

Richard Strauss' „Symphonia domestica“: Kuckucksei der neuen Musik?

von Rainer Nonnenmann (Köln)

Eine Programmsinfonie über das Familienleben. Liebevoller Ausmalung häuslicher Freuden und Zwistigkeiten, bürgerliche Genrebilder intimen Charakters, dargestellt von einem Riesenorchester. Missverhältnis zwischen Aufwand und Inhalt [...] Ein Analytiker hat in dem Werk weit über 40 Themen festgestellt. Ihre Zusammenstellung und leitmotivische Ausdeutung würde ein minuziöses Romankapitel über das Familienleben im Hause Strauss während der Zeitspanne von ca. 24 Stunden ergeben mit Milchmann, Schornsteinfeger, Onkel- und Tantenbesuch, Kindergeschrei und allem Drum und Dran. Aber die Musik ist erfreulicherweise vieldeutig. Und so mag jeder heraushören, was ihm behagt, wobei es sich empfiehlt, die großen Anhaltspunkte für diesen musikalischen Tag- und Nachtfilm zu beachten. [...] Gleichwohl: der ungeheuer prunkvolle, meist heitere Klangrausch ließe – ohne Programm – niemals den Gedanken an ein kleinbürgerliches Familienidyll aufkommen.¹

Der Widerspruch zwischen Werk, Titel und Programm ist bei der *Symphonia domestica* offenkundig. Nach dem – wie Richard Strauss seinen Eltern meldete – „kolossalen enthusiastischen Erfolg“ der Uraufführung am 31. März 1904 in der New Yorker Carnegie Hall mit dem Wetzlerschen Symphonie-Orchester unter Leitung des Komponisten sorgte die deutsche Erstaufführung am 1. Juni 1904 beim 40. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt ebenso für allgemeine Verunsicherung wie die Folgeaufführungen in Essen, Amsterdam, Leipzig, Warschau, Dresden und schließlich am 24. November in Wien unter Leitung von Gustav Mahler.² Mit der *Domestica* schien Strauss' symphonisches Schaffen „nach der Seite der absoluten Musik hin abschwanken zu wollen“.³ Das Werk entzog sich einseitigen Festlegungen. Obwohl seine vier Hauptabschnitte die klassische Form der Symphonie aufzunehmen schienen und Strauss sie als „Exposition“ (nur im Particell), „Scherzo“, „Adagio“ und „Finale“ bezeichnete, hielt man das Stück „weit entfernt davon, ‚absolute Musik‘ zu sein. Ebenso weit entfernt freilich auch von dem Gegenpole, echter Programm-Musik“,⁴ da die kurzen verbalen Zusätze zu den Hauptabschnitten des Werks unter allen Strauss'schen Tondichtungen das am wenigsten konkretisierte Programm darstellen.

Romain Rolland, der im Mai 1905 die Erstaufführung beim Elsass-Lothringischen Musikfest in Straßburg erlebte, ließ den Komponisten nach einer Probe wissen, was er von dessen programmatischen Zusätzen hielt, als er ihm am 29. Mai 1905 brieflich gestand, „un peu choqué par votre programme“ gewesen zu sein.⁵ Rolland sah sich durch das Programm gehindert, das Werk selbst zu beurteilen, und gab Strauss den Rat: „Wenn Sie also dieses Werk in Paris aufführen, so veröffentlichen Sie das Programm nicht. Wozu ein solches Programm, das Ihr Werk ins Kindische und in die Verflachung hineintreibt.“⁶ Der Komponist reagierte mit Erklärungen und der Entscheidung, sein

¹ Hans Renner, *Reclams Konzertführer – Orchestermusik*, Stuttgart 1965, S. 552.

² Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss Thematisches Verzeichnis op. 1–59* Bd. 1, Wien 1959, S. 336 ff.

³ Alfred Schattmann, „Sinfonia domestica op. 53“, in: *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen* (= *Meisterführer* Bd. 6), hrsg. von Herwarth Walden, Berlin o. J., S. 163.

⁴ Ebd., S. 164.

⁵ Zit. nach Rainer Bayreuther, *Naturalismus und biographische Struktur in den Tondichtungen „Symphonia domestica“ und „Eine Alpensinfonie“ von Richard Strauss*, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt am Main* Bd. 6), hrsg. von Giseler Schubert, Mainz 1997, S. 97.

⁶ Zit. nach Mathias Hansen, *Richard Strauss: Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 191.

Werk fortan ohne Programmzettel aufführen zu lassen: „Für mich ist das poetische Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindung; [...] Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.“⁷ Auch bei anderen stieß das „Programm“ auf Unverständnis, zumal bei der Wiener Kritik. Julius Korngold bemängelte anlässlich der Wiener Erstaufführung die „Plattheit des Sujets, das nicht mehr als ein Witz sei“, und Max Kalbeck unterstellte angesichts des aufgefahrenen riesigen Instrumentariums ironisch die Schilderung von nichts geringerem als Sintflut, Völkerwanderung, Jüngstem Gericht und allgemeinem Weltuntergang.⁸

Auch später blieb die Rezeption der *Domestica* kontrovers. Immer wieder hat das Monumentalwerk irritiert und Kommentatoren auf exegetische Schlingerkurse zwischen absolut-musikalischen und programmatischen Deutungsversuchen geführt. Man brachte und bringt den von Strauss nach dem Briefwechsel mit Romain Rolland im Mai 1905 zurückgezogenen Inhaltsüberschriften weiterhin ein geradezu treuherziges Vertrauen entgegen. Selbst merkliches Unbehagen und starke Zweifel an der Bedeutung von Strauss' Verbalzusätzen konnten den Glauben an die Programmatik des Werks bisher nie so weit ins Wanken bringen, dass auf die Wiedergabe der vermeintlich für das Verständnis unerlässlichen Werkideen verzichtet worden wäre, um sich stattdessen auf die rein musikalischen Qualitäten und klanglichen Innovationen zu konzentrieren, die das Werk in hohem Maße bietet. Das gilt auch für sämtliche hier zitierten Sekundärtexte, die alle – freilich auf unterschiedlichem Reflexionsniveau – das „Programm“ zum Ausgangspunkt der Betrachtung nehmen. Stellvertretend für zahlreiche musikwissenschaftliche Studien, Konzert-, Schallplatten- und CD-Einführungen mag die eingangs zitierte Anfangspassage aus der siebten Auflage von *Reclams Konzertführer* von 1965 stehen, die das Dilemma und den verwirrenden Umgang mit der *Domestica* eigens benennt.

Programmsinfonie ohne Programm

Strauss bediente sich bestimmter Sujets, um seine musikalische Phantasie anzuregen. Während des Komponierens konnte er dann poetische Leitvorstellungen zu einem Programm verdichten. Die „Programme“ lagen also erst nach Abschluss eines Werks vor und wurden von Strauss in der Hoffnung veröffentlicht, damit zu einem besseren Verständnis seiner poetischen Intentionen beizutragen. Da diese Verständnishilfen jedoch von Dirigenten, Veranstaltern und vom Publikum immer wieder als erschöpfende Darstellungen des Gehalts der Werke missverstanden wurden, verweigerte Strauss im Fall der *Symphonia domestica* zunächst einen Kommentar. Dabei hatte er bereits lange vor Vollendung der Partitur die Idee, in einer Tondichtung einen Tag seines Familienlebens zu schildern. Mit dem zur deutschen Erstaufführung gegebenen „Programm“ identifizierte er die drei Hauptthemen mit den Familienmitgliedern Vater, Mutter, Kind, die auch als Widmungsträger „Meiner lieben Frau und unserem Jungen“ begegnen. Zudem versah er die Hauptabschnitte mit einigen erklärenden Zusätzen: „Ganz der Papa“, „Ganz die Mama“, „Kindliches Spiel, Elternglück“, „Wiegenlied“, „Schaffen und Schau-

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= *Dokumente zu Richard Strauss* Bd. 2), hrsg. von Stephan Kohler, Tutzing 1996, S. 172.

en“, „Liebesszene“, „Träume und Sorgen“, „Erwachen“, „Lustiger Streit“, „Versöhnung und fröhlicher Beschluss“. Der originale Programmzettel hat sich jedoch nicht erhalten. Tradiert wurden Strauss' Anmerkungen lediglich durch die Kommentarschriften von Alfred Schattmann und Richard Specht, denen vermutlich der Programmzettel der Frankfurter Erstaufführung vorlag.⁹ Dass sich die programmatischen Zusätze nicht immer klar der Partitur zuordnen lassen, erklärt die Abweichungen zwischen beiden Kommentaren und die bis heute anhaltenden exegetischen Schwierigkeiten mit diesem Werk.

Strauss hat sich die im 19. Jahrhundert vorherrschende Neigung, Kompositionen biographisch konnotiert zu interpretieren, als Stimulans seiner künstlerischen Produktion zu eigen gemacht. Seinem privaten Künstlerleben setzte er neben der *Domestica* weitere Denkmäler in *Ein Heldenleben* (1897–1898) und der „bürgerlichen Komödie“ *Intermezzo* (1918–1924). Von den erklärten Zielen der Programmsymphonik weicht die *Domestica* gleichwohl entschieden ab. Die im Titel beschworene Gattung der Symphonie ist keine häuslich-private, sondern hinsichtlich Besetzung, Aufführungsort und Wirkungsanspruch durch und durch öffentlich. Die Bezeichnung „häusliche Symphonie“ ist daher paradox, eine *contradictio in adjecto*. Mit dem bildungsbürgerlichen, seltsam griechisch-latinisierenden Werktitel scheint Strauss diesen Widerspruch zu ironisieren und zugleich mit dem Rückgriff auf die vorklassische Bedeutung von „Symphonia“ als bloßem gattungsneutralem „Zusammenklang“ auflösen zu wollen.

Form und Gehalt des Werks stehen in einem eklatanten Missverhältnis und sind ohne gewaltsam verengte Wahrnehmung nicht in Übereinstimmung zu bringen. Von einem illustrativen Verhältnis zwischen Musik und Programm – das an Strauss' Tondichtungen häufig als oberflächlich kritisiert wurde, bis heute aber in Werkbeschreibungen immer wieder en détail angeführt wird – kann keine Rede sein. Die *Domestica* gehorcht nicht den Kriterien der Gattung Programmsymphonie. Sie ist weder eine „Verschwisterung der Instrumentalmusik mit der Literatur“ noch die „Verkündung großer philosophischer und literarischer Ideen durch das Medium der Musik“.¹⁰ Das „peinliche Stück Familiengeschichte“¹¹ widerspricht ganz offensichtlich dem idealisierenden Gattungsanspruch. Vielmehr scheint es, als solle die groteske Monumentalisierung von Form und Mitteln bei gleichzeitig profanisierender Miniaturisierung des Gehalts die Idee von Programm-Musik ad absurdum führen.

Zur Zeit der Entstehung der *Domestica* war Strauss intensiver denn je auf der Suche nach einem Ausweg aus der Programm-Musik, deren Möglichkeiten er für ausgeschritten hielt. Mit Herwarth Walden, Herausgeber des Meisterführers *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, war er sich einig in der Auffassung, die Programm-Musik sei – analog zum Naturalismus in der Dichtung – im Verlauf der Musikgeschichte vor allem ein Mittel zur Vernichtung der „klassischen Form“ gewesen.¹² In demselben

⁹ Bayreuther, *Naturalismus*, a. a. O., S. 98 bzw. Schattmann, *Sinfonia domestica op. 53*, a. a. O., S. 163–180 und Richard Specht, *Richard Strass und sein Werk* Bd. 1, Leipzig 1921, S. 301–318.

¹⁰ Constantin Floros, „Richard Strauss und die Programmmusik“, in: *Ars Musica Ars Scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Detlef Altenburg, Kassel 1980, S. 144. Es ist bezeichnend für den Sonderstatus der *Domestica*, dass sie in Floros' Studie mit keiner Silbe erwähnt wird, als zählte sie überhaupt nicht zu Strauss' programmatischen Werken.

¹¹ Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 131.

¹² Herwarth Walden (Hrsg.), *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen* (= *Meisterführer* Bd. 6), Berlin o. J., S. VIII f.

Sinne unterstrich Theodor W. Adorno anlässlich des hundertsten Geburtstags des Komponisten 1964, für Strauss sei das Programm nicht Zweck, sondern Mittel gewesen, weil er – „wie der Pleinairismus“ der Malerei – „ins Freie“ gewollt hätte.¹³ Tatsächlich fand Strauss im Anschluss an die *Domestica* op. 53 mit der Oper *Salome* op. 54 (1903–1905) zu einem Musiktheater ganz neuer Qualität, das mit der Personenkonstellation von Herodes, Herodias und Stieftochter Salome ebenfalls eine Familiengeschichte vorstellt, allerdings ins Fatale gewendet. Strauss selbst hielt im Rückblick aus dem Jahr 1943 *Salome* für eine notwendige Konsequenz seiner Tondichtungen: „meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur *Salome*“.¹⁴

Die naive Schilderung des häuslichen Lebens der Eheleute Richard und Pauline Strauss samt Freuden und Plagen mit ihrem Neugeborenen entspricht in ihrer programmatischen Trivialität weder den gehaltsästhetischen Ansprüchen von Symphonie und Symphonischer Dichtung. Noch entspricht die monströse Übersteigerung durch das riesenhafte Orchester mit weit über hundert Musikern und die ausladende Dauer von einer Dreiviertelstunde dem beschaulich unheroischen Sujet. Schon während der Arbeit an der *Domestica* wurden diese Diskrepanzen in Strauss' familiärem Umfeld registriert. Als Vater Franz Strauss die ins Riesenhafte anwachsende Partitur sah, erteilte er seinem Sohn am 20. November 1903 brieflich eine kleine Lektion in Latein, Umgangsformen und Ästhetik: „Im Hause (Domus) darf man keinen solchen Lärm machen!“¹⁵ Dass sich der Komponist selbst des Missverhältnisses von Intimität und Gigantismus, idealem Anspruch und Frivolität, programmatischer Trivialität und Voyeurismus nicht bewusst gewesen wäre, ist kaum glaubhaft. Entsprechend zweifelhaft erscheint die Auffassung, es handle sich bei dieser und seinen vorangegangenen Tondichtungen um „auskomponierte Hermeneutik“.¹⁶ Gemessen an der Symphonik und Musikästhetik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist Familienalltag kein Gegenstand von Hermeneutik, sondern allenfalls etwas für Psycho- und Soziologen. Gerade bei der *Domestica* dürfte das um 1900 vor allem an Wagners Musikdramen und Leitmotivtechnik geschulte Publikum selbst mithilfe der programmatischen Überschriften nicht den von der Gattung Programm-Musik geforderten „lückenlosen ‚Handlungs‘-Ablauf“ einer „sängerlosen Oper für Konzertbesucher“ erkannt haben.¹⁷

Schon Adorno hatte festgestellt, dass der Artistenstolz des Neudeutschen, der sich zutraut, das Unmögliche musikalisch zu schildern, von Selbstironie und dem Bewusstsein der Unmöglichkeit von Programmstücken gefärbt ist.¹⁸ Auf eine Ironisierung der Programm-Musik durch Übertreibung ihrer Ansprüche und Möglichkeiten deuten auch Strauss' eigene, immer wieder zitierte Äußerungen, ein rechter Musiker müsse auch die Speisekarte komponieren können, und er selbst wolle ein Glas Bier so materialgerecht in Musik setzen, dass jeder Hörer unterscheiden könne, ob es sich um Pilsener oder Kulmbacher handle.¹⁹ Kaum irgendwo sonst wird dieses ironische „Musizieren anti-

¹³ Theodor W. Adorno, „Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964“, in: Ders., *Musikalische Schriften* Bd. 3 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 573.

¹⁴ Vgl. Walter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 153.

¹⁵ Zit. nach Jürgen Schaarwächter, *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln-Rheinkassel 1994, S. 51.

¹⁶ Wolfgang Dömling, „Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss“, in: *NZfM*, 133. Jg. (1972), S. 133.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 572.

¹⁹ Vgl. Floros, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 148.

musikalischen Gehalts“²⁰ so offenkundig wie in der *Symphonia domestica*. Das Werk ist nicht die „in der Musik nun selbst realisierte Konsequenz einer trivial-literarischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts“,²¹ sondern im Gegenteil Karikatur und Aushöhlung dieser trivialisierenden Musikauffassung durch deren konsequente Übersteigerung. Mit dem ostentativ banalisierenden Programm und dessen demonstrativem Missverhältnis zur Musik scheint Strauss diejenigen Kritiker seiner Tondichtungen verspotten zu wollen, die ihm Oberflächlichkeit, Illusionismus und Tonmalerei vorwarfen. Zugleich scheint er das häuslich-biedere Sujet als Deckmantel benutzt zu haben, um unter dem Vorzeichen bewusst verharmlosender Erläuterungen das Publikum mit einem der seinerzeit experimentellsten und gewagtesten Musikstücke zu konfrontieren. Die *Symphonia domestica* gleicht einem Kuckucksei, mit dem es Strauss gelang, ein Stück neue Musik ante literam in den bürgerlichen Konzertsaal zu schleusen.

Das Verfahren ist ebenso einfach wie effektiv. Klänge und Techniken der neuen Musik werden im Kino seit Jahrzehnten selbstverständlich akzeptiert und ob ihrer Reize sogar geschätzt, während sie im Rahmen autonomer neuer Konzertmusik nach wie vor zumeist Ablehnung erfahren. In derselben Weise scheint Strauss sein „Programm“ lediglich als Vehikel benutzt zu haben, um das Publikum programmatisch in Sicherheit zu wiegen und es gleichzeitig seinen revolutionären Erweiterungen des Orchesterklangs auszusetzen, die sich vom vorgeblichen Gehalt des Werks denkbar weit entfernen. Statt häuslich-familiärer Harmonie verkörpert das Werk einen der schroffsten avantgardistischen Entwürfe aus der Frühzeit der neuen Musik.

Will man das Programm der *Symphonia domestica* nicht überhaupt als Farce oder strategisch geschickten Etikettenschwindel verwerfen, wofür vieles spricht, so dient ihr häuslich-privates Sujet allenfalls als eine Art Fokus für die epochalen Umbrüche, Konflikte und Katastrophen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Als musikalisches Sittengemälde der Zeit und der Gesellschaft des Fin de Siècle mag das Werk den gemalten Tableaus, Familien- und Tafelbildern früherer Jahrhunderte ähneln.²² Die *Domestica* ist eine Symphonie auf das Ende der Symphonie, nachdem diese mehr und mehr zu einem selbstverständlichen Bestandsstück der ästhetischen Reservatenkammer des bürgerlichen Kulturdienstleistungsbetriebs zu verkommen drohte. Die *Domestica* ist ein Paradebeispiel der Spätstromantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die bereits in Antioromantik umschlägt und damit den Aufbruch in die unbehaute, offene Welt der neuen Musik markiert. Sie ist ein früher Akt der avantgardistischen Demontage der bürgerlichen Innerlichkeits-Ästhetik, denn mitten im Herzen der vorgeblichen Sphäre des Heimischen, Innerlichen, Privaten zündet sie – nicht anders als wenig später Arnold Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9 (1906) – umso wirkungsvoller ihren ebenso antioromantischen wie antibürgerlichen Sprengsatz gegen die zu Idyllik, Sentimentalität und Larmoyanz herabgesunkene Ausdrucks- und Empfindungsästhetik, die Eduard Hans-

²⁰ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 574.

²¹ Dömling, *Collage und Kontinuum*, a. a. O., S. 133.

²² Dass Strauss bei aller Ironie sein „Programm“ doch auch wieder ernst genommen haben könnte, legt sein *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73 (1924–1925) nahe, das zur Zeit der Sorge um den einzigen, auf der Hochzeitsreise nach Ägypten lebensgefährlich an Typhus erkrankten Sohn Franz für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein entstand und als Kopfmotiv das „Bubi-Thema“ der *Domestica* zitiert. Vgl. Walter Werbeck, „Richard Strauss und Paul Wittgenstein. Zu den Klavierkonzerten für die linke Hand *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73 und *Panathenäenzug* op. 74“, in: *ÖMZ*, 54. Jg. (1999), Heft 7/8, S. 16–25.

lick schon in den 1850er-Jahren als „verrottete Gefühlsästhetik“ geißelt hatte.²³ Die vermeintliche „Gute Stube“ erweist sich als Tollhaus und Experimentierküche der Musik des neuen Jahrhunderts.

Vor- statt Rückschau

Die *Domestica* ist ein Werk der Epochenwende um 1900. Bereits ihre Rezeptionsgeschichte gibt Hinweise auf ihr janusköpfiges Wesen zwischen übersteigertem Romanzismus und Moderne.²⁴ Sie ist nie repertoiregängig geworden und hat bis heute keine Heimstatt in den Konzertprogrammen gefunden. Bis heute blieb die *Domestica* undomestiziert. Nach wie vor gilt sie als zu aufwendig und anspruchsvoll für Musiker, Organisatoren, Veranstalter und Hörer. Für die New Yorker Uraufführung konnte Strauss immerhin fünfzehn Proben durchsetzen.²⁵ Kein zweites Orchesterwerk aus Strauss' erster Schaffenshälfte teilt dieses Schicksal. Die Musik ist zu wild, ungebärdig, unkonventionell. An allen Ecken und Enden sprengt sie den häuslichen Rahmen der musikalischen symphonischen Tradition.

In Skizzen entstand das Werk von Mai 1902 bis Juni 1903. Die Partitur wurde am 31. Dezember 1903 abgeschlossen. Damit markiert die *Domestica* das Ende der Reihe von acht Tondichtungen, die Strauss seit *Don Juan* (1888) komponierte. Die *Alpensinfonie* von 1915 erscheint demgegenüber lediglich als verspätete Réplique, da ihre ersten Skizzen bis in die Jahre 1899–1902 noch vor die Komposition der *Domestica* zurückreichen. Zeitgleich zur Vollendung der „häuslichen Symphonie“ begann Strauss im Juli 1903 mit der Komposition seiner „Symphonieoper“ *Salome*, deren Uraufführung am 9. Dezember 1905 ein internationaler Siegeszug folgte und Strauss in den Rang des führenden Exponenten der neuen Musik erhob. Den mit dieser Einschätzung verbundenen Anspruch übertraf er wenig später fulminant mit *Elektra* (1906–08).

Auch Paul Bekker erkannte in der *Symphonia domestica* einen Endpunkt, weil er hier die Möglichkeit erschöpft sah, „den Anschein einer Gefühlsbindung und Gefühlsgemeinschaft zwischen Künstler und Hörerschaft herzustellen“.²⁶ Der Musikpublizist und spätere Wiesbadener Opernintendant konnte 1917 den sich andeutenden Bruch mit der romantischen Ausdrucks- und Gefühlsästhetik noch nicht als Schritt in Richtung der anti-emotionalen neusachlichen Moderne deuten, wie sie Ende der 1910er- und 20er-Jahre Strawinsky, Hindemith, Krenek, Weill, Eisler und andere prägen sollten. Als Bekker wenig später die „materialistische Wirkung“ und „Unmittelbarkeit des Eindrucks“ der *Domestica* hervorhob,²⁷ benannte er zwar zentrale Aspekte der neuen Musik, aber ohne die *Domestica* tatsächlich mit der neuen Musik seiner Zeit in Verbindung zu bringen. Stattdessen brandmarkte er Strauss nach dem *Rosenkavalier* (1909–10) und erneut nach der *Frau ohne Schatten* (1914–19) als Abtrünnigen, der von den Avantgardisten

²³ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), unveränderter reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1991 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. V.

²⁴ Von einer „typischen Janusköpfigkeit“ sprach Constantin Floros im Hinblick auf Strauss als einem Komponisten, „der bis zu seiner Lebenshälfte ein Revolutionär und danach ein Konservativer gewesen ist“. Vgl. Floros, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 143.

²⁵ Vgl. von Asow, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 338.

²⁶ Paul Bekker, „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ (1917), in: Ders., *Neue Musik (= Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Stuttgart 1923, S. 32.

²⁷ Paul Bekker, „Deutsche Musik in der Gegenwart“ (1921), in: Ebd., S. 171.

ins Lager der Konservativen gewechselt habe. Zusammen mit Bekkers Sichtweise von Strauss als dem „unterhaltenden Illustrator“ gab dieses Urteil der Strauss-Rezeption eine Linie vor, die von der Zweiten Wiener Schule und deren Anhängerschaft über Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus bis heute fortgeschrieben wurde.

Wie Bekker war auch Adorno der Blick auf die epochale Strahlkraft von Strauss' musikalischen Innovationen verstellt. Zum einen weil Adorno einseitig Mahler und die Zweite Wiener Schule als Partei des Fortschritts favorisierte, während er Strauss' spätere Werke als restaurativ ablehnte. Zum anderen weil er Strauss' späte Einlassung mit den Nationalsozialisten verurteilte. Die gleichermaßen ästhetischen wie politischen Vorbehalte bestimmten Adornos unverhohlene Aversion gegen Strauss' gesamtes Œuvre. In seinem Essay, den er zum hundertsten Geburtstag des Komponisten 1964 veröffentlichte, deutete er – wie zuvor Bekker und später viele andere – den *Rosenkavalier* als Selbstzurücknahme der Courage von Strauss' früheren Werken. Seit der *Alpensinfonie* und der *Frau ohne Schatten* sei Strauss' „Produktionsapparat zu einer Komponiermaschine“²⁸ geworden. Sein Schaffen der letzten fünfunddreißig Jahre sei ein einziger Verfallsprozess. In Strauss' letzten Partituren schließlich sei die „exhumierte Konsonanz schon so verfault, dass sie [...] Übelkeit erregt; die zur Delikatesse erniedrigte Musik kommt im Ekel zu sich selbst. Zwischen ihr und der Kulturindustrie sans façon waltet prästabilisierte Harmonie. [...] Die späteren Werke verschandeln die früheren als deren Zerrspiegel“.²⁹

Der letzte Satz des Zitats benennt die Richtung von Adornos Strauss-Interpretation. Im Verbund mit seiner Kritik an Kapitalismus und Kulturindustrie projizierte Adorno die an Strauss' späteren Werken konstatierte „Regression“ auf die früheren Werke zurück. So schreibt er über Strauss' sich jeweils selbst überbietende Musik: „Sie hält es nicht aus bei dem, wie es ist, nach der Manier großer Unternehmer, die fürchten unterzugehen, sobald der erreichte Umsatz nicht mehr steigt.“³⁰ Durch vulgärmarxistische Gleichsetzung wird als kapitalistisch diffamiert, was der Frankfurter Philosoph sonst als historisch notwendige Tendenz des Materials oder ästhetischen Selbstüberbietungszwang zum Zweck immanenter Negativität deutete, welche einzig den Werken gestatte, sich der kulturindustriellen Vereinnahmung durch den herrschenden Geschmack und Markt zu entziehen. Das kurze Beispiel von Adornos Argumentationsweise zeigt, dass seine analytischen Befunde von seinen Deutungen und Werturteilen zu trennen sind. Konträr zur Kritik, die er aus der Beschreibung des progressiven Potenzials von Strauss' Musik folgerte, gestatten seine Auslassungen auch gegenteilige Schlüsse.

Statt mit der Ablehnung von Strauss' späterem Konservatismus automatisch auch die früheren Werke in Misskredit zu bringen, lässt sich Strauss' früheres Schaffen mit derselben Berechtigung prospektiv im Hinblick auf spätere Entwicklungen der neuen Musik verstehen. Schon Strauss selbst beklagte sich gegen Ende seines Lebens unter namentlicher Nennung von *Ein Heldenleben*, *Don Quixote* und *Symphonia domestica*: „warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken“?³¹ Selbst für seine schärfsten Kritiker Bekker und Adorno galt Strauss in der ersten Hälfte seines Schaffens bis zur

²⁸ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 601.

²⁹ Ebd., S. 603.

³⁰ Ebd., S. 590.

³¹ Richard Strauss, Letzte Aufzeichnung 1949, zit. nach Schaarwächter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 74.

Elektra (1906–1908) als einer der fortschrittlichsten Protagonisten, dessen Musik in gerader Linie auf die neue Musik vorausdeute. Adorno bescheinigte, Strauss' Einwirkung auf die folgende Komponistengeneration, namentlich auf Schönberg, Strawinsky und Berg, sei „universal“ gewesen und seine Musik enthalte „Botschaften einer immer noch ausstehenden Zukunft“.³² Auch wenn Projektionen von Strauss' Musik auf spätere Entwicklungen der neuen Musik Gefahr laufen, Überinterpretation oder historische Spekulation zu sein – kaum weniger als Adornos Rückprojektion von Strauss' späteren Werken auf die frühen –, lässt sich mit Strauss' janusköpfiger Musik auch Adornos Strauss-Interpretation als janusköpfig durchschauen und entgegen der offenkundigen Ablehnung, die der Frankfurter Philosoph dem Bayerischen Komponisten aus nahe liegenden politischen Gründen entgegen brachte, dekonstruktiv neu zu lesen.

Klangrealismus

Das Medium von Strauss' kompositorischer Phantasie war von Anfang an das Orchester, das er um neue Spieltechniken und ungewöhnliche Instrumente bereicherte: Heckelphon, Oboe d'amore, Bassklarinette, Glasharmonika, Alphorn, Tamburin, Ratsche, Glocken, Tamtam sowie Wind- und Donnermaschine als Entlehnungen aus dem Opernorchester. Die Faszination der vorigen Jahrhundertwende für die Monumentalisierung und Differenzierung des Klangs erreichte in der *Symphonia domestica* einen Höhepunkt, noch vor Mahlers 8. *Symphonie* (1906/1907), Schönbergs *Gurreliedern* (1911) und Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* (1913). Strauss verwendete bis zu vier Instrumente einer Holzbläserfamilie, was dem familiären Sujet des Werks einen ganz konkreten instrumentatorischen Aspekt verleiht. Der sonst in der Orchesterliteratur bis dato beispiellose Einsatz von Sopran-, Alt-, Bariton- und Bass-Saxophon dient indes vorwiegend zur Verstärkung von Mittelstimmen und als Bindeglied zwischen Klarinetten und Trompeten.³³ Ansonsten wird das erweiterte Instrumentarium nicht zur bloßen Massierung des Klangs verwendet, sondern in erster Linie zur Bereicherung der Farbpalette. Immerhin arbeitete Strauss gleichzeitig an einer revidierten Neuauflage der *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz, die schließlich 1905 erschien. Und nicht umsonst misst man bei der professionellen Instrumentalausbildung an Musikhochschulen noch heute Orchesterstellen aus Strauss-Werken eine zentrale Stellung bei.

Neben neuen Instrumenten erweiterte Strauss den Orchesterklang auch durch ungewöhnliche Spieltechniken und Instrumentationsvarianten. Bei Ziffer 7 beispielsweise ist die kleine Pauke bis an die Grenze ihres Ambitus auf fis hoch zu stimmen und nach Ziffer 143 zum Zweck härterer Klanglichkeit statt mit Filz- mit Holzschlägeln zu spielen. Die Streichinstrumente haben zuweilen auf tieferen Saiten zu agieren. Einen Takt nach Ziffer 52 ist das h¹ der ersten Geigen auf der G-Saite zu greifen, das sonst leichter auf der D- oder A-Saite genommen würde, damit als Folge der größeren Masse der schwingenden Saite und deren extremer Verkürzung ein besonders eindringlicher, energie- und spannungsgeladener Klang entsteht. Indem die Streicher das zweite Thema der Doppelfuge ab Ziffer 92 mit 16tel-Läufen im Tempo „sehr lebhaft“ am Frosch spielen,

³² Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 594.

³³ Wilfried Gruhn, *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*, Mainz 1968, S. 150.

forcieren sie die zupackende Aggressivität der Klangerzeugung, was Strauss womöglich mit seiner hitzigen und gelegentlich keifenden Gattin identifiziert haben mag.

Im Zuge der Erweiterung der Farbpalette strapaziert Strauss die Instrumente und Instrumentalisten bis an die Grenze ihrer Möglichkeiten. Die Körperlichkeit des Klangs und die Physis der Klangerzeugung werden dadurch besonders greifbar. Die den Musikern abverlangte Anstrengung steht einerseits noch im Dienst der traditionellen spätromantischen Ausdrucksmusik, verweist andererseits aber auch auf die konkrete Energetik und Materialität von Klang beziehungsweise die zur klanglichen Hervorbringung nötige physische Kraft. Dieser Wechsel der Perspektiven – zwischen expressiv musiksprachlichem Vordergrund und konkret mechanisch-energetischem Hintergrund – birgt den Keim zu einem der zentralen ästhetischen Paradigmen der neuen Musik.

Entgegen der verbreiteten Auffassung gehorcht die *Symphonia domestica* keinem Realismus in abbildendem Sinne. Stattdessen betreibt sie die Ostentation realer Klanglichkeiten. Strauss' Musik ist klangrealistisch in dem Sinne, als sie die eigene Materialität, die Beschaffenheit, Energetik und Haptik ihrer Instrumentalklänge, in wechselnden Aggregatzuständen durch teils extreme Abweichungen von Lage, Dynamik, Massierung und Geschwindigkeit herausstellt. Der kulturkonservative Vorwurf der „Mache“ traf Strauss daher ebenso zwangsläufig wie später die atonale, dodekaphone, serielle und postserielle Avantgarde bis hin zum Klangkomponieren der 1960er-Jahre. Im Sinne der Zeitgenossen um 1900, die in der Ostentation der Machart ein Signum der Antimetaphysik des Nihilisten und bekennenden Nietzsche-Anhängers Strauss erkennen wollten, bemerkte später Adorno: „Straussens Positivismus stellt permanent Vorgegebenes aus, wie denn überhaupt seinen Partituren Ausstellungscharakter eignet.“³⁴

Strauss' „Naturalismus“ ist – wie die gleichnamige Ausrichtung von Bildender Kunst und Literatur der 1880er- und 90er-Jahre – nicht nur weltanschaulich motiviert, sondern auch zu verstehen als ästhetischer Gegenentwurf zum spekulativen Idealismus und Utopismus der Romantik.³⁵ An die Stelle eines idealen, expressiv aufgeladenen Tonsatzes komponiert Strauss mehr und mehr den wirklichen Klang und dessen Erfahrung. Der seinen Tondichtungen immer wieder angekreidete, als oberflächlich empfundene Naturalismus dient nicht nur der möglichst getreuen, oft genug plakativen Abbildung der Natur, sondern zugleich dem Nachweis der Naturhaftigkeit des Klingenden selbst. Strauss' Musik ist Klangmalerei wie in der *Alpensinfonie* mit Imitationen von Herdenglocken, Jodler, Wind, Wasser, Donner, Laub und Vögeln etc. Zugleich führt sie mit der Nachahmung solcher Naturklänge die akustische Natur eben dieser Klangereignisse beziehungsweise die zu deren Verklänglichung eingesetzten instrumentalen Mittel vor Ohren. Während in der *Alpensinfonie* die Klänge an optisch-akustische Eindrücke einer Bergbesteigung gebunden bleiben, ist ihre akustische Natur in der *Domestica* weitgehend autonom, weil Klangverlauf und programmatische Überschriften in keine nachvollziehbare Einheit mehr zu bringen sind. Klangmalerei ist in Strauss' Musik nicht bloß programmatisch oder – wie bei Wagner – musikdramatisch legitimiert als Effekt zur Darstellung von Außermusikalischem, sondern auch kompositorisches Vehikel der Erfindung von Klanglichkeiten ganz eigener Qualität und Sensualität. Auch hierin

³⁴ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 576.

³⁵ Vgl. Bayreuther, *Naturalismus und biographische Struktur*, a. a. O., S. 95 f.

ist sie janusköpfig. Sie unternimmt einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Emanzipation von Klang und Farbe als eigenständigem Parameter. Fortsetzungen findet Strauss' Klangkunst in Schönbergs drittem der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 mit dem Titel *Farben*, den Klangkompositionen von Edgard Varèse und den frühen Klangfarbenkompositionen von György Ligeti bis hin zu Helmut Lachenmanns „musique concrète instrumentale“. Als getreuem Schüler der Instrumentationskünstler Berlioz und Wagner wurde Strauss zu Recht bescheinigt, er führe mit seinen „instrumentatorischen und klangfarbenmäßigen Experimenten [...] die Tradition ins 20. Jahrhundert hinüber, bis hin zur ‚musique concrète‘“. ³⁶

Lachenmann hat Strauss' Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre nachweislich rezipiert und jüngst auf den Doppelcharakter von Strauss' Musik aufmerksam gemacht. Im Rahmen seines um 1970 entwickelten instrumentalkonkreten Klangkomponierens wollte Lachenmann Klang als „charakteristisches Resultat und Signal seiner mechanischen Erzeugung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie“ erfahrbar machen. ³⁷ Nachdem er auf die Wirksamkeit dieses energetischen Aspekts der Klangerzeugung auch in Werken von Barock, Klassik und Romantik hingewiesen hatte, wünschte sich Lachenmann anlässlich seines 70. Geburtstags in einem Konzert des Ensemble Modern Orchestra beim Lucerne Festival 2005 neben seinem *Ausklang. Musik für Klavier mit Orchester* (1984/1985) ausdrücklich eine Aufführung von Strauss' *Alpensinfonie*, die zwischen „Sonnenuntergang“ und „Nacht“ gegen Ende den gleichnamigen Abschnitt „Ausklang“ enthält. In der Gegenüberstellung sollten beide Werke die üblicherweise auf sie gerichteten Hörhaltungen erweitern und aneinander wechselseitig den Aspekt der Klangrealistik freilegen. Statt Klang bei Strauss einseitig als Repräsentation von Außermusikalischem aufzufassen, sollte wie auf einer Gratwanderung auch die andere Seite des Klangs als autonome Qualität und Präsentation seiner selbst wahrgenommen werden. Und umgekehrt sollte Strauss' Musik dazu verleiten, Lachenmanns neuartige klangliche Szenarien wertfrei als deutungslose, materiale Naturereignisse zu erleben, kaum anders denn Blitz, Donner und alpine Bergwelt.

Akustisches Experiment

In der *Domestica* tritt die bei der Klangerzeugung aufzuwendende Energie dadurch besonders hervor, dass Strauss dem Orchester immer wieder Anstrengungen jenseits des sonst Üblichen abverlangt. Durch teils regelrecht experimentelle Registrierung und Orchestration treibt er Instrumente und Musiker an die Grenzen ihrer Möglichkeiten. Bereits die Disposition des Orchesters mit einigen besonders hohen und besonders tiefen Instrumenten sowie deren Verdoppelung, Vervierfachung und im Fall der Hörner sogar Verachtfachungen zielt auf entsprechend polarisierende Klanglichkeiten. Hinzu kommen Extremzustände von Dynamik und Tempo, die dem vertrauten Instrumentarium neue Klangqualitäten entlocken.

An manchen Stellen bedient sich Strauss regelrechter Verfremdungseffekte. Bei Ziffer 84 rückt er den vertrauten Orchesterklang in ein sensationell andersartiges Licht mit-

³⁶ Schaarwächter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 77 f.

³⁷ Helmut Lachenmann, „Werkstatt-Gespräch“ (1971), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 150.

tels einer geradezu experimentellen Häufung ungewöhnlicher Spieltechniken: dreifach geteilte Streicher mit Dämpfer, Pianissimo-Triller, Tremolo sul ponticello, schnelle 32stel-Vorschlagsumspielungen, hohe Flageolets der Violoncelli, Bispigliando der Harfe und eine als Quintolenfolge notierte ostinate Vierertonfigur der Flöte, deren melodische Schwerpunkte sich ständig gegen das 4/4-Metrum verschieben und gegenüber den vereinzelt 16tel-Einwürfen der Holzbläser eine irrational pulsierende Folie bilden. Das Resultat ist eine flirrende, hochgradig energetische, zugleich aber fahl und wie ausgebrannt wirkende Klangfläche, die das traditionelle Orchester wie durch ein farbiges Prisma neu beleuchtet. Der Sensualismus der Passage spricht für sich und bedarf keiner programmatischen Deutung als einschlafender „Bubi“, dessen Thema hier in Oboe d'amore und Englischhorn verdämmert und dessen Schlafenszeit nach Ziffer 85 sieben Glockenschläge einläuten. (Vgl. Notenbeispiel 1, S. 12 und 13)

Nach dem Vorbild von Franz Liszts Transformationstechnik versetzt Strauss die drei mit den Familienmitgliedern identifizierten Hauptthemen in andere Tempi, Metren, Rhythmen, Harmonien, Lagen, Instrumente, Idiome und Satzarten, so dass sie völlig neue Gestalten annehmen. Dabei projiziert er auch Eigenschaften eines Themas auf ein anderes. Im Vorblick auf Karlheinz Stockhausens *Telemusik* (1966) oder *Hymnen* (1965–67) könnte man diesbezüglich von einer Art „Intermodulation“ der Parameter sprechen. Durch Kreuzung der Tonfolge des choralhaften „Bubi“-Themas mit den bewegten Achtel- und 16tel-Rhythmen des „Vater“- und „Mutter“-Themas im 2/4-Takt entsteht beispielsweise nach Ziffer 18 ein „munteres“ Scherzo im 3/8-Takt. Bei sonst völlig verändertem Charakter stellt einzig die identische Instrumentation mit Oboe d'amore noch eine Kontinuität mit dem „Bubi“-Thema her (Vgl. Notenbeispiele 2a–g). Kontrapunktiert wird diese Themenvariante durch weitere Ableitungen: im Horn nach den Ziffern 24 und 31, in den Violinen bei Ziffer 29 als 2/2-Marschthema, als metrisch adaptierte 3/8-Varianten des zweiten Hauptthemas und eine nach Moll gewendete 6/8-Variante bei Ziffer 44. In der Doppelfuge schließlich erscheinen ab Ziffer 91 zwei weitere Abwandlungen als Marsch. Das „Bubi“-Thema erweist sich als so vielgestaltig und wandelbar wie ein launischer Säugling nur sein kann.

3 gr. Flöten

2 Hoboen

Oboe d'amore

engl. Horn

A Clar.

2 B Clar.

I. Fag.

I. III. (E) II. (E) IV. (E)

4 Hörn

I. Trp. (Es)

I. Harfe

II. Harfe

(dreifach gleichmässig Viol. I (geteilt)

Viol. II (geteilt)

Bratschen (3fach get.) (mit Dämpfern)

Violonc. (3fach)

pp

pp *1. pp*

(in F)

(in F)

Notenbeispiele 2: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock), Verwandlungen des 3. Hauptthemas „Bubi“.

Oboe d'amore *etwas deutlicher u. allmählich ausdrucksvoller*

a) Als Themenexposition durch Oboe d'amore nach Ziffer 15

Oboe d'amore *Scherzo (munter)*

b) Als Scherzo-Thema nach Ziffer 18

Horn II (F) *I espr. p*

c) Als Kontrapunkt zum Scherzo-Thema im Horn nach Ziffer 24

Viol. I *Ziemlich lebhaft espress. 29 ♩ = ♩. des 3/8 ff*

d) Als Marschthema alla breve in den Violinen bei Ziffer 29

Hörner (F) I. II. *p*

e) Als Themenabspaltung der Hörner im 3/8-Takt nach Ziffer 31

Oboe d'amore *espr. 44 pp p*

f) Als Moll-Variante im 6/8-Takt in Oboe d'amore bei Ziffer 44

I. II. III. IV. *4 Hörner (in F) hervortretend ff*

III. Posaune *marc. f*

g) Als kontrapunktische Engführung von Hörnern und Posaune in der Doppelfuge bei Ziffer 91

Auch sonst erreicht Strauss – nicht anders als Mahler in den polyphonen Mittel- und Finalsätzen seiner Instrumentalsymphonien 5 bis 7 – trotz der Masse der aufgewendeten Mittel einen hohen Grad an motivisch-thematischer Konsistenz und kammermusikalischer Durcharbeitung. Die Tendenz zur thematischen Integralisierung des Materials sollte Schönberg wenige Jahre später in seiner *1. Kammer-symphonie* für 15 Soloinstru-

mente op. 9 (1906) so weit fortsetzen, dass die Kontinuität mit der symphonischen Musik von Mahler und Strauss von den Zeitgenossen allgemein verkannt und sein Werk stattdessen einseitig als revolutionärer Bruch mit der Großsymphonik der Jahrhundertwende missverstanden wurde.

In anderen Fällen erhält dasselbe thematische Material durch die Instrumentation einen völlig neuen Charakter. Aus dem ersten Hauptthema – dem direkt zu Beginn von den Violoncelli vorgestellten behäbigen „Vater“ – wird bei Ziffer 8 durch Motivabspaltung und pastorale Besetzung mit Geigen ein volkstümlicher Ländler. Der in Takt 5 von der solistischen Oboe eingeführte erste Seitengedanke, der über die Septime in weitem Bogen in die Oktave ausgreift, wird ab Ziffer 59 apotheotisch überhöht. Vorgetragen von sämtlichen 32 Geigen, 12 Bratschen, 10 Celli, tiefen Klarinetten und Hörnern steht dem Thema im gesamten übrigen Orchester ein akkordischer Begleitsatz aus regelmäßigen Achtern gegenüber. Fast zwanzig Bläser, zwei Harfen und sämtliche acht Kontrabässe verleihen diesem Pulsieren eine solche Wucht, dass trotz der einfachen Faktur mit klar getrennten Melodie- und Begleitstimmen ein zugleich ungewohnt statischer und in sich bewegter Gesamtklang entsteht.

Besondere instrumentatorische Bedeutung haben die acht Hörner. Ihr Einsatz unterscheidet sich qualitativ von vergleichbar besetzten Werken Wagners oder Bruckners. So wie Strauss die traditionell chorischen Streicher durch mehrfache Teilungen oder Solostellen von Konzertmeister und Solocellist tendenziell vereinzelt, behandelt er umgekehrt traditionell solistische Instrumente quasi chorisches. Beides deutet auf einen veränderten Zugriff auf den Orchesterapparat hin. Exponiert zum Einsatz gelangen die acht Hörner in der Coda ab Ziffer 143. Statt als akkordische Stütze verwendet sie Strauss melodisch, sowohl gegeneinander versetzt als auch simultan. Die hohen Hörner eins und drei, notiert in F, führt er mehrfach bis auf c^3 und gelegentlich sogar bis zum Spitzenton e^3 parallel zu den Oboen an die Grenze des physisch Machbaren. Nach Ziffer 151 spielen alle acht Hörner im Terzabstand dieselbe rhythmisch-diastematische Kombination aus „Bubi“- und „Vater“-Thema. Die Verachtfachung der Melodiestimme ist als Mittel der Verstärkung banal. Als klangliche Versuchsanordnung jedoch ist sie höchst experimentell. Denn das Ergebnis ist nicht einfach eine dynamische Multiplikation derselben Stimme, sondern ein sonst kaum je gehörtes knallendes Fortissimo. Die 16tel-Figuren in exponierter Lage und raschem Tempo „sehr lebhaft und lustig“ provozieren in der Besetzung mit Hörnern ein hohes Maß an aufführungsaleatorischen Irregularitäten. Der resultierende Gesamtklang ist weit mehr als nur die Summe der an seiner Entstehung beteiligten Hörner (Vgl. Notenbeispiele 3 und 5b).

The image shows a musical score for Richard Strauss' *Symphonia domestica*, measures 144-145. The score is written for a full orchestral ensemble, including Oboe (Hob.), Horns (Hörn.), and other instruments. The Oboe part starts at measure 144 with a forte (ff) dynamic. The Horns part starts at measure 145 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written for a full orchestral ensemble, including Oboe, Horns, and other instruments.

Notenbeispiel 3: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock), Oboen und Hörner, Ziffer 144 f

Ohne die fugierten Blechbläser-Kaskaden der *Domestica* oder Mahlers mittlere Instrumentalsymphonien sind spätere Schlüsselwerke der neuen Musik kaum denkbar, etwa der Schluss des letzten von Alban Bergs *Drei Orchesterstücken* op. 6. Ähnlich experimentelle Zugriffe zeigt der Einsatz von vier Solohörnern im *Epilogue* von Gérard Griseys Orchesterserie *Espaces acoustique* (1985). Und Jörg Widmann gruppiert jüngst in *Zweites Labyrinth* für [fünf um das Publikum herum postierte] Orchestergruppen (2006) acht Hornisten so, dass sie paarweise die Öffnungen ihrer Schalltrichter aneinanderdrücken und mit dem eigenen Instrument in das jeweils andere blasen können, so dass ein nur schwer kontrollierbares Scheppern entsteht.

Polystilistik und Collage

Gemäß dem Diktum des Programmsymphonikers Liszt, die Form habe aus dem poetischen Inhalt zu erwachsen, strebt Strauss nach werkbezogenen individuellen Formen. Wie die integrierte Viersätzigkeit seiner frühen Tondichtung *Don Juan* (1888) zeigt die *Symphonia domestica* in der Einsätzigkeit ebenfalls eine vierteilige Binnengliederung. Dabei gibt Strauss – ähnlich Mahler – die Fiktion eines funktionalen Zusammenhangs von materialen und musikdramatischen Kategorien auf. An die Stelle traditioneller Formbildungen tritt – wie in anderen Werken, deren Titel gattungstypische Formschemata beschwören – die Aufmerksamkeit für das singuläre Ereignis und dessen spezifische Materialität: „Musik erzählt nicht länger Geschichten, sondern wird zum in die Zeit entfalteten Abbild eines Zustandes“.³⁸ Strauss' Musik tendiert zu Miniatur- oder Augenblicksformen beziehungsweise – wieder mit einem Begriff Stockhausens gesprochen – zur „Momentform“.

³⁸ Arno Forchert, „Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss“, in: *AfMw*, 32. Jg. (1975), S. 93.

Das Prinzip der auf einen dominierenden Handlungsstrang fokussierten Zentralperspektive ist in der *Domestica* aufgehoben zugunsten einer heterophonen Überfülle an Themen und Episoden. Vorrangige Gestaltungsmittel sind Reihung und Kontrastprinzip. Dabei kommen zuweilen nachgerade filmische Formkategorien zum Tragen: Unterbrechung, Schnitt, Aus- und Überblendung, alogische Parataxe, antipsychologische Montage- oder Collagetechnik. So etwa kurz vor Schluss, wo die finale Apotheose des zweiten Hauptthemas bei Ziffer 159 unvermutet zum Stillstand kommt, um nach einem diminuierenden Trompeten-Unisono, einer kurzen Generalpause und dem Pianissimo-Auftaktmotiv des zweiten Hauptthemas in Flöten und Oboen wieder mit unverminderter Wucht loszubrechen und unaufhaltsam dem Ende entgegen zu stürmen. Die in der Emphase ihrer Ausdruckscharaktere hyperexpressive Spätstromantik schlägt durch die extremen Kontraste in Antirromantik um, bei der ein Zustand den anderen aufhebt. Extreme Gegensätze von Instrumentation, Tempo, Dynamik, Thematik, Gestik führen zu einer anti-expressiven Dissoziation des Formverlaufs. An manchen Stellen werden Vorboten von Strawinskys musikalischem Kubismus hörbar.

Nach Ziffer 75 wird die im Fortissimo daherbrausende Tutti-Maschinerie plötzlich für kurze Augenblicke außer Kraft und dann wieder in Gang gesetzt, als hätte die Tonspur eines Films vorübergehend einen Aussetzer gehabt. Mit einer massiven Crescendo- und Accelerando-Bewegung reißt der volle Orchesterapparat abrupt ab, um nach einer Achtel-Generalpause mit ebensolcher Kraft wieder einzufallen, als wäre nichts geschehen. Im Anschluss daran folgt ein Auflösungsfeld, bei dem – kaum anders als bei Mahlers Suspensionen – die vorherige Klimax durch Ausdünnen, Diminuendo, Calando und nachzitternde Themenfragmente zersetzt wird bis zum – an dieser Stelle kaum minder schockhaft wirkenden – Einsatz des naiven Wiegenlieds Ziffer 77. Dieselbe stilistische Kluft reißt zwischen wilden chromatischen Modulationen und einer unvermutet einsetzenden diatonischen Volksweise bei Ziffer 62 beziehungsweise 64 auf. Das Nebeneinander unterschiedlicher Tonfälle grenzt an Polystilistik. Die Konfrontation komplexer und schlichter Passagen tendiert zu uneigentlicher Musik über Musik, wie die ironischen Allusionen und Stilzitate in Mahlers Symphonik.

Komplexismus

Die thematische Konstruktivität und Dichte der *Symphonia domestica* basiert auf der Verwandtschaft der drei mit den dramatis personae identifizierten Hauptthemen. Wie sonst bei Strauss beruht die Melodik auf einfachen Skalen- und Dreiklangsbildungen, die sich durch raumgreifende Lagenwechsel von teils zwei und mehr Oktaven zuweilen zu nervösen Fieberkurven aufspreizen. Die rhythmisch-metrische Ebene zeichnet sich durch hohe Varianz und Vieldeutigkeit aus. Bereits das in den ersten vier Takten vorgestellte „Vater“-Thema „gemächlich“ exponiert den für das gesamte Werk zentralen Wechsel von einem Achtel mit zwei 16teln und der umgekehrten Folge von zwei 16teln mit einem Achtel. Das zweite, mit der Mutter identifizierte Hauptthema ab Ziffer 3 lebt dagegen ausschließlich von auftaktigen 16teln auf einer Tonfolge, die der Umkehrung des Kopfmotivs des „Vater“-Themas entspricht (Vgl. Notenbeispiele 4a–c). Gegenüberstellungen von voll- und auftaktigem Kernmotiv sowie deren kontrapunktische

Veränderungen als Umkehrung und Krebs in jeweils anderen Metren durchziehen die *Domestica* von Anfang bis Ende als thematische Grundspannung. Die Passage bei Ziffer 35 besteht rein aus Wechseln der volltaktigen Figur des „Vater“-Themas mit dem auftaktigen Motiv des „Mutter“-Themas. Im „Adagio“ ab Ziffer 55 kommt es schließlich – laut „Programm“ die Liebesnacht der Eltern – zu engen kontrapunktischen Verschlingungen der ehelichen Themen.

Notenbeispiel 4: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock)



a) Erstes Hauptthema „Vater“, Violoncello Takte 1–6



b) Zweites Hauptthema „Mutter“, Violinen, Ziffer 3

Auch das dritte Hauptthema, der „Bubi“ (vgl. Notenbeispiele 2), ist diastematisch unverkennbar mit seinen Eltern verwandt. Durch kontrapunktische Verarbeitung aller drei Themen kommt in der berühmten Doppelfuge ab Ziffer 87 kein Ton mehr vor, der nicht thematisch legitimiert wäre. Die Ableitung aller Ereignisse aus demselben motivisch-thematischen Material führt zu einer „Ornamentlosigkeit des Tonsatzes, zu einer Eigenschaft der Gestaltung also, die zu den entscheidenden Phänomenen der Entwicklung einer neuen Musik in den Jahren nach der Jahrhundertwende gehört“.³⁹ Rhythmische Diminutions- und Augmentationsvarianten verdichten das thematische Geschehen zusätzlich. So akzentuiert beispielsweise die Posaune das erste Fugenthema ab Ziffer 91 mit doppelten Dauernwerten, wodurch eine thematische Brücke zum „Bubi“-Thema entsteht, dessen teils diminuierte, teils augmentierte Varianten die Hörner und Streicher spielen. Ähnliche Techniken finden sich auch im Fugenfinale von Mahlers gleichzeitig entstandener 5. *Symphonie*.

Das erste Fugenthema bei Ziffer 87 stellt Auf- und Volltaktmotiv des ersten und zweiten Hauptthemas mit der Tonfolge des dritten zu einer neuen Motivvariante zusammen, die im Schlussteil des Werks leicht variiert zum dominierenden Finalgedanken wird (Vgl. Notenbeispiel 5b). Im weiteren Verlauf der Doppelfuge setzen Varianten dieses aus „Vater“, „Mutter“ und „Sohn“ gebildeten „Familien“-Themas zunächst volltaktig ein, später auch versetzt in Engführungen auf den Zählzeiten einsund und zwei. Ab Ziffer 90 und 101 spielen die Hörner das erste Fugenthema jeweils um eine Achtel versetzt. Die Trompeten ergänzen diese Einsatzfolge mit einer um ein weiteres Achtel auf Zählzeit zwei versetzten Themenvariante. Komplettiert werden die verschiedenen Einsatzzeitpunkte ab Ziffer 92 durch das stets auftaktig auf Zählzeit zweiund einsetzende zweite Fugenthema. So wird im 2/4-Metrum jede Achtelzählzeit Einsatzzeit-

³⁹ Hansen, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 195.

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss' 'Symphonia domestica', specifically the 'Kuckucksei der neuen Musik?' section. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for 1. Hoboe, Oboe d'amore, 2 B Clar., Bassclar. (B), 3 Fag. (I, II, III), 3 Hörner (F I, III, IV), and Solo Viol. I (die übrigen). The second system includes staves for Viol. II, Bratschen, Violonc., and Contrab. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features various dynamics such as *p*, *f*, and *l.f*, and articulations like *pizz.* and *arco*. A rehearsal mark '35' is present at the beginning of the first system. A tempo marking '35 etwas lebhaft *)' is located above the Solo Viol. I staff in the second system.

*) Diese kleinen Tempobezeichnungen sind stets nur als unbedeutende Modifikationen desselben Zeitmasses aufzufassen ("sempre quasi l'istesso tempo")

4c) Partitur, Gegenüberstellung von Voll- und Auftaktmotiven, Ziffer 35

punkt eines Themas (Vgl. Notenbeispiel 5a). Die konsequente rhythmische Variation der Einsatzpositionen erinnert an die unabhängig vom Metrum durchlaufenden Ostinato-Figuren bei Strawinsky und das dodekaphone Prinzip der Permutation der zwölf chromatischen Tonhöhen. In jedem Fall führt die flexible Verschiebung der Themeneinsätze zu einem jeweils anderen Akzentverlauf und Gestus der Themen jenseits der traditionellen Betonungsmetrik. Durch Häufung der Verrückungen verliert das Metrum tendenziell seine Bedeutung als rhythmische, harmonische und agogische Basis. Der gegenüber Metrik, Melodik und Harmonik verselbstständigte Rhythmus sprengt die prästabilisierte Einheit des Tonsatzes. Statt wie später Schönberg durch atonale Organisation der Tonhöhen stellt Strauss hier das tonale System durch eine atonale Organisation der Rhythmik infrage.

Notenbeispiel 5: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock)

Notenbeispiel 5 zeigt die musikalische Einleitung für Hörner und Trompeten. Die Partitur ist in zwei Systemen unterteilt. Das obere System enthält die Stimmen für die Hörner (I. III., II. IV., V. VII., VI. VIII.) und das untere System die Stimmen für die Trompeten (I. II., III. IV.). Die Hörner spielen ein rhythmisches Motiv, das durch die Trompeten beantwortet wird. Die Dynamik ist *ff* (fortissimo).

a) Hörner und Trompeten mit Engführung des ersten Fugenthemas, Ziffer 101

Notenbeispiel 5b zeigt die musikalische Einleitung für die Hörner (I. II., III. IV., V. VI., VII. VIII.). Die Partitur ist in zwei Systemen unterteilt. Die Hörner spielen ein rhythmisches Motiv, das durch die Trompeten beantwortet wird. Die Dynamik ist *ff* (fortissimo).

b) Hörner mit Finalthema, Ziffer 151

Regelrecht polyrhythmische Texturen finden sich sowohl in vertikaler Schichtung als auch in horizontaler Folge. Das zweite Hauptthema „sehr lebhaft“ bei Ziffer 3 – die bis zur Hysterie sprunghafte „Mutter“ – vereinigt auf engstem Raum eine extrem hohe rhythmische Varianz: Halbe, Viertel, Achtel, 16tel, 16tel-Triolen und 32stel (vgl. Notenbeispiel 4b). Bei Ziffer 22 notiert Strauss im 3/8-Takt gleichzeitig Achtel, Quartolen, 16tel und 16tel-Triolen. Bei Ziffer 29 schlägt diese polyrhythmische Konstellation von zwei gegen drei auf das Metrum über: Die marschartige Variante des „Bubi“-Themas von Oboen, Hörnern und hohen Streichern erscheint im Alla-breve-Takt, während das 3/8-Scherzo im 6/8-Takt fortläuft. So entsteht eine polymetrische Gesamttextur. In der Doppelfuge markiert Strauss entsprechend der Länge der ab Ziffer 99 immer dichter erfolgenden Einsätze des ersten Fugenthemas je Zwei-, Drei- und Viertakt-Einheiten zur leichteren Orientierung für den Dirigenten.

Gegen Ende verdichtet sich die Doppelfuge zum katastrophischen Höhepunkt. Ostinat wiederkehrende Themensplitter, Triller und Akkorde bilden dreißig Takte lang ein in sich bewegtes Klangfeld *fff*, das schließlich diminuiert und ausdünnert. Das Orchester erscheint als fauchendes, dann kollabierendes Ungetüm oder, laut „Programm“, als ins Gewaltige eskalierter Zwist der Eheleute Pauline und Richard Strauss. In jedem Fall ist die hyperpolyphone Verdichtung der „Streit“-Fuge ein Teil derjenigen Entwicklung zu möglichst vollständiger Integralisierung des musikalischen Materials, die von Beethovens Spätwerk über die Dodekaphonie und den Serialismus bis zu Brian Ferneyhoughs Komplexismus reicht. Musikhistorisch zu verstehen ist sie auch als kompensatorisches Mittel für den Verlust großformaler Zusammenhänge im Zuge der Auflösung des tonalen Systems und der traditionellen Formbildungen. Selbst wenn sich in der Doppelfuge auch ein „neoklassisches und damit gänzlich unromantisches Element“ bemerkbar macht,⁴⁰ geht ihre thematische Dichte, Technik und experimentelle Instrumentation weit über jede Neoklassizität hinaus.

Harmonik

Wie in Form und Rhythmik wirken in der Harmonik der *Domestica* zentrifugale Kräfte. Sie reichen bis zur Dissoziation in Einzelklänge und a-funktionale Akkordstrukturen. Strauss überspannt die Grenzen der Dur-Moll-Tonalität mit dissonanten, teils polytonalen Schichtungen und chromatischen Rückungen, denen er dann wieder einfache, geradezu naive Kadenzverläufe gegenüberstellt. Laut Adorno sind die harmonischen „Trübungseffekte“ und „Kleckse“ der Strauss'schen Musik nicht nur impressionistische Mittel und „Störaktionen innerhalb der klappernden Rationalität des tonalen Systems“, sondern Elemente, die in der neuen Musik wiederkehren.⁴¹ Während Adorno einerseits die Destruktion der harmonisch-motivischen Syntax erblickt, argumentiert er andererseits – dem eigenen Befund widersprechend – gegen den Bruch mit dem tonalen Systemzwang, indem er in Anlehnung an Heinrich Schenkers Urlinien-Theorie Strauss den Vorwurf macht, sein „planloses Herumharmonisieren und -modulieren“ missachte die Verpflichtung, „welche die Mittel der Formorganisation aufbürden“.⁴² So verpflichtet

⁴⁰ Ebd., S. 208.

⁴¹ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 571 und 605.

⁴² Ebd., S. 585.

Adorno Strauss auf eben das tonale Regelwerk, das zu sprengen er zugleich von ihm erwartet.

Beispielhaft für Klanglichkeiten jenseits der Tonalität ist eine Stelle fünf Takte nach Ziffer 3. Die Flöten spielen hier weitgehend unabhängig vom Verlauf des zweiten Hauptthemas eine harmoniefremde 32stel-Folge aus chromatisch absteigenden keinen Terzen, die im Verbund mit Flatterzungen-Spiel als rein klangfarbliche Zutat erscheinen. Vielleicht dachte Strauss an die schillernde Federboa der Opernsängerin Pauline de Ahna, seiner späteren Frau? Vor Ziffer 40 und nach Ziffer 41 setzen über einem verminderten Orchesterakkord über *fis* die vier Trompeten mit der liegenden Quart-Tritonus-Kombination *es-as-es-a* ein. Durch Fortissimo, Sforzato, Triller und Dämpfer wird die schreiende Dissonanz – zumeist mit dem schreienden Säugling assoziiert – zusätzlich aufgeraut. Querstände auf betonten Zählzeiten finden sich auch andernorts, etwa die Septimreibung *h-ais* einen Takt vor Ziffer 46. Die Überleitung fünf Takte nach Ziffer 58 bringt polytonale Schichtungen von G-Dur, c-Moll, h-Moll mit chromatischen Durchgängen. Durch Themeneinsätze in H- und F-Dur ereignen sich vor und nach Ziffer 75 sowie nach Ziffer 96 stark dissonierende bitonale Reibungen. Der in Takt 5 von der Oboe exponierte, dann von Ziffer 49 bis 70 das gesamte Geschehen dominierende Seitengedanke, zeichnet sich dadurch aus, dass die vom Grundton aus erreichte kleine Septime entgegen dem funktionsharmonischen Auflösungsgebot statt zur Terz der Subdominante regelwidrig zum Tonikagrundton der oberen Oktave weitergeführt wird, bevor später die Auflösung erfolgt. Schließlich findet sich auch das schon für Schubert und Mahler typische Changieren der Tongeschlechter, etwa im Takt nach Ziffer 48 von g-Moll zu G-Dur und sechs Takte später wieder zurück nach g-Moll.

Bitonale oder zumindest harmonisch ambivalente Strukturen zeigen sich ferner im Takt vor Ziffer 66 (G-/H-Dur), bei Ziffer 68 (F-/E-Dur), 84 (e-/h-Moll), vier Takte nach 84 (g-/h-Moll), 85 (b-/f-Moll), vier Takte vor 94 (Es⁷/h), ein Takt nach 105 (C-/H-Dur) und ein Takt nach Ziffer 114 (E-/G-Dur).⁴³ Mit Ausweichungen von der Grundtonart H-Dur nach G-, F-, A-, D-, C-, Dis-Dur und gis-Moll zeichnet sich insbesondere das zweite Hauptthema – ganz die launische Hausfrau – durch ein Höchstmaß an harmonischer Wechselhaftigkeit und Labilität aus.⁴⁴ Mit dem ersten Hauptthema in F-Dur, dem dazu in Tritonus-Spannung stehenden zweiten Hauptthema in H-Dur und dem harmonisch äquidistanten dritten Hauptthema in D-Dur/d-Moll – das gemeinsame Kind in der Mitte – werden in der Symphonie drei verschiedene Grundtonarten durchgeführt. Insofern ließe sich von Tritonalität sprechen.

Neue Musik anno 1903

Was die Komponisten der Zweiten Wiener Schule aus Mahlers Werken für ihr Schaffen fruchtbar machten, entdeckten sie zunächst auch in Strauss' Musik, um es in eigenem Sinne weiter zu entwickeln. Strauss' Werke zeigen einen ähnlichen Konflikt zwischen absoluter Form und Programm-Symphonie wie Mahlers Werke von der 1. *Symphonie* nach Jean Pauls *Titan* bis zur 8. *Symphonie* mit dem Riesentableau der Schluss-

⁴³ Barbara Meier, *Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss und Schönberg* (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* Bd. 5), hrsg. von Klaus Hortschansky, Hamburg 1992, S. 223.

⁴⁴ Ebd., S. 201.

Szene aus Goethes *Faust*. Immerhin akzeptierte Strauss neben sich einzig Mahler als gleichrangig.⁴⁵ Vor allem in Mahlers mittleren Instrumentalsymphonien 5, 6 und 7 erblickten Schönberg und seine Schüler neue Gefilde jenseits der traditionellen Musiksprache: bitonale Klanghärten, lineare Reibungen, Verfremdungen der Tongeschlechter, ausgeprägte Polyphonie und Kontrapunktik. In direkter Nachfolge Mahlers komponierte Anton Webern seine *Sechs Stücke* für Orchester op. 6 (1909), von denen das vierte ursprünglich den Titel *Marcia Funebre* trug und direkt auf den *Trauermarsch* von Mahlers 5. *Symphonie* verwies. Ebenfalls große Nähe zu Mahler zeigen Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914), insbesondere das dritte Stück *Marsch*.

Dass das avantgardistische Potenzial der *Symphonia domestica* kaum erkannt und fortgeschrieben wurde, hat mehrere Gründe. Das Desinteresse, das die Avantgarde nach 1945 Strauss entgegenbrachte, ist bedingt durch die Atonalitätsdoktrin der Zweiten Wiener Schule und deren Bevorzugung der Musik Mahlers. In diesem Umkreis entstand das Vorurteil über Strauss als einem zwar höchst virtuosen, letztlich aber substanzlosen Instrumentator, das später immer wieder kolportiert wurde. Adornos Mahler-Monographie zu dessen hundertstem Geburtstag 1960 prägte das Mahler-Bild nachhaltig. Fortan sah man in Mahler den Vorläufer von Collagetechnik und Postmoderne, auf den sich in den 1970er-Jahren die junge Generation westdeutscher Komponisten berief, die wegen ihrer zuweilen neotonalen und neoexpressiven Ausrichtung vorschnell als „Neue Einfachheit“ etikettiert wurde. Strauss dagegen wurde zur negativen Gegenfigur. In seiner Musik sah man kulinarische Effekthascherei. Sie sei vordergründig am Wirklichen orientiert, deskriptive Virtuosität und dekorativer Schein bei gleichzeitiger Ausdruckslosigkeit und innerer Leere. Alle Vorwürfe variieren denselben Gedanken. Als Epochen-schwellenwerk ist die *Symphonia domestica* zweifellos auch eine Manifestation gründerzeitlicher Großmannsucht und egomanischer Selbstüberbietung des damals weltweit erfolgreichsten, angesehensten und am bestem bezahlten Komponisten und Dirigenten Strauss. Aber so wie die Literatur- und Kunstwissenschaft in den vergangenen Jahren hinter den überladenen Fassaden der Wilhelminischen Epoche die Keime der historischen Avantgardebewegungen Expressionismus, Kubismus und Dadaismus aufdeckte, gilt es in der *Domestica* Elemente derjenigen Avantgarde zu entdecken, als deren vorderster Exponent Strauss im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts unumstritten galt. Auch wenn seine Musik die traditionellen Normen von Form, Harmonik, Rhythmus und Instrumentation nur stellenweise außer Kraft setzt, lassen sich diese Regelverstöße plausibel auf spätere Entwicklungen beziehen. Gerade in der *Domestica* erreichen die Innovationen eine kritische Masse, welche das Werk zu einem Meilenstein auf dem Weg zur neuen Musik macht.

Die verbreitete Unempfindlichkeit für die revolutionäre Klanglichkeit der *Domestica* hängt auch zusammen – wie Adornos Rückprojektionen zeigen – mit Strauss' späterem konservativen Selbstbild als Erbwalter der klassischen Tradition und letztem Bollwerk der abendländischen Kultur. Sie hat auch zu tun mit dem verbreiteten (Selbst)Bild des Komponisten als kraftstrotzendem Vitalisten, antichristlichem Nietzscheaner, unverbesserlichem Draufgänger, Skat klopfendem Sanguiniker, bajuvarisch-hemdsärmeligem Gemütsmenschen, jovialem Snob, aristokratischem Lebemann, politischem Opportu-

⁴⁵ Walter Werbeck, Art. „Strauss, Richard“, in: *MGG Personenteil* Bd. 16, Kassel 2006 (Bärenreiter), Sp. 106.

nisten und geschäftstüchtigem Anwalt in eigener Sache. Im Fall der *Domestica* dürften die von Strauss ausgegebenen, dann wieder zurückgezogenen programmatischen Erläuterungen den Zugang zu seiner Musik eher erschwert haben. Was als Türöffner hätte dienen sollen, entpuppte sich als Verschlussriegel. Wer die Kluft zwischen Gehörtem und vorgeblich Gemeintem zu ignorieren vermag, darf in der *Symphonia domestica* freilich weiterhin das Strauss'sche Familienleben porträtiert finden. Es stellt sich nur die Frage, was er davon hat, wenn er die teils unvertraut neuen Klänge mit dem schlafenden oder greinenden Säugling identifiziert, die komplexe Doppelfuge mit den streitenden Eheleuten oder die kontrapunktischen Umarmungen von erstem und zweitem Hauptthema mit dem ehelichen Liebesspiel, statt sich auf das Erlebnis der Neuartigkeit, Qualität und Struktur der Klanglichkeiten selbst einzulassen.

Der von herausragenden Komponisten und Interpreten immer wieder erhobenen Forderung, die Meisterwerke der Tradition den konservativen Vereinnahmungen durch diejenigen zu entziehen, die sich auf sie bloß zum Zweck der Abwehr gegen die ungeliebte Moderne berufen, ist nicht nur musikwissenschaftlich mit der Revision historischer Fehl- und Vorurteile nachzukommen. Einzulösen ist dieser Anspruch vor allem praktisch durch die Musiker und Konzertveranstalter mit sinnvollen Programmzusammenstellungen aus Neu und Alt, nicht zuletzt von Strauss' *Symphonia domestica* mit zeitgenössischen Werken des 20. und 21. Jahrhunderts. Nur eine ebenso traditionsbewusste wie für die Musik der Gegenwart offene und dadurch erst eigentlich lebendige Konzertpraxis erwirbt sich mit der Vergewisserung der innovativen Aspekte der Musik der Vergangenheit zugleich ihre eigene Gegenwart und Zukunft.