* die Komposition der *Salome* begonnen und die nachfolgende *Elektra* abgeschlossen sein wird, noch ehe Strauss auch nur die endgültige Konzeption der *Alpensinfonie* gelingt. Es stoßen hier in einer ganzen Werkreihe erprobte Kompositionsweisen an neue Konzeptionen, sie schieben sich gewissermaßen wie Schollen übereinander und bilden zunächst ein einigermaßen unübersichtliches, von Aufbruch und Vergehendem gezeichnetes Feld, auf dem Fortgang in unterschiedliche Richtungen durchaus möglich ist.

II

Arnold Schönbergs frühe Kompositionen kennzeichnen ähnliche Züge wie bei Richard Strauss. Waren für den zehn Jahre älteren Strauss Schumann und Mendelssohn die wichtigsten Vorbilder, denen zunächst recht bedenkenlos nachkomponiert wurde, so rückte für Schönbergs noch ohne Opuszahl bleibende Stücke vor allem Brahms und Dvorak ins Zentrum der nachschaffenden Aufmerksamkeit. Das *Streichquartett D-Dur* von 1897 ist hierfür das deutlichste Zeugnis. Mit dem Streichsextett *Verklärte Nacht* (1899) und den nachfolgenden Kompositionen bis zur *1. Kammerinfonie* op. 9 von 1906 schlägt Schönberg einen Weg ein, der ihn – nun unter beherrschendem Einfluß von Richard Wagner, doch immer auch von Richard Strauss – binnen eines runden Jahrzehnts jenen Entwicklungspunkt erreichen läßt, der den Übergang zur Atonalität markiert, eine Schreibweise, die sich in Werken wie den *Klavierstücken* op. 11, den *Orchesterstücken* op. 16 oder dem Monodram *Erwartung* op. 17 herausbildet. Sie alle sind nicht nur innerhalb eines Jahres – 1909 – entstanden, sondern auch jeweils in geradezu verblüffend knappen Zeiträumen: die Komposition der *Erwartung* nahm Schönberg ganze zwei Wochen in Anspruch. Die musikalische Sprache, die sich in diesen Werken wahrlich eruptiv entfaltet, stimmt durch klangliche Extreme in den dynamischen Differenzierungsgraden, durch Aufhebung des jahrhundertealten Gebotes der Auflösung von Dissonanz in Konsonanz, durch Verdichtung formbildender Abläufe u.a.m. weitgehend mit dem überein, was sich in etwa zeitgleich in Literatur und bildenden Künsten als „Expressionismus“ durchzusetzen beginnt. Schönberg hat diese Teilhabe keinesfalls beabsichtigt. Anders als zumindest eine Reihe von Literaten, Regisseuren, Malern oder Bildhauern, die sich von den akademischen bzw. naturalistischen Verkrustungen in den Künsten, doch auch bereits von den jüngst noch aktuellen, doch nunmehr modisch werdenden impressionistischen bis jugendstilhaften Tendenzen zu lösen suchten, war er zutiefst davon überzeugt, lediglich den in seinen musikalischen Traditionen angelegten und ausgeschrittenen Wegen zu folgen – also dem, was

von Bach ausgehend über die Wiener Klassiker bis hin zu Brahms, Wagner, Mahler als singuläre Tradition deutscher Musik Geltung erlangt hat. Zudem schrieb Schönberg 1910 und 11, also unmittelbar in und nach der atonalen Wende, eine *Harmonielehre*, die unmißverständlich die Absicht einschloß, den nunmehr erfolgten Durchbruch zur Atonalität aus der musikgeschichtlichen Entwicklung der letzten zwei Jahrhunderte zu erklären und damit widerspruchsfrei zu rechtfertigen.

III

Auch wenn Richard Strauss dieser ganze historische und vor allem musiktheoretische „Überbau“ weitgehend fremd blieb, verhielt er sich gegenüber der Tradition nicht wesentlich anders. Auch sie war für ihn verbindlich, und er fühlte sich als deren Bewahrer und Fortsetzer. Aber für ihn schien es fraglos zu sein und forderte deshalb kein weiteres Überdenken heraus, daß es gewissermaßen einen Gesetzeskanon der Komposition gibt, der mit der klassisch-romantischen Musik (aus-)formuliert worden ist und der nunmehr bis in jede absehbare Zukunft verbindlich bleibt. Und diesen Kanon haben federführend die deutschen Komponisten formuliert – es sind dieselben, auf die sich auch Schönberg beruft; im Negativschluß heißt das: für Strauss ist Verdis *Aida* „Indianermusik“.

Strauss befindet sich, im Konzertsaal wie auf der Opernbühne, in der Position des Theatermenschen, der die Wirksamkeit eines Bühnenereignisses danach bemißt, was sich von ihm praktisch-unmittelbar umsetzt. Schönberg hingegen sieht seine Kompositionen stets in eine bestimmte geschichtliche Bewegung eingebunden, bestimmt und bemißt ihren ästhetischen Wert an und in ihr. Und deshalb vermag er auch ein weitgehend ungespieltes Desinteressen am augenblicklichen Erfolg zu bekunden – die beiden frühen Bühnenerwerke *Erwartung* und *Die glückliche Hand* werden erst rund anderthalb Jahrzehnte nach ihrer Komposition uraufgeführt. Die Überzeugung, daß sein Komponieren in eine haltgebende metiergeschichtliche Bewegung eingebunden ist, hat Schönberg einerseits die Wid-

rigkeiten des aktuellen Musiklebens in Gestalt von Mißerfolg oder Nichtbeachtung ertragen lassen, andererseits die Gewißheit gegeben, auf die Zukunft vertrauen zu können. Mit Bruckner und Mahler teilte Schönberg die Überzeugung, daß „meine Zeit kommen“ wird – ein Selbstverständnis, das für Richard Strauss undenkbar gewesen ist. Traf ihn einmal ein schwerwiegender Mißerfolg wie der mit der Erstfassung der *Ariadne auf Naxos*, so setzte Strauss alle Kraft und allen Ehrgeiz daran, ihn umgehend vergessen zu machen. Librettist und Komponist schufen eine 2. Fassung, die sich dann glänzend präsentierte.

IV

Ein weiteres gilt es für die Konstellation „Strauss-Schönberg um 1910“ zu bedenken. Schönberg hatte mit einigen seiner frühen tonalen Kompositionen – vom Streichsextett *Verklärte Nacht* bis zu den *Gurre-Liedern* – durchaus Erfolg, der ihm nicht zuletzt auch Anerkennung und praktische Förderung durch Richard Strauss einbrachte. Dann allerdings, beginnend bereits mit den gewissermaßen „erweitert-tonalen“ Stücken wie dem *1. Streichquartett* oder der *1. Kammer-sinfonie*, erheben Publikum und Kritik mehrheitlich scharfen, nicht selten auch handgreiflichen Einspruch, der dann nicht unwesentlich zu den Aufführungs- und Publikationsverzögerungen bei nachfolgenden Werken beitragen sollte. Gegen Schönberg erhoben sich vor allem die akademisch ausgerichteten Kunstsachverständigen, die die Tradition – ihre Tradition – gefährdet sahen und sich aufgerufen fühlten, sie gegen den vermeintlichen Traditionsverächter zu verteidigen. Auch Strauss hat sich ihnen dann angeschlossen und seinen einstigen Protegè aufgegeben: es wäre besser, „wenn er Schnee schaufeln würde, als Notenpapier vollzukritzeln“³ – worauf der Verstoßene mit Leugnung jeden Einflusses von Strauss auf sein Werk reagierte: „Was ich seinerzeit von ihm gelernt

³ zit. nach Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 95.

hätte, habe ich, Gottseidank, mißverstanden⁴ – also eben doch nicht übernommen. Wie kann man auch einen Komponisten, der eigentlich – so Schönbergs süffisante Etikettierung in einer Notiz von 1924 – ein „Hofkonditor“⁵ sei, nicht mißverstehen.

Aber dies ist dennoch nur die äußere und äußerliche Seite im Konflikt Strauss-Schönberg. In beiden Fällen scheint es geraten, mit Begriffen wie Krise oder Krisenbewußtsein behutsam umzugehen. Sie erfassen weder bei Strauss noch bei Schönberg etwas Wesentliches – und aus ihrem Selbstverständnis fallen sie gänzlich heraus. Beiden sind diese Begriffe, auf ihr Werk bezogen, fremd. Denn Strauss wie Schönberg tun stets, und so auch im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, das, was sie immer getan haben und auch künftighin tun werden: ihren Weg suchen und gehen. Das Jahrzehnt ist für sie keine Krisenzeit, sondern etwas, das man vielleicht mit einem neueren Begriff der Historiker eine *Achsenzeit* nennen kann. In der Schreibweise der Komponisten vollziehen sich jeweils einschneidende Änderungen, die jedoch zugleich fest verbunden bleiben mit dem, wovon sie ausgegangen sind. Das alles wird bei Strauss allein schon deutlich in der zeitlichen Überschneidung von fortgeschrittener Komposition und Abschluß der *Elektra* und Beginn der Arbeit am *Rosenkavalier*. Im Juni 1908 schreibt Strauss an Hofmannsthal: „Die Partitur ist fertig bis zum Eintritt des Orest. Ich habe gestern begonnen, weiter zu komponieren und bin, glaube ich, dafür jetzt in sehr guter Stimmung. Was macht Casanova?“⁶

An *Elektra* sollte also unmittelbar eine „Komödie aus Casanova“⁷ für Strauss anschließen, über die sich Dichter und Komponist auch bis in den Spätherbst 1908 intensiv, mit da Ponte und *Figaro* im Visier, austauschten. Und das alles stets parallel zur Arbeit an *Elektra*! Am Ende allerdings ging dann „aus Casanova“ das Theaterstück *Christinas Heimreise* hervor. Doch Hofmannsthal machte wenig später einen neuen Vorschlag, den er Strauss im Februar 1909 mit den be-

⁴ Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Kassel 1958, S. 48.

⁵ Arnold Schönberg, R. Strauss, datiert 1924 (Nachlaß).

⁶ RS Briefe, 37

⁷ RS Briefe, 39

rühmt gewordenen Sätzen übermittelte: „Ich habe hier an drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett [...] Zwei große Rollen für einen Bariton und ein als Mann verkleidetes graziöses Mädchen [...] Zeit: Wien unter Maria Theresia.“⁸

Damit schlug Richard Strauss einen Weg ein, auf dem die Kompositionen der zwanziger und dreißiger Jahre – mit der Opernreihe von der *Frau ohne Schatten* bis zum *Capriccio* als Kernstück – sich jedem vernehmlich von denen Schönbergs unterschieden. Sie suggerierten gewissermaßen neuerlich einen epochalen Bruch zwischen Traditionalismus/Konservatismus und Avantgardismus/Futurismus. Webern hat diesen Bruch sofort wahrgenommen und nur rund drei Wochen nach der Uraufführung des *Rosenkavalier* in einem Brief an Schönberg differenziert angesprochen: „Was sagen Sie zum ‚Rosencavalier‘? Diese Sensation ist mir widerlich. Es kommt aber schönes drin vor. Ich habe schon den Auszug. Freilich, was hat das im Grunde mit uns (verzeihen Sie diese Anmaßung) zu thun. Ich denke da an Ihre Bühnenwerke und an das was ich mir vorstelle; und an Gustav Mahler.“⁹

Der Ausgangspunkt aller Differenzen wie auch aller späteren Wandlungen von Positionen und Urteilen liegt in eben jenen Jahren um 1910, zu denen ich nun mit einigen Beispielen zurückkehren möchte. Es ist der Punkt weitestgehender Annäherung, der zugleich den Punkt der weitestgehenden Entfernung markieren sollte. Die größte und wohl fragloseste Annäherung allerdings geschieht nicht auf der Ebene der Komposition, sondern auf der des Textes. Strauss wie Schönberg wählten Texte mit permanenter Extremspannung von Situation zu Situation und die Konflikte enden tödlich. Bei Strauss entladen sie sich in einer engen Fi-

⁸ RS Briefe, 53 f.

⁹ Brief Anton Weberns an Arnold Schönberg, 19. Februar 1911, zit. nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Stephan, Abteilung III: Bühnenwerke Reihe B, Band 6, Teil 2 Bühnenwerke I Erwartung op. 17. Kritischer Bericht, Skizzen, Textgenese und Textvergleich. Entstehungs- und Werkgeschichte. Dokumente. Und Pippa tanzt! (Fragment), hrsg. von Ullrich Scheideler, Mainz 2005, S. 210.

gurenkonstellation, die an einen von Furcht und Haß wie von ohnmächtiger Liebe zerrissenen, doch zugleich von clanhaften Bindungen zusammengeschnürten Organismus erinnert. Bei Schönberg spielt sich der Konflikt zur Gänze mit und in einer Person ab. So lag es denn auch nahe, beide Stücke in Verbindung mit den zeitnahen Publikationen der Psychoanalyse zu bringen, insbesondere mit Sigmund Freuds 1895 erschienenen *Studien zur Hysterie*, und die Bühnenwerke selbst als solche psychologischen Studien zu verstehen.¹⁰ Ich gehe hier allerdings auf diesen Aspekt wie auch auf weitere textliche Fragen nicht weiter ein. Zu den nun folgenden Beispielen sei noch gesagt, daß die Suche nach vergleichbaren Parallelen leicht jener Gefahr erliegen kann, die sprichwörtlich im Vergleich von Äpfeln und Birnen lauern. Es wird sich zeigen – und das dürfte auch niemanden überraschen –, daß alle Annäherung zwischen Werken von Strauss und Schönberg auf der Basis grundverschiedener musikalischer Sprachcharaktere, ja grundverschiedenen Kunstverständnisses geschieht. Annäherung bleibt ein Phänomen quasi in der Außenschicht der Werke. Doch andererseits und immerhin: dort gibt es sie.

V

Als ersten Beispielkomplex möchte ich die Anfänge und die Schlüsse von *Elektra* und *Erwartung* erklingen lassen: Richard Strauss eröffnet das Werk mit einem signalartigen Motiv, das durch nachfolgende verbale Zuordnung als dasjenige Agamemnons erscheint. Es ist das Motiv des Vaters, des Opfers, das zu rächen zum einzigen und letzten Lebensziel der Tochter Elektra wird. Das Motiv eröffnet nicht nur wie eine Fanfare das Geschehen, sondern durchzieht es wie ein nicht mehr verschwindendes Menetekel bis zum schließlichen Zusammenbruch, den es mit mehrmaligen Ausbrüchen markiert. Das „Agamemnon“-Motiv gleicht einer Geste, in der sich Beginnen und Schließen verschränken, aufgeladen durch einen reinen Moll-Akkord, anfänglich d-Moll, am Schluß c-Moll,

¹⁰ Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 232.

mündend in C-Dur, und einen aggressiven Auftaktrhythmus, dem ein schneidender, von Blechbläsern dominierter, zum Zerreißen gespannter Akkord folgt. Es handelt sich hier offen um einen Topos – das Klangzeichen eines tragischen Ereignisses, wie es von Mozarts *Don Giovanni* bis Schönbergs *Pelleas und Melisande* oder Bergs *Wozzeck* begegnet. Mit etwas Übertreibung könnte man sagen, daß in diesem Motiv, in diesem „Menetekel“ das gesamte Drama wahrhaft „in nuce“ enthalten ist. Doch dann setzt die „eigentliche“ Handlung ein mit der Szene der fünf Mägde und ihrer Aufseherin, durch die wir in die Ausgangslage der Handlung eingeführt werden.

Bsp. 1: Elektra, T 1 ff (0,30')

Noch deutlicher als Strauss verzichtet Schönberg auf jede ouvertürenhafte Vorbereitung auf seine *Erwartung*. Strauss hatte mit dem „Agamemnon“-Motiv noch einen markanten Startpunkt gesetzt, der zugleich den Beginn einer narrativen Fortsetzung, einer „Erzählung“ signalisiert und durch den Motivinhalt „Agamemnon“ erwarten läßt, daß auch von dem berichtet werden wird, was zum gegenwärtigen und künftigen Geschehen geführt hat bzw. führen wird. Schönberg hingegen läßt seine Musik ohne deutlich wahrnehmbaren Einsatzpunkt beginnen, gewissermaßen wie aus einem bis dahin verborgenen Klangstrom auftauchen, in den sich dann auch sofort die Singstimme einfügt.

Obwohl sie, wie Schönberg vorschreibt, „(wenn nichts Gegenteiliges angegeben ist) immer Hauptstimme ist“¹¹, agiert sie doch nicht anders als die Instrumentalstimmen. Das hat seinen Grund darin, daß das Stück nicht, wie Straussens *Elektra*, als zielgerichtet fortschreitende Handlung angelegt ist, sondern eine solche Handlung nur noch als eine Art Außenhalt heranzieht, an dem eine quasi ununterbrochene Folge von psychisch motivierten Situationen sich abspielt. Instrument und Gesang, das Klingen und das Singen sind verschmolzener Ausdruck

¹¹ Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Stephan, Abteilung III: Bühnenwerke Reihe A Bd. 6, Bühnenwerke I, hrsg. von Ullrich Scheidler, Mainz 2000, S. 2.

von solchen psychischen Situationen, in denen sich das eigentliche „Drama“ der agierenden Person ereignet, die lediglich als „Frau“, „die Frau“, „eine Frau“ bezeichnet wird. In der Abwendung von einer realistisch vorgeführten Handlung bzw. in der Verlagerung der wesentlichen Handlungsmomente in eine Innenwelt, in der freilich die Außenwelt schattenhaft wahrnehmbar bleibt, gibt sich musikalisch der Schritt von der Tonalität zur Atonalität zu erkennen. Das klangliche Geschehen als einzelnes Ereignis wie in seiner Entfaltung folgt nicht mehr den Vorgaben und Spielräumen eines kanonische Geltung besitzenden Kompositionssystems, sondern tastet sich vor auf dem Neuland einer Klanglandschaft, in der der Einzelton wie jeder mögliche Zusammenklang der Tendenz nach durch vorab unregulierte, subjektive Entscheidungen gefunden und geformt wird.

Bsp. 2: Erwartung, T. 1 ff (Track 1 = 50')

Dem Beginnen entspricht nun in beiden Fällen auch das Schließen. Der Todestanz von Straussens Elektra findet sein katastrophisches Ende in der Zusammenziehung des ihr zugeordneten Klangsymbols, auf das ich später etwas ausführlicher zurückkommen werden. Hier, am Schluß der *Elektra*, ertönt es in einer harmonisch veränderten Gestalt, die es gewissermaßen in einen Leitklang, in eine virtuelle Dominante zum wiederholt und abschließend erklingenden „Agamemnon“-Motiv in c-Moll verwandelt. Die beiden Hauptpersonen, Agamemnon und Elektra, die auch die Opfer der Tragödie sind, erscheinen in der instrumentalen Motivkombination symbolhaft vereint. Über ihnen erhebt sich die Stimme der Schwester Chrysothemis, die mit einem Doppelruf den Bruder und Rächer Orest beschwörend herausruft. Sie beide sind die Überlebenden. Allerdings bleibt offen, ob sie weniger geschlagen sind als die sich selbst auslöschende Elektra. Der letzte Ruf nach Orest erhält durch sein entgleitendes Absinken um einen Halbton einen Ausdruck von Verzweiflung, die Dynamik verringert sich vom Fortissimo zu Piano, das Tempo retardiert von „Sehr schnell“ zu „langsam“ und in der danach verstummenden Singstimme haben der Librettist und/oder der

Komponist noch dazu in Klammern das Wort „Stille“ beigefügt. Nicht offen, sondern mit einem dröhnenden Schlußklang endet das musikalische Drama. Doch auch bleibt Ambivalenz vorherrschend. Die abgleitende Stimme der Chrysothemis prallt über den „Stille“-Takt hinweg auf die völlig unvorbereitete Wendung des Orchesters nach C-Dur, deren grelle Klanglichkeit allerdings die zuvor als *memento mori* zwischen die instrumentalen „Agamemnon“-Rufe eingeschalteten leisen es-Moll-Akkorde nicht vergessen machen. Wie ein Schlußpunkt, nach dem jedes weitere Klingen undenkbar erscheint, erweist sich der Schlußtakt, in dem die Akkorde es-Moll und C-Dur als Doppelimpuls zusammengespannt werden. Die Bestimmtheit, mit der hier der harmonische Endpunkt einer Komposition zum Ausdruck kommt, könnte neben jeder dramaturgischen Bedeutung auch gewissermaßen als Bestätigung der tonalen Grundverhältnisse des Werkes gehört werden, vielleicht sogar als eine Art Beteuerung oder auch Beschwörung, daß alle zuvor vernommenen dissonanten Aufbrüche der tonalen Verhältnisse nur Abweichungen von diesen darstellten und mithin in jedem Fall auf deren Maß bezogen blieben. Die Tonalität bleibt als harmonisches Gravitationszentrum der musikalischen Sprache von Strauss intakt.

Bsp. 3: Elektra, ab 259a – Schluß (Track 14= ca. 2')

Diesem überdeutlichen Schließen steht Schönbergs Ausklang der *Erwartung* schroff entgegen. Wie die musikalische Bewegung am Beginn des Stückes scheinbar an- und einsatzlos vernehmbar wurde, so verhält sie nun in einer gleitenden Auf- und Abwärtsbewegung, die den Eindruck erweckt, daß sie nicht schließt, sondern stufenlos und somit nicht eindeutig fixierbar im Tonlosen verschwindet. Und dieses Tonlose ist wiederum ein Äquivalent der Ausschaltung tonaler Regulierung des Tonsatzes, die in der gegebenen Phase von Schönbergs Entwicklung nicht zurücknehmbar ist, also auch den Punkt überschritten hat, der Dissonanz noch als „Abweichung“ von Konsonanz bestimmt. Die „Emanzipation der Dissonanz“ ist vollzogen – womit Schönberg die größtmögliche Distan-

zierung zu Straussens Abweichungsextrem von der Tonalität erreicht hat. In Anlehnung an die Bildenden Künste kann man auch sagen, daß Schönberg die bislang niemals infrage gestellte „Schönlebigkeit“ künstlerischer Darstellung fallenläßt und damit nun auch der Musik jenes Neuland erschließt, das von den Malern mit der Erkundung der „Schönheit häßlicher Bilder“ betreten wurde – beginnend mit Francisco Goya, der aber auch ein Zeitgenosse Beethovens war... Strauss hingegen hat die „Schönlebigkeit“, die an das „Schöne“ gebunden bleibt, es in aller Erweiterung, selbst in der Maskierung als Negation, zur Voraussetzung hat, niemals preisgegeben. Vor ihrer drohenden Infragestellung in *Salome* und *Elektra* zuckte er wie von einem Stromschlag getroffen zurück – nach außen allerdings, wie etwa im Briefwechsel mit Hofmannsthal, so unauffällig wie nur möglich – und verbarg künftig seine Konflikte und Abgründe wieder stärker im Schein von Normalität, Klassizität und Ästhetizismus. Und diese Differenz, die ist eben der entscheidende Punkt, von dem an Strauss und Schönberg ihre Wege in entgegengesetzte Richtungen einschlagen.

Bsp. 4: Erwartung, ab T 417 – Schluß (3'45 nach Track 9)

Das nächste Beispiel ist der erste Monolog Elektras, der unmittelbar an die Mägde-Szene anschließt, in der Elektra stumm, doch von den Mägden beobachtet in Erscheinung tritt. Der Monolog ist einerseits typisch für die traditionelle Oper, an die Strauss auch in dieser Hinsicht anknüpft. Andererseits weist er Besonderheiten auf, die ihn von dieser Tradition wie von anderen Monologen in Straussens Opern und letztlich dann auch vom „Monodram“ Schönbergs abheben. Elektra bringt mit ihrem Monolog das Geschehen nicht in gang, sondern beschreibt es, erlebt es im Aussingen bereits als ein Geschehenes. Das zeigt sich wiederum sogleich auch mit dem ersten instrumentalen Ereignis, das nicht anders als zuvor das „Agamemnon“-Motiv die Mägde-Szene, nun den Monolog nicht nur eröffnet, sondern geradezu aufreißt. In der einschlägigen Literatur zögert man, dieses Klangereignis als Motiv Elektras zu bezeichnen. So vernimmt

Kurt Overhoff in ihm zwar den Ausdruck von Haß und Rache und hebt seine Bedeutung als „harmonische Keimzelle des ganzen Werkes“¹² hervor, stellt es jedoch in einen größeren, quasi überpersönlichen Zusammenhang: das Motiv vermittelt den Gedanken an Haß und Rache als Grundstimmung des Werkes, ist also klangliches Abbild des „Prinzips Elektra“, die als Individuum und handelnde Person hingegen ohne Motiv bleibt. Das Für und Wider dieser Deutung muß uns hier nicht weiter beschäftigen. Wichtiger erscheint die Konstruktion des Motivs, das sich – eigentlich im Widerspruch zum Begriff – aus zwei fest umrissenen Elementen zusammensetzt.

Das eine ist der Akkord am Beginn, ein Fünfklang, in dem die Gewichte von Konsonanz und Dissonanz in einem merkwürdig suggestiven, zwischen Anziehung und Abstoßung schwebenden Verhältnis stehen. Strauss hat solche zwielichtig schillernden, eine ganz eigenartige Sogkraft entwickelnden Klänge immer wieder gefunden, vom *Till Eulenspiegel* oder *Don Quixote* an bis zu den späten *Metamorphosen*. Er verband mit ihnen in jedem Fall einen Verweis auf ein ebenso beherrschendes wie vielschichtiges Geschehnis oder einen solchen Zusammenhang. Die Klänge wirken wie Ankerbefestigungen im musikalischen Ablauf, wie retardierende Momente. Sie können aber auch dem Ablauf Impulse geben, etwa indem sie ihn in eine andere Richtung lenken. Beim „Elektra“-Motiv (ich bleibe der Kürze wegen bei der Bezeichnung) handelt es sich um eine Kombination zweier tonaler Ebenen, von E-Dur und Des-Dur, deren Tonvorrat in einem intervallfixierten Fünfton-Akkord erscheint. Dieser Klang wirkt gleichermaßen als quasi synthetischer Einzelakkord wie als bitonal differenzierbare Akkordkombination. Und daraus leitet sich wohl vor allem der schwebende Charakter des Klangereignisses ab, seine Unentschiedenheit zwischen Bewegungsimpuls und Stauung. Daran knüpft nun das zweite Element an: vom Ober-ton des Fünfklangs löst sich eine in Terzen und kleinen Sekunden aufsteigende melodische Figur, deren Zielton *as* dann mit einer minimalen, aber folgenreichen Intervalländerung im liegenden Klang verbunden wird: die Töne *h* und *des*

¹² Kurt Overhoff, Die Elektra-Partitur von Richard Strauss, Salzburg 1978, S. 33.

spreizen sich zur Großterz *b-d* und bereiten damit den Einsatz vor für Elektra: „Allein!...“

In diesem Monolog zeigt sich beispielhaft, wie Strauss einen Text musikdramatisch umsetzt. Das „Elektra“-Motiv löst praktisch die Gesangsstimme aus, deren erstes gesungenes Wort Synonym der singenden Person ist: „Allein!“ Dem schließt sich die Nennung des Vaters an, die ebenfalls ihre musikalische Auslösung durch das entsprechende „Agamemnon“-Motiv erfährt. Und auf die mit ihm verbundene Mordtat wiederum weist ein rhythmisch gezacktes, absteigendes Motiv. Sie alle münden in eine verlangsamte, Sammlung und Besinnung suggerierende Passage, die mit einem weiteren, auf Agamemnon bezogenen Teilmotiv dessen würdevolle, herrscherliche Gestalt beschwört. In dieser Weise könnten wir nun das ganze Werk durchschreiten, unfehlbar geleitet von einem Netzwerk aus Motiven, das an keiner Stelle Dichte und Festigkeit verliert. Darin zeigt sich selbstverständlich das Vorbild Richard Wagners. Darüber hinaus aber trägt das Motivnetzwerk nunmehr auch und eben insbesondere hier, in der kompositorischen Phase von *Salome* und *Elektra*, dazu bei, die zuweilen extrem angespannten tonalen Verhältnisse des Tonsatzes vor dem Zerreißen zu bewahren. Die über verbale Zuordnungen „verständlich“ gemachten Motive wirken als über die Komposition ausgeworfenes Motivnetz wie ein Verständigungssystem, wie eine „Sprache“. Dadurch gewinnen die unterhalb dieses Systems ablaufenden musikalischen Ereignisse gewissermaßen an Bewegungsfreiheit, die Strauss auch mit hörbarer Bereitschaft zum klanglichen Risiko nutzt. So löst Elektras Erinnerung an die Mordtat in ihrem Monolog eine chromatisch-bitonale Bewegung in Achtel-Triolen aus, die zwangsläufig die augenblickliche Ausschaltung aller tonalen Bindungen nach sich zieht.

Bsp. 5: Elektra, 4 vor 35 – 42 oder 1 vor 45 (Track 2 = 3' oder 4'10)

Vielleicht ist es nicht ganz abwegig, in solcher „Absicherung“ von Ausbrüchen aus der Tonalität durch ein festgeknüpftes Netz aus signifikanten Motiven bei

Strauss eine gewisse Parallele zu sehen in der Häufung von textgebundenen Kompositionen – insbesondere von Liedern – in der Entfaltung der Atonalität bei Arnold Schönberg und seinen frühen Schülern. Schönberg hat dies zumindest als Phänomen selbst und sogar mit einem Anflug von Verwunderung festgehalten. Auch wenn er deutlich machen will, in welchem hohem Grad seine kompositorische Gestaltung Distanz wahrt zum vordergründig Inhaltlichen eines vertonten Textes, läßt sich doch nicht übersehen, daß jeder Text stets auch dazu genutzt wird, wie eine Art roter Faden die nunmehr tonal unregulierte musikalische Gestaltung zu durchziehen und damit dazu beizutragen, deren „Zusammenhang“ als Basis ihrer „Faßlichkeit“ zu gewährleisten – um hier zwei Grundbegriffe in Schönbergs Kompositionsverständnis zu verwenden. Das ist in *Erwartung* in geradezu demonstrativer Weise der Fall – allerdings nunmehr losgelöst von jeder systematischen Art motivischer Verwebung des kompositorischen Ablaufs und somit gänzlich verschieden von Straussens Darstellung.

VI

Zumal dieser Umstand hat wiederholt dazu geführt, einerseits die schwierige, um nicht zu sagen: die Nicht-Analysierbarkeit eines Stückes wie *Erwartung* zu betonen, andererseits „Analyse-Schlüssel“ anzubieten, die im wesentlichen fiktiv bleiben. So vernimmt Jan Maegaard zumindest unter den Deklamationsmotiven („Ist hier jemand?“, „Steht dort jemand“, „Da ist jemand“ oder: „Nein, nein... es ist nicht wahr“, „Nein, das ist doch nicht möglich“, „nein – ich will nicht“¹³ usw.) eine gewisse motivische Verwandtschaft – die wohl auch nicht zu überhören ist. Ob von ihr allerdings nennenswerte strukturbildende Kraft ausgeht, darf bezweifelt werden. Den Grund hierfür hat bereits Paul Bekker 1924 in seiner Rezension der Uraufführung der *Erwartung* benannt, zugleich jedoch auch Anregungen gegeben, wie Schönbergs Komposition metiergerecht analy-

¹³ Jan Maegaard, Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg, Bd. II, Kopenhagen 1972, S. 315.

siert werden könne. Schönberg erfasse, so Bekker, „in der ‚Erwartung‘ die Grundidee des harmonischen Geschehens: die Idee der kadenzierenden Lösung, als visuell dargestellte Handlungsidee. Er erfäßt sie lediglich als Musiker und befreit sie daher vom stofflich Theatralischen. Er sieht nur noch das Geschehen der Töne selbst“. Basis der musikalischen Sprache in der *Erwartung*, so fährt Bekker etwas weiter unten fort, sei „die primär harmonische Klangauffassung. Sie läßt Schönbergs Musik als Ausdrucksgestaltung vernehmen, als Darstellung, als Handlung der Töne im Sinne einer aktionsmäßigen Verflechtung der Klangrelationen. Durch ihre Aufdeckung erhält die harmonische Bewegungssphäre plötzlich eine Vielheit der Bilder und Erscheinungen, die vordem nicht vorstellbar erschien. Diese Wirkung beruht prinzipiell gesehen, auf der selbständigen Erfassung der harmonischen Stufen als eigener Tonalitätscharaktere [...] Er schafft eine neue Art harmonischer Vervielfältigung durch Vervielfältigung selbständiger Stufencharaktere.“¹⁴

Paul Bekker entwirft hier nichts Geringeres als jene „materiale Formenlehre“, wie sie Jahrzehnte später Theodor W. Adorno vorschwebte – eine Sinnfindung in Musik aus deren metierhaften Gegebenheiten heraus. Sinnfindung also, die nicht der Krücken von Analogieschlüssen auf nicht-musikalische Ebenen bedarf.

Adorno ist dies zumindest in noch-tonaler Musik – wie etwa in seinem Mahler-Buch – mit eindrucksvollen Ergebnissen gelungen. Wie diese Analyse allerdings bei konsequent atonalen, d.h. bei nicht mehr erweitert tonalen und noch nicht dodekaphon regulierten Kompositionen erfolgen kann, erscheint noch immer ein weites Feld zu sein. Es droht einerseits die bloße sprachliche Transposition des Erklingenden in dessen Beschreibung, andererseits die Feststellung von Zusammenhängen (etwa auf der Basis elementarer Gestaltungselemente), die arbiträr bleiben. Konsequente Atonalität bedeutet nicht zuletzt: Nicht-Rückführbarkeit des Erklingenden auf bereits gegebenes Klangliches.

¹⁴ Paul Bekker, Schönberg: „Erwartung“, Studie, in: Anbruch VI/9 1924, S. 278 f.

VII

Strauss verzichtet in *Elektra* auf die Markierung einer szenischen Gliederung, obwohl eine solche unschwer auszumachen ist. Schönbergs *Erwartung* hingegen hält an markierter Gliederung fest – vier Szenen, wobei allerdings die letzte allein zwei Drittel des Werkes umfaßt. Doch diese Gliederung tritt im Ablauf des Stückes zurück, sie wird gewissermaßen überspielt vom permanenten Monolog-Charakter dieses Ablaufs, der sich denn auch deutlich unterscheidet von den gewissermaßen szenisch gebauten und deshalb auch dramaturgisch klar abgesetzten Monologen in der *Elektra*. In *Erwartung* sind sie vergleichbar mit jenen „inneren Monologen“, wie sie in der zeitgenössischen Literatur (bei Proust, Schnitzler, Broch oder Joyce) Bedeutung erlangen. Es geht nicht oder nicht nur um spannungsaufladende Retardierung der Handlung mittels Kontemplation und Rückschau, sondern um ein dramatisches Kontinuum, in dem weitere formbildende Elemente nur noch eine akzessorische Rolle spielen – so, wie sie beispielsweise Maegaard mit den erwähnten „Deklamations-Motiven“ hervorgehoben hat. Diese Motive wirken denn auch wie Lichtpunkte auf den Gegenständen eines Tafelbildes, deren räumliche Präsenz und farbliche Strahlkraft dadurch lediglich erhöht wird.

Bsp. 6: Erwartung, 35 – 90 (Track 1 nach 2'50 – 3' nach 2)

Richard Strauss hat seine Annäherung an die expressionistische Ausdruckswelt mit *Salome* und *Elektra* noch während der Arbeit am letzteren Einakter als problematisch empfunden und in diesem Sinne noch in den späten *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* von 1947 über *Salome* etwas geäußert, das gleichermaßen für *Elektra* gilt: „Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitonalität, da mir für die Gegensätze Herodes Nazarener eine bloß rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialster Weise anwendet, nicht stark genug erschien. Man kann es als ein einmaliges Ex-

periment an einem besonderen Stoff gelten lassen, aber zur Nachahmung nicht empfehlen“.¹⁵

Allein diese Sätze verdeutlichen den unüberbrückbaren Gegensatz nicht nur zwischen den hier in Rede stehenden Stücken von Strauss und Schönberg, sondern zwischen ihren Auffassungen von Musik überhaupt. Dieser Kluft eingedenk gibt es aber dennoch, wie zu vernehmen war, Berührungspunkte, die freilich in verschiedene Richtungen hin ihren Ausgang fanden. Und auch das letzte Beispiel soll noch einmal beides, entwicklungsgeschichtlich begründete Differenz und zeitgeschichtlich ermöglichte Nähe, vernehmbar machen. Ein Höhepunkt in *Elektra* ist die „Erkennungsszene“ zwischen Schwester und Bruder, mit dem wahrlich überwältigenden „Orest!“-Ruf Elektras:

Bsp. 7: Elektra 142a – nach 148a (8’ nach Track 5 – 1’35 nach 6)

In *Erwartung* entsteht dramaturgisch eine ähnliche Situation, die Schönberg auch musikalisch in ähnlicher Weise umsetzt. Es ist der Beginn der vierten und letzten Szene, die die endgültige Katastrophe, die Entdeckung des ermordeten Geliebten, bringt:

Bsp. 8: Erwartung 145 – 3 nach 210 (1’30 nach Track 4 – 3’ nach 5)

Es wären noch weitere Vergleichsbeispiele möglich. Sie könnten jedoch kaum anderes vermitteln als die bislang gehörten. Strauss brachten seine beiden Einakter zu der Erkenntnis, daß er mit ihnen einen Grenzpunkt erreicht hatte, der ihm weder Wiederholung noch Weitergehen erlaubte. Die Folge war eine Art Transformation des Expressiven durch Besinnung auf eine gewissermaßen theresianisch gestimmte Klassik, der sich dann die antikisierenden Tendenzen von der *Ariadne* bis zur *Liebe der Danae* anschlossen. Für Schönberg hingegen war mit *Erwartung* weder eine Grenze erreicht noch ein Ausnahmefall eingetreten. Im

¹⁵ Strauss, Betrachtungen, a.a.O., S. 224 f.

Gegenteil: er erkannte bald, daß die „Emanzipation der Dissonanz“ zwar ein geschichtlich notwendiger Schritt, aber kein Endpunkt oder nur ein vorläufiger Endpunkt sein konnte. Die „Emanzipation“ bedurfte neuerlicher Regulierung, die freilich nicht in traditionalistischer Orientierung zu finden war, sondern in fortgesetzter, fortschreitender Konsequenz – Schönberg glaubte sie dann in der „Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ gefunden zu haben. Für ihn war dies die zukunftssichernde Lösung, für Strauss – wie gehört – nur eine weitere Anhäufung von „Bockmist“. Aber zum Glück gibt es ja außer den beabsichtigten Wirkungen auch noch solche, die sich unwissentlich und auch ungewollt durchsetzen – und nicht zum geringsten dadurch erleben wir oftmals und allseits überraschende Annäherungen.