

Gustav Mahler und Richard Strauss als Zeitgenossen

I

„Meine Zeit wird kommen, wenn die seine um ist.“¹

„Erst wenn ich den Erdenstaub von mir abgeschüttelt haben werde, wird man mir Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich bin eben, um mit Nietzsche zu sprechen, ein ‚Unzeitgemäßer‘. Dies hängt vor allem auch mit der Art meines Schaffens zusammen. Der wahre ‚Zeitgemäße‘ ist Richard Strauss. Darum genießt er die Unsterblichkeit schon hienieden.“²

So sah sich Gustav Mahler. Der erste Satz stammt von Anfang 1902, die längere Passage findet sich in einem Interview, das etwa 1910 stattfand, ein Jahr vor Mahlers frühem, tragischem Tod. Doch er sah in Richard Strauss, dem Generationengenossen, stets auch und ungeachtet schwerer Irritierungen einen Freund, vor allem einen der wenigen Verständigen für seine Musik: „Sie sind wirklich bis jetzt der einzige aller meiner Fachgenossen, der von meinen Productionen Notiz nimmt; (und hoffentlich auch weiter nehmen wird).“³ Richard Strauss bestätigte Mahlers Ansicht ohne jeden berechnenden Hintergedanken, wie wir annehmen dürfen, wenn er sich in einem Antwortbrief auf die Übersendung von Mahlers 2. Sinfonie als den „ersten Mahlerianer“ bezeichnete.⁴ Und dennoch war dies eine Beziehung voller Ambivalenzen, voller Schwankungen zwischen emphatischer Zustimmung und skeptischer Distanzierung. Doch ob das Urteil

Anmerkungen:

¹ Brief Mahlers an Alma, Februar 1902, in: Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler; Gustav Mahler, Briefe an Alma Mahler, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1971, S.274

² Scharlitt, Bernard: Gespräch mit Mahler, in: Musikblätter des Anbruch 2 (1920), S.310

³ Brief Mahlers an Strauss, 8.6.1895, in: Gustav Mahler-Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911, hrsg. von Herta Blaukopf, München-Mainz 1984, S.47 (Unterstreichung original)

⁴ Brief Strauss' an Mahler, 22.2.1897, in: a.a.O., S.51

mehr von Verständnis oder von Abwehr geleitet war – niemals wurde es von Mißachtung getrübt. Noch in scharfer, substantieller Kritik versagten Mahler und Strauss dem Werk des Anderen keineswegs den nachhaltigen, aufrichtig empfundenen Respekt:

„Ihre 5.Sinfonie hat mir neulich in der Generalprobe wieder große Freude bereitet, die mir nur durch das kleine Adagietto etwas getrübt wurde. Daß dasselbe beim Publikum am Meisten gefallen hat, geschieht Ihnen dafür auch ganz recht. Die beiden ersten Sätze besonders sind sehr großartig; das geniale Scherzo wirkte nur etwas zu lang; wie viel da die etwas ungenügende Ausführung Schuld trägt, entzog sich meiner Beurteilung. Ihr Werk hatte in der Generalprobe einen ungetrübten großen Erfolg. Das Abendpublikum dagegen hat sich, wie mir berichtet wurde, etwas denkfauler gezeigt, was Ihnen u. mir nichts Neues sein dürfte.“⁵ Und im Gegenzug heißt es in einem Brief an Strauss vom Oktober 1905, geschrieben also ein halbes Jahr vor dem eben zitierten Brief an Mahler und zwei Monate vor der Dresdner Uraufführung der „Salome“, von der hier die Rede ist: „Ich kann nicht umhin, Ihnen von dem hinreißenden Eindruck zu sprechen, den mir Ihr Werk bei der neuerlichen Lesung gemacht! Das ist der Höhepunkt bis jetzt! Ja, ich behaupte, daß sich nichts damit vergleichen läßt, was sogar Sie bis jetzt gemacht haben. Sie wissen – ich mache keine Redensarten. Ihnen gegenüber noch weniger als gegen andere.- Aber diesmal habe ich das Bedürfnis, Ihnen das zu sagen. Da sitzt jede Note! Was ich schon lange gewußt habe: Sie sind der berufene Dramatiker. Ich gestehe, daß Sie mir durch Ihre Musik das ‚Wildesche‘ Werk erst verständlich gemacht haben.“⁶

II

Gustav Mahler und Richard Strauss sind sich zum ersten Male 1887 in Leipzig begegnet, wo Mahler – seit 1886 Kapellmeister am Stadttheater – seine Bearbei-

⁵ Brief Strauss' an Mahler, 5.3.1905, in: a.a.O., S.90 f

⁶ Brief Mahlers an Strauss, 11.10.1905, in: a.a.O., S.106

tung der Komischen Oper „Die drei Pintos“ von Carl Maria von Weber zur Uraufführung brachte. Strauss, den eine von ihm selbst geleitete Aufführung seiner Sinfonie in f-Moll in die sächsische Messestadt geführt hatte, zeigte sich beeindruckt sowohl von der unkonventionellen Opernbearbeitung als auch von der Person des ja nur um vier Jahre älteren Kapellmeisterkollegen. Mahler erschien Strauss als „höchst intelligenter Musiker und Dirigent, der von Tempomodifikationen weiß und überhaupt prächtige Ansichten, besonders über Wagners Tempi (entgegen den jetzt akkreditierten Wagnerdirigenten), auswies.“⁷ Engere kollegiale und auch freundschaftliche Kontakte ergaben sich aber erst, als Mahler ab 1892 an das Hamburger Stadtheater engagiert worden war. Einer der entscheidenden Anlässe war das Vorhaben, Strausssens erste Oper, „Guntram“, aufzuführen. Da mehrere Aufführungspläne – u.a. in München und Karlsruhe - fehlschlagen, bewog dies Mahler, Strauss im Dezember 1893 „in Erinnerung [zu] bringen, daß hier in Hamburg ein Sie verstehender und für Sie einstehender Musiker (sagen wir des schönen Gegensatzes wegen) – sitzt, der sich es zu jeder Zeit zur Ehre und zum Vergnügen anrechnen wird, Ihnen den Weg zu ebenen, so weit es seine schwachen Kräfte erlauben.“⁸

Eine Aufführung kam allerdings nicht zustande – sie scheiterte schlicht an der Ablehnung durch den Hamburger Operndirektor Bernhard Pollini, zu dem Mahler freilich je länger je weniger in gutem Verhältnis stand. Doch um vieles merkwürdiger ist eine Äußerung Mahlers, die sich nur wenige Monate nach diesen Aufführungsplänen in einem Brief an einen unbekanntem Adressaten findet: „Etwas so kindisch Unreifes und zu gleicher Zeit anmaßliches Produkt ist mir außer ‚Guntram‘ noch nicht vorgekommen.“⁹ Wenn auch diese Worte nicht überbewertet werden sollten - sie gelten einem noch allenthalben unausgereiften Jugendwerk - so könnte sich in ihnen doch bereits jene Ambivalenz des Urteils

⁷ Brief Strauss an Hans v.Bülow, 29.10.1887, zit. nach: Gustav Mahler-Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911, a.a.O., S.137

⁸ Mahler an Strauss, 24.12.1893, zit. nach: a.a.O., S.20

⁹ Mahler an einen unbekanntem Adressaten, zit. nach: Willi Schuh: Richard Strauss, Jugend und frühe Meisterjahre, Zürich 1976, S.372

anbahnen, die für sein Verständnis auch und vor allem der künftigen Werke von Strauss kennzeichnend werden sollte. Und diese Ambivalenz geht sowohl aus der professionellen Bewertung von dessen kompositorischen Leistungen hervor wie aus taktischen Überlegungen, die auf die Durchsetzung des eigenen Werkes gerichtet sind.

III

An Mahlers Verhalten gegenüber Strauss wird ein zutiefst menschlicher Zug erkennbar, demzufolge auch die aufrichtigste Bekundung von Interesse und Sympathie noch Distanz zu wahren vermag gegenüber einem unbedingten, deshalb aber auch irgendwie leblosen Altruismus. Andererseits war Strauss' Verhältnis zu Mahler weniger schwierig, da dessen Werk das eigene – zumal seit der Opernwende mit „Salome“ – weit geringer berührte als umgekehrt. Strauss sah in Mahler einen Kollegen, den er ehrlichen Herzens auch dann noch zu schätzen vermochte, als ihm dessen Werke und vor allem deren unverhohlene ästhetische, philosophische, ja kulturpädagogische Ambitionen fremd, unverständlich und nicht zuletzt auch absonderlich erschienen. Kaum etwas erhellt diesen Umstand besser und auch schöner als jene winzige Randbemerkung des alten Strauss in seinem Exemplar von Alma Mahlers 1940 veröffentlichtem Buch „Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe“, in dem Strauss zu der brieflichen Exklamation Mahlers: „Sind denn die Menschen aus einem anderen Stoff als ich?“ nur ein schlichtes „ja“ notierte.¹⁰

Wie immer man die taktischen Gesichtspunkte in den Beziehungen zwischen Mahler und Strauss bewerten mag: fest steht, daß Mahler stets bewußt war, daß das Wirken von Strauss - in Weimar, München oder ab 1898 in Berlin; als Komponist wie als Dirigent – wesentlich dazu beigetragen hat und auch weiterhin dazu beitrug, eine künstlerische Atmosphäre zu schaffen, die es überhaupt erst ermöglichte, auch Mahlers Werke aufzuführen. So kam die 1. Sinfonie vor

¹⁰ A.a.O., S.202

allem durch Straussens Befürwortung auf das Programm der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1894 in Weimar; und die Uraufführung der Zweiten 1895 in Berlin wäre ebenfalls ohne den energischen Einsatz von Strauss nicht zustande gekommen. Wie hoffnungslos Mahler selbst seine Situation als Komponist empfand, geht z.B. aus einer Äußerung vom April 1895 an den Musikkritiker Oskar Bie hervor, der eine zustimmende Rezension über die Teilaufführung der 2. Sinfonie – die Aufführung des gesamten Werkes erfolgte erst im Dezember – veröffentlicht hatte. Mahler schrieb: „Welche Genugtuung ich darüber empfand, wie wichtig, ja wie notwendig es mir war, nach einer Fülle von Unverständnis und Philistertum, die Stimme eines Sehenden und Verstehenden zu vernehmen, werden Sie leicht ermessen können, wenn ich Ihnen sage, daß ich seit 10 Jahren zum ersten Male Zustimmung und Aufmunterung erfahren habe. Wie lähmend ist dieser fortwährende Windmühlenkampf!“¹¹ Mahler erkennt, daß auch Richard Strauss keine geringeren Hindernisse zu überwinden hat, auch wenn sie anderer Art sind und Strauss auf sie auch in anderer Art als Mahler reagiert. Und er gibt sich auch rückhaltlos Rechenschaft darüber, was er als Komponist dem Wirken von Strauss zu danken hat. Im Februar 1897 heißt es in einem Brief: „Sie können sich nicht denken, welche Seelenangst mich oft gepackt, wenn ich so Partitur nach Partitur in meine Lade gelegt, ohne daß jemand (trotz krampfhafter Anstrengungen meinerseits) von meinem Schaffen Notiz genommen hätte.- Ich werde dies Strauss nie vergessen, daß er in wahrhaft hochherziger Weise den Anstoß dazu gegeben. Mich als ‚Konkurrenten‘ zu betrachten, wird mir allerdings niemand zumuten dürfen (wie dies leider jetzt schon so oft geschieht).- Ich wiederhole Ihnen, daß ich 2 solche Leute nicht als ‚Subtraktions‘-exempel ansehen kann. Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Straussischen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer

¹¹ Gustav Mahler. Briefe. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Wien-Hamburg 1982, S.122

gefunden. Schopenhauer gebraucht irgendwo das Bild zweier Bergleute, die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich dann auf ihrem unterirdischen Weg begegnen. So kommt mir mein Verhältnis zu Strauss treffend gezeichnet vor.“¹²

IV

1897 wurde Mahler zum 1.Kapellmeister und kurz darauf zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt, ein Jahr später ging Strauss als 1.Kapellmeister an die Berliner Hofoper. Beiden Musikern war es also gelungen, künstlerische Positionen zu besetzen, die in ganz Europa und darüber hinaus als richtunggebend geschätzt wurden. Ihr Briefwechsel in den Jahren bis zu Mahlers Tod 1911 blieb kollegial bis freundschaftlich, ohne jemals zu einem wärmeren oder gar intimherzlichen Ton zu finden. Und er blieb auch, konzentriert auf jeweilige Aufführungsprojekte, von bescheidenem Umfang – wobei sich Mahler durchaus als der eifrigere und auch ausführlichere Schreiber erwies.

Mahlers facettenreiches Urteil über „Salome“ wirft wohl das erhellendste Licht auf sein kompliziertes Verhältnis zu Strauss. Mahler an Alma, Januar 1907: „Es ist ein ganz geniales, sehr starkes Werk, das entschieden zu dem Bedeutendsten gehört, was unsere Zeit hervorgebracht! Es arbeitet und lebt da unter einer Menge Schutt ein Vulcan, ein unterirdisches Feuer – nicht bloß ein Feuerwerk! Mit der ganzen Persönlichkeit Straussens verhält es sich wohl ebenso! Daher ist so schwer bei ihm die Spreu vom Weizen zu scheiden. Aber ich habe einen Respekt vor der ganzen Erscheinung gewonnen und auf's Neue befestigt. Ich freue mich riesig darüber! Da kann ich ganz mit!“¹³ Obwohl Mahler alle Energie und all sein taktisches Geschick aufbietet, um das Werk in Wien herauszubringen, scheitert das Vorhaben immer wieder am Einspruch einer Zensur und

¹² A.a.O., S.201

¹³ Brief Mahlers an Alma, Januar 1907, in: Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler, a.a.O., S.323

ihrer kulturpolitischen Anweiser, die offensichtlich um mehreres ignoranter und konservativer gewesen sein müssen als diejenigen im nicht minder katholischen Dresden oder im wilhelminischen Berlin. Mahler an Strauss, 31. Oktober 1905: „Der Censor, der mir bereits die Aufführung sicher zugesagt – bloß textliche Änderungen gefordert hat, die er mir binnen 8 Tage angeben wollte – muß unterdessen wieder von irgendeiner Seite bearbeitet worden sein; denn soeben schickt er mir den Text mit einer langen Sauce zurück [...] und spricht wieder ‚von Darstellung von Vorgängen, die in das Gebiet der Sexualpathologie gehören, und sich nicht für unsere Hofbühne eignen‘.- Also wieder der verdammte Ausflug in’s Allgemeine, gegen das es keine Waffen giebt! [...] Dienstag gehe ich wieder persönlich hin, und nehme den Stier bei den Hörnern. Ich lasse nicht locker! und betrachte Ihre Salome als meine eigene persönliche Angelegenheit.“¹⁴

Als Mahlers Bemühen um die Aufführung immer aussichtsloser geworden und dann auch im Herbst 1906 endgültig gescheitert war („Salome“ kam in Wien erst 1918, nach dem Krieg und dem Zusammenbruch der Monarchie heraus!), regten sich in Mahlers Bemerkungen über Strauss wieder stärker differenzierte Töne. Ich zitierte hier eben schon den Brief an Alma mit dem schönen und tief verständigen Satz über „Salome“ als ein Werk, in dem „unter einer Menge Schutt ein Vulcan, ein unterirdisches Feuer – nicht bloß ein Feuerwerk!“ arbeite und daß es sich „mit der ganzen Persönlichkeit Straussens“ wohl ebenso verhalte.¹⁵ Zuvor bereits hatte sich Alma offensichtlich kritisch über die Virtuosität der Straussischen Musiksprache ausgelassen, worauf ihr Mahler erwiderte: „Deine Äußerung über ‚Salome‘ hat mich sehr interessiert. Ich habe Dir das Alles vorhergesagt. Aber jetzt unterschätzt Du das, trotz alledem sehr bedeutende, und, wie Du richtig herausfühlst, im schlechten Sinne ‚virtuose‘ Werk. Da ist Wagner ein anderer Kerl. Je weiter Du im Leben als Mensch gelangst, desto deutlicher wirst Du den Unterschied zwischen diesen wenigen Großen, Wahren und den

¹⁴ Brief Mahlers an Strauss, 31.10.1905, in: a.a.O., S.110 f

¹⁵ Siehe Anmerkung 5

bloßen ‚Virtuosen‘ empfinden [...] Die Kühle im Wesen Straussens, die nicht im Talent, sondern im Menschentum liegt, spürst Du eben und sie stößt Dich ab.“¹⁶ Und wie ein Fazit wirkt eine Passage aus einem Brief, den Mahler – wie schon den Brief mit dem „Vulcan“-Bild - im Januar 1907 aus Berlin schrieb, unmittelbar unter dem Eindruck der „Salome“-Aufführung an der königlichen Oper unter Straussens Leitung: „Mein Eindruck hat sich immer noch verstärkt, und ich bin fest durchdrungen davon, daß das eines der größten Meisterwerke unserer Zeit ist.- Ich kann es mir nicht zusammenreimen und nur ahnen, daß aus dem Inneren des Genies die Stimme des ‚Erdgeistes‘ tönt, der sich eben seine Wohnung nicht nach menschlichem Geschmack, sondern nach seinen unergründlichen Bedürfnissen baut. Vielleicht lehrt mich die Zeit dieses ‚Gehäuse‘ noch besser verstehen.“¹⁷

V

Bislang war hier von den Beziehungen, der Zeitgenossenschaft Gustav Mahler-Richard Strauss vorrangig unter biographischen Gesichtspunkten die Rede, deren dokumentarische Grundlage freilich recht einseitig die Briefe Mahlers bilden. Es ist nun erstaunlich und bemerkenswert, wie sich aus den biographischen Berührungen und Parallelen kompositorische Annäherungen, dann in wachsendem Maße Differenzen - bald bis zur Gegenposition - entfalten. Beide, Mahler wie Strauss, fühlten sich von Jugend an zu Komponisten berufen und wählten die Kapellmeisterlaufbahn, um dieses Ziel zu erreichen. Zu Jahrhundertbeginn bestimmten beide in erheblichem Maße - Mahler zumindest in den deutschsprachigen Ländern – Begriff und Vorstellung von musikalischer „Moderne“. Aufführungen der Sinfonischen Dichtungen, der „Salome“ und der „Elektra“ von Strauss wie der Sinfonien Mahlers waren skandalträchtige Ereignisse, bei denen

¹⁶ Brief Mahlers an Alma, 22.5.1906, in: Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler, a.a.O., S.315

¹⁷ Brief Mahlers an Alma, 14.1.1907, in: Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler, a.a.O., S.325

Zustimmende und Ablehnende oftmals hemmungslos Stellung bezogen – gleichgültig blieb kaum jemand. Doch konnten sich Straussens Werke leichter und schneller durchsetzen als diejenigen Mahlers: die auf unmittelbare Wirkung zielende musikalische Erfindung von Strauss, die sich stets mit klug berechneter Dramaturgie zu verbinden wußte, schaffte Reizsituationen, denen die Öffentlichkeit ihr Interesse, über das Interesse bald auch ihre Sympathie nicht versagen konnte und wollte. Die ursprüngliche Anrühigkeit der früheren Kompositionen von Strauss – vom „Don Juan“ bis zum „Heldenleben“ und auch noch und gerade von „Salome“ und „Elektra“ - wurde deren wirkungsvollstes Werbemittel.

Anders Mahler: seine großdimensionierten Sinfonien (die Zweite und Dritte dauern jeweils um die anderthalb Stunden, ein Maß, das nach der „nur“ knapp einstündigen 4. Sinfonie bis zur fragmentarischen Zehnten die Regel bleibt) erscheinen nicht nur neben „Don Juan“ und „Till Eulenspiegel“, sondern auch neben dem bilderreich abwechslungsreichen, mithin „kurzweiligen“ „Don Quixote“ oder der „Sinfonia domestica“ wie mächtige, wändedeckende Fresken neben überschaubaren, handlich eingerahmten Gemälden. Und „Salome“ endlich wirkt neben diesen Sinfonien wie eine Orgie oder eine „Schwarze Messe“ gegenüber einer zelotischen Bußpredigt. Mahlers auf die Sinfonie konzentriertes Werk hatte sich mit Widerständen auseinanderzusetzen, die der Gattung im Lauf ihrer Entwicklung seit Beethoven zugewachsen waren. Indem Mahler sich dem Anspruch der Gattung, den Beethoven mit seinen Sinfonien gleichsam formuliert und für manche Spätere wie Wagner auch unüberbietbar festgeschrieben hatte, noch einmal stellte, setzte er sich einem Wagnis aus, an dem ihn viele Zeitgenossen und auch Nachgeborene gescheitert zu sein glaubten. Daß wir heute in diesem vermeintlichen „Scheitern“ eher eine Form des Gelingens, einen Ausdruck von künstlerischer Wahrheit zu erkennen glauben, hat vielleicht mehr mit unserem eigenen, mehr und mehr unbehausten Selbstverständnis zu tun als mit „objektiven historischen Zwängen“, die wir der Vergangenheit gern unterstellen.

Wie dem auch sei: Richard Strauss wählte frühzeitig einen anderen Weg. Zwar schlug er in der Orientierung auf Brahms zunächst ebenfalls klassizistisch-sinfonische Bahnen ein. Doch er wurde sich der Gefahr des Eklektizismus schnell bewußt: „Eine Anknüpfung an den Beethoven der ‚Coriolan‘-, ‚Egmont‘-, ‚Leonore III‘-Ouvertüre, der ‚Les Adieux‘, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das Einzige, worin eine Zeit lang eine selbständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. Wenn mir die künstlerische Kraft und Begabung fehlen sollte, auf diesem Wege was Ersprößliches zu leisten, dann ist es wohl besser, es bei den großen 9 [Beethovens] und ihren 4 berühmten Nachzüglern [den Sinfonien von Brahms] zu belassen.“¹⁸ Strauss folgte in der Tat seiner eigenen Empfehlung und mied nach den beiden – durchaus „unersprößlichen“ – Jugendsinfonien dieses klassische Terrain. Indem er sich statt dessen der „Sinfonischen Dichtung“ zuwandte, folgte er zwar auch Beethoven. Doch folgte er nicht dem Beethoven der gewissermaßen ultimativen Sinfonien, sondern dem der programmträchtigen Ouvertüren oder Klaviersonaten („Les Adieux“) und jenem „letzten“ Beethoven, dessen assoziativ schweifende Stücke (Sonaten, Streichquartette) sich um eine Sinfonie gruppierten, die mit ihrem vokalen Schlußsatz unabsehbar weit in die Zukunft wies.

VI

Hatten sich Mahlers und Straussens Wege in der Gattungsfrage – hier die Sinfonie, da die Sinfonische Dichtung – auch getrennt, so berührten sie sich doch wieder zumindest anfänglich und in einigen Aspekten im gattungsübergreifenden Punkt des Programms, der Programmusik. (Ich übergehe hier das hochinter-

¹⁸ Strauss an Hans von Bülow, 24.8.1888, in: Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten, Bd.1, hrsg. von Gabriele Strauss (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd.14), Berlin 1996, S.82

essante Problem der zeitweiligen Annäherung Mahlers an diese Spezies, etwa mit der Erstfassung des 1. Satzes der 2. Sinfonie, genannt „Todtenfeier“. Das Stück, das Sie ja hören werden, führte Mahler mehrmals gesondert auf, zweifellos auch in der Absicht, sich das „Erfolgsrezept“ der Sinfonischen Dichtung und damit vor allem den Erfolg von Strauss zu eigen zu machen). Einig waren sich Mahler und Strauss darin, daß jede Musik in irgendeiner Weise mit einem wie auch immer gearteten Programm zu tun habe. Strauss sah - zumindest in der Hochphase seiner Sinfonischen Dichtungen ab den neunziger Jahren – in der Programmmusik die „eigentliche Musik“, sie sei die „wahre Kunst“, wohingegen die „Absolute Musik“ lediglich von „Kunstfertigkeit“ zeuge. Programmmusik sei „‘der präziseste Ausdruck einer musikalischen Idee‘, die sich dann ihre Form selbst schaffen muß, jede neue Idee ihre eigene neue Form, die Grundbedingung eines musikalischen Werkes ist“.¹⁹ Und, so weiter Strauss, „ daß die Musik nicht in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose schwimme, dazu braucht sie gewisser Form bestimmender Grenzen, und dieses Ufer formt ein Programm. Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein. Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.“²⁰ Deshalb bevorzugte Strauss auch absichtsvoll den Begriff „Tondichtung“, der für ihn stärker als der der „Sinfonischen Dichtung“ Franz Liszts das grundlegende Moment klanglich-musikalischer Sinngebung hervorhebt.

Insbesondere dem Gedanken, das Programm als „Anhalt“, als „Wegweiser“ für den Hörer zu verstehen, hätte auch Mahler vorbehaltlos zugestimmt. Habe er, so schreibt Mahler gegen Ende 1896, seinen Werken „ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellungen umsetzen soll.“²¹ Doch dann beginnen auch schon die Abwei-

¹⁹ Strauss an Johann L.Balla, März 1890, zit. nach: Richard Strauss. Dokumente, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S.60 f

²⁰ Strauss an Romain Rolland, 5.7.1905, in: Richard Strauss-Romain Rolland. Briefwechsel und Tagebuchnotizen, hrsg. von Maria Hülle-Keeding (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd.13), Berlin 1994, S.44

²¹ Gustav Mahler. Briefe, a.a.O., S.180

chungen. Sie hier in ihrer ganzen Komplexität und Vielschichtigkeit darzulegen fehlt die Zeit. Deshalb beschränke ich mich auf jene Aspekte, in denen unser Thema der Zeitgenossenschaft besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Wenn Strauss sein Verständnis von Programm und Programmmusik beschreibt, so betont er gleichsam deren praktische, um nicht zu sagen: deren pädagogische Bestimmung: die Verständnisfähigkeit der Musik soll erhöht und damit des Hörers Aufnahmefähigkeit gestärkt werden. Zugleich geht auch der Autor nicht leer aus: er gewinnt ein Terrain, das noch seinen emphatischsten Fantasiegebilden Grund und Grenze bereithält – ein Gedanke, den übrigens Jahrzehnte später fast gleichlautend Igor Strawinsky in seiner „Musikalischen Poetik“ äußert: „Meine Freiheit besteht [...] darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.“²²

Wiederum anders Mahler. Er ist nicht an Begrenzungen, an „Ufer“ und „Anhalt“ interessiert, sondern, im Gegenteil, am Unbegrenzten, Uferlosen: „Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt“, schreibt Mahler.²³ Zwar hatte er anfänglich, wie eben schon mit anderen Worten gesagt, durchaus im Programm auch ein Mittel gesehen, dem Hörer „einige Wegtafeln und Meilenzeiger auf die Reise“ mitzugeben – „oder sagen wir: eine Sternenkarte, um den Nachthimmel mit seinen leuchtenden Welten zu erfassen“. Doch als er erkennen mußte, „auf welch falsche Wege hiedurch das Publikum geriet“, habe er sie schließlich weggelassen.²⁴ Allein die Wortwahl Mahlers – „Sternenkarte“, „leuchtende Welten“ – zeigt an, daß seine Auffassung von Programmmusik in eine ganz andere Richtung zielt als diejenige von Richard Strauss. Und dies hat letztlich damit zu tun, daß Mahler in seiner Musik stets etwas über die reale Welt hinausgreifendes, etwas Transzendentes dem hörenden Sinn zu vermitteln sucht. Er sieht sich als Schöpfer einer Kunst, die den Menschen in

²² Igor Strawinsky: Schriften und Gespräche I, hrsg. von Wolfgang Burde, Mainz 1983, S.213

²³ Gustav Mahler. Briefe, a.a.O., S.149

²⁴ A.a.O., S.147

seiner Fähigkeit bestärkt, durch Ethik, Idealismus und Utopie die materielle Welt zu überwinden und zu der des Geistes und der Liebe zu finden. Für Mahler bedeutete dies aber nichts anderes, als damit zu sich selbst zu finden.

Richard Strauss erschienen solche Ideen abwegig, ja absurd – es gibt wohl keinen Anhaltspunkt dafür, daß er auf sie in irgendeiner ernsthaften Weise eingegangen ist. Noch sein Freundesgruß zum 50. Geburtstag Mahlers 1910 enthält als einzigen Hinweis auf einen konkreten Vorzug von dessen Musik den der „Plastik der Instrumentation“²⁵ – ein fast schon gefühllos trockenes, technizistisch wirkendes Lob. Und im späten, bereits erwähnten lakonischen „ja“ als Randnotiz zu Mahlers recht theatralischer, aber doch ganz ernst gemeinter Frage „Sind denn die Menschen aus einem anderen Stoff gemacht als ich?“ erscheint Strauss‘ kopfschüttelnde Verwunderung über diesen seltsamen, scheinbar zeitentrückten Heiligen wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt. Mahler hingegen war sich des Unterschieds zu Strauss auch in der Frage des Programm weit- aus bewußter. „Ganz zutreffend“, schreibt Mahler einem Publizisten, „haben Sie meine Ziele, im Gegensatz zu denen Straussens charakterisiert; Sie haben recht, daß meine ‚Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum daliegt‘.- Ich glaube, damit haben Sie überhaupt an die großen Rätsselfragen unserer Zeit gerührt, und zugleich das aut – aut [entweder – oder] ausgesprochen.“²⁶

VII

Man machte es sich jedoch zu einfach, den Gegensatz Mahler-Strauss auf handliche Formeln wie Idealismus-Realismus oder auch Transzendenz-Transparenz zu bringen. Solche Formeln werden nicht nur keinem der beiden gerecht – sie sind in dieser Verkürzung schlicht falsch. Mahlers Kunstbegriff gründete in ei-

²⁵ Richard Strauss. Dokumente, a.a.O., S.47

²⁶ Gustav Mahler. Briefe, a.a.O., S.199 f

ner vergangenen Zeit, und zwar in jener, die Heinrich Heine die „Kunstperiode“ genannt hat. Es war die Zeit Goethes, Schillers, Hegels und Beethovens. Ihren hochgestimmten Menschheitsvisionen, denen er in seinem Werk klingenden Ausdruck zu geben suchte, fühlte sich Mahler verbunden. Und dies verleiht dem Werk den „hohen Ton“, das Panoramahafte, Weltheatermäßige, von denen ein geistig-moralischer Anspruch ausgeht, den zu formen Mahler selbst als eine ihm vom Schöpfer aufgetragene und seine Kräfte bis zum Zusammenbrechen belastende Bürde empfand. Nach einer Aufführung der 1. Sinfonie im Jahre 1909 beschrieb Mahler das Jugendwerk, als ob nicht er es gemacht hätte: „Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft.“²⁷ Es scheint nun, daß das Gefühl, das Bewußtsein, nur ein Instrument zu sein, auf dem ein überirdischer creator spiritus „spielt“, d.h., Botschaften verkündet, die über die allgemein akzeptierte Sinnhaftigkeit von Kunstwerken weit hinausgehen, den Grund bilden, auf dem Werke wie die Sinfonien Mahlers überhaupt erst Gestalt anzunehmen vermochten. (Ähnliche gedankliche und – aus ihnen folgend – kompositorische Dimensionen finden wir bei Alexander Skrjabin oder Olivier Messiaen). Das Faszinierende solcher „überpersönlich“ wie auch „überzeitlich“ inspirierten Musik liegt wohl – zumindest bei Mahler – im nicht zu überhörenden Widerspruch, in den solche „Überzeitlichkeit“ zur Konflikthaftigkeit aller Zeitlichkeit und somit auch zur uns umgebenden Realität gerät. Diesen Widerspruch hat Mahler auskomponiert, und diese vernehmliche Dissonanz erscheint uns als die eigentliche Wahrheit seines Werkes.

Für Strauss war die „Kunstperiode“ nur noch ein Bildungserlebnis. Geprägt haben ihn weitmehr die vielschichtigen intellektuellen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts, die im ambivalenten Begriff des Naturalismus zusammengefloßen sind bzw. aus ihm sich herausgelöst haben. In diesem Naturalismus ist die realistische Komponente ebenso enthalten wie die sich bald ankündigenden Legierungen mit symbolistischen, impressionistischen und expressionistischen Elementen. Zugleich und eng verbunden damit beginnt eine Neuinterpretation

²⁷ Gustav Mahler. Briefe, a.a.O., S.372

der Antike durch eine „Renaissance“, die nicht mehr den Klassizismus von „stiller Größe und edler Einfalt“ predigt, sondern als bewegende Kräfte der Alten dionysische Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit erkennt. Historisch-politischer Hintergrund dessen ist die Entfaltung eines hemmungslosen Liberalismus, den im Zeichen der Durchsetzung bürgerlicher Interessen rigoroser Individualismus, Subjektivismus und Egoismus leiten. Es herrscht die Überzeugung, weder Gott noch Gesellschaft Rechenschaft schuldig zu sein und huldigt damit einem Amoralismus, der allerdings immer auch als Protest gegen die konservativen Verhärtungen im offiziellen, religiös überwölbten Klassiker- und Romantikerkult verstanden werden muß.

Strauss war geistiger Zeitgenosse von Max Stirner, Friedrich Nietzsche, August Strindberg, Gustave Moreau, Max Klinger, Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Hugo von Hofmannsthal; Mahler hingegen fühlte eine innere Zeitgenossenschaft zu Goethe und Hölderlin; Nietzsche nahm er als eine Art mystischen Barden wahr und Dostojewski als Romancier christlich gestimmten Mitleids. In Gerhart Hauptmanns „Friedenstag“ sah er ein „schreckliches, realistisches Ding“²⁸ und Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“ erschien ihm zwar „riesig stark begabt und voller Poesie“, der Autor hingegen mehr als befremdlich: „Welch ein Schaden! Was hätte aus dem werden müssen?! In welche Gesellschaft ist der geraten.“²⁹ Daß Mahler die „Salome“ Oscar Wildes ertrug, zeigt vor allem an, wie stark ihn die Komposition von Strauss faszinierte. Zwar gibt es durch das Gerangel mit dem Wiener Hofzensor gelegentlich eine Bemerkung Mahlers, die vom Text provoziert wurde – wir haben sie hier bereits erwähnt („Darstellung von Vorgängen, die in das Gebiet der Sexualpathologie gehören“ usw., s.o. S....). Doch es hat den Anschein, daß Mahler – eben weil es ihn ob des absoluten Vorrangs der Musik nicht interessiert - überhaupt nicht versteht, von welch schlimmen Dingen da die Rede – der Gesang - ist. Und es hat weiter den Anschein, daß es auch einzig und allein die Musik ist, die Mahler sowohl von

²⁸ Alma Mahler. Erinnerungen an Gustav Mahler, a.a.O., S.326

²⁹ A.a.O., S.325

„Schutt“ wie von „Vulkan“ und „Feuerwerk“ sprechen läßt. Mit solcher Musik hätte Mahler wohl (fast) jeden Text in Kauf genommen.

VIII

Was Mahler an Straussens Musik fasziniert hat, könnte mit einer ihrer Eigenschaften zu tun haben, die sich in Mahlers Musik so gut wie nirgends findet. Ich meine ihre bildhafte Unmittelbarkeit, eine Plastizität der musikalischen Formulierung, die weniger mit literarisch-metaphorischen und gar nichts mit philosophischen Ambitionen zu tun hat. Stattdessen ist sie – wie eine Plastik, ein Relief, ein Gemälde – mit geradezu greifbarer, „sichtbarer“ Kontur versehen, die mit dem Ohr nicht nur „vernommen“, sondern „abgetastet“ werden will. Für diese Plastizität ist Strauss gerühmt wie getadelt worden – der lärmende Ritt Tills über die Stände der Marktweiber oder die leeren Quinten der hohlköpfigen Widersacher haben Entzücken und Abscheu hervorgerufen – beides bei verständigeren wie einfältigeren Leuten. Vielleicht müssen wir zum Verständnis dessen den Gesichtskreis weiter ziehen. Insbesondere in der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts, etwa bei Edouard Manet oder Adolph Menzel, wird eine Tendenz sichtbar, von übergreifenden Bildzusammenhängen abzurücken. Dafür treten isoliert wirkende Einzelheiten, Personen und Gegenstände in den Vordergrund, verselbständigen sich Blicke und Situationen. Sie stehen nicht mehr für übergreifende Ideen oder sonstige Sinnzusammenhänge – sie stehen für sich und weisen allein auf sich selbst. Diese Tendenz zur Vereinzelung hat mit neuen Lebenserfahrungen zu tun, die mit den Stichworten Positivismus, Photographie und Massenproduktion, den „großen Zergliederern des Lebens im 19. Jahrhundert“,³⁰ umschrieben werden können. Die Vereinzelung des Details findet ihr Gegenstück in einer „kalkulierten Synthese zu einem lebendig vierteiligen Ganzen“³¹, aus dem

³⁰ Peter-Klaus Schuster: Menzels Modernität, in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit (Katalog der Ausstellung Berlin 1997), hrsg. von Claude Keisch u. Marie Ursula Riemann-Reyher, Berlin 1997, S.413

³¹ A.a.O., S.425

alle traditionellen metaphysischen Momente entwichen sind. Der Autor registriert eine Fülle von Einzelheiten, bindet sie zusammen zu den phantastischsten Gebilden – doch er wertet nicht, weder das Detail noch deren Zusammenfügung, und er gibt keinem eine Botschaft mit, die nicht bereits im Gestalteten enthalten wäre.

Und dennoch hat diese Gestaltungsweise nicht nur Verlust zur Folge. Das Detail und das aus ihm geformte vierteilige Ganze entfalten – im Bild wie in der Musik – eine eigene, bislang ungekannte Intensität des Ausdrucks, eine Suggestivität der Darstellung, die durchaus in der Lage sind, die Abwesenheit einer metaphysischen Dimension auszugleichen und vergessen zu lassen. Das Wort Flauberts: „Man muß ein Ding nur lange genug anschauen, um es interessant zu finden“, gilt auch für Strauss. Es will scheinen, als ob Strauss durch die hierin gründende Präzision der Details eine Vielschichtigkeit, Farbigkeit und Dynamik der musikalischen Darstellung erlangt, die zumindest einige seiner Themen – der Sinfonischen Dichtungen wie der Oper – überhaupt noch annehmbar machen. Vielleicht sollte man besser sagen: die die Themen vergessen machen. Ich nenne nur „Sinfonia domestica“ und „Arabella“. Es wären aber durchaus auch Straussens Sicht auf „Till Eulenspiegel“ oder seine Auffassung von einem „Heldenleben“ zu nennen.

Einer der ersten unter den klugen Kritikern, Romain Rolland, schrieb 1907 in einem Brief an Strauss: „Die Gefahr für Sie besteht darin, [...] daß Sie Ihr starkes lyrisches Innenleben der objektiven Darstellung einer äußeren Welt unterordnen, für die Sie vielleicht noch nie eine sehr warme Sympathie empfunden haben.“³² Und bereits im Jahre 1900 notierte Rolland in sein Tagebuch: „Er ist ein Moderner, sehr stolz darauf, ein Moderner zu sein und steht allem, was das Ewige und Allumfassende des menschlichen Geistes ausmacht, gleichgültig gegenüber.“³³ Das ist ein scharfsinniges Wort, das den Kern von Straussens Musik

³² Richard Strauss-Romain Rolland. Briefwechsel und Tagebuchnotizen, hrsg. von Maria Hülle-Keeding, a.a.O., S.118 f

³³ A.a.O., S.158

erhellte und zugleich die tiefe Kluft verdeutlicht, die sie von Mahlers Musik trennt. Mahler denkt und musiziert mit jeder Note Botschaften vor an eine Menschheit, die er – wie sich selbst – in die tragische Dissonanz der Subjekt-Objekt-Spaltung verfangen sieht. Aus dieser Dissonanz heraus formt er seine Utopien der Erlösung und Auferstehung.

Und darin liegt letztlich auch der Grund für Mahlers „Erfolgsgeschichte“ seit etwa 1960. Seine Musik wurde – ich bin versucht zu sagen: plötzlich - vernommen als Alternative, als verständliche Antwort auf die provokative Verweigerung von Sinnhaftigkeit, mit der die Avantgarde der fünfziger Jahre auf die katastrophal fehlgeleiteten Sinngebungen der Kunst und Kultur in den vorausgegangenen Jahrzehnten reagierte. Mahlers Musik vermittelte ihrem Hörer, so formulierte es Carl Dahlhaus, „den Eindruck ‚innerer Gleichzeitigkeit‘“, ohne daß dieser Hörer gezwungen war, sich „von den musikalischen Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts, in denen er sich immer noch heimisch fühlt, trennen zu müssen.“³⁴ Mahler bot eine „moderne“, „zeitgenössische“ Musik, die den respektablen Vorzug besaß, trotz ihres vernehmlichen Unterschieds zur gewohnten alten und in Konfrontation mit der verpönten neuen Musik verständlich zu erscheinen. Mahlers Erfolgsgeschichte hatte für Straussens Musik – zumindest zeitweilig – den Effekt, daß sie von den einen der überlebten, künstlerisch wie politisch anrühenden Vergangenheit zugeschlagen, von den anderen jedoch um so trotziger als Manifestation überzeitlicher Klassizität und Humanität gepriesen wurde. Der Dissens, so schief und falsch er im Kern ist und so zugespitzt und vereinfacht ich ihn hier vortrage, er existiert noch immer – machen wir uns nichts vor. Daß Mahler und Strauss heute nicht mehr so überdeutlich polarisiert werden wie noch vor wenigen Jahren, ist wohl eher Teil und Ausdruck einer wachsenden Vergleichgültigung von Kunst und Kultur in unserer Gesellschaft als daß hier

³⁴ Carl Dahlhaus: Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik, in: Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium, hrsg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S.8

von gewachsener Erkenntnis und aus ihr gewonnenem gewandeltem Verständnis gesprochen werden darf.

Richard Strauss war auf das Reale fixiert, über dem er nichts Metaphysisches anerkannte. Er nahm das Reale deshalb, wie er es vorfand – ohne Bewertung und ganz und gar nicht als Vorwand, als Medium, in das er irgendwelche Appelle hüllte. Stattdessen konzentrierte sich sein schöpferisches Interesse auf die Präsentation von klanglichen Wirkungen, die ihr Genügen haben an der vernehmbar perfekten Ausführung. Es leitete ihn ein artistischer Spieltrieb, der es erlaubte, problem- und wohl auch bedenkenlos auf einer Skala von derbem Humor bis zu mystischem Raunen herauf- und herunterzuschalten – im sicheren Gefühl, das eine wie das andere und noch die feinste dazwischenliegende Nuance technisch zu beherrschen. Und dies auch und gerade, wenn das musikalische Ereignis Ausdruck einer programmatischen Situation ist: die verschrägten Akkordfolgen in der „Nebel“-Szene der „Alpensinfonie“ wollen kaum zeigen, wie sich Nebel klanglich darstellen läßt; vielmehr scheint Strauss der Gedanke fasziniert zu haben, einen optischen Eindruck – die Blicktrübung durch heraufziehenden Nebel – in einen akustischen Eindruck von „Hörtrübung“ zu „übersetzen“. Die programmatische Situation ist Anlaß für ein frappierendes, nicht selten atemberaubendes musikalisches Ereignis, das diesen Anlaß vergessen macht. Und diese „Ereignisse“ bestimmen – gewissermaßen mit der Gewalt des Faktisch-Musikalischen – das ästhetische Niveau der Musik. Sie sind deren „Ernstfälle“, ihre „neuralgischen Punkte“.

„Man erwartet von mir immer Ideen, große Einfälle. Ich habe wohl das Recht, nicht wahr, die Musik zu schreiben, die mir paßt. Ich kann die Tragik unserer Zeit nicht ertragen. Ich möchte Freude machen. Ich brauche das.“³⁵ Romain Rolland notierte diesen Ausspruch von Strauss in wörtlicher Rede 1924 in seinem Tagebuch. Kritik und sogar Verachtung sind hier leicht und durchaus auch verständlich bei der Hand. Doch könnte nicht eine Zeit kommen, in der solch „seelenloser“ Positivismus uns mehr betrifft als die romantische Inbrunst Mah-

³⁵ A.a.O., S.194

lers? Eine Zeit, in der wir es für ratsamer halten, uns weniger mit illusionsvollen Tröstungen zu beruhigen als uns der Härte der Illusionslosigkeit zu stellen? Und vielleicht zeigt sich dann auch, daß Straussens Positivismus als kompositorische Gestaltungsweise keineswegs so seelenlos ist, wie es die Vorurteile suggerieren.