

Auch Richard Strauß hat sich zur „poetischen Idee“ bekannt und in keinem Werk ist sie klarer als in der Tondichtung „Tod und Verklärung“, einem der frühen Werke des Meisters, das ihn noch in ziemlich starker Abhängigkeit von Richard Wagner zeigt. Schon die Überschrift gibt die Disposition an. Todeskampf, Todesstimmung, Rückblick auf das gelebte Leben — Verklärung, Erlösung. Die Erde — die Sterne. Kampf — Sieg.

Es ist also das „Urmotiv“ aller Sinfonik, wie es uns ebenso in einer reinen Sinfonie, der Fünften Beethovens z. B., wie auch in einer „sinfonischen Dichtung“, etwa in Liszts „Lasso“ (der Strauß vielleicht als Vorbild gedient hat) begegnet. (Untersucht man gerade diese sinfonische Dichtung Strauß' auf ihre formale Gestalt hin, so stellt man fest, daß sie eigentlich ein regelrechter Sinfoniesatz mit Introduction und Epilog ist.)

Dem Dualismus des Inhalts entspricht ein Dualismus der Motivilk. Zwei Motive beherrschen die Dichtung. Das Todesmotiv, mit dem das Werk gleich einsetzt, unruhvoll pochend wie das Blut in den Schläfen des Todkranken. Das Verklärungsmotiv, schon während des Todeskampfes gewaltig in den Bässen aufsteigend, das am Schluß in strahlender Glorie erklingt und über einem grandiosen Orgelpunkt in die sanfte Verklärung reiner Harmonien übergeführt wird.

In diesem Rahmen steht der Sinfoniesatz, dessen Hauptthema (einsetzend mit dem Allegro molto agitato) das Thema des Todeskampfes ist, dem verschiedene Seitenthemen gegenüberstehen. Das wichtigste ist das Thema der Kindheitserinnerung (eine ungemein eingängige Melodie in den Flöten, in der Introduction schon durch die Oboen angedeutet).

Strauß hat das Werk aus persönlichem Erleben heraus, nach einer schweren Krankheit, nicht etwa nach dem der Partitur beigegebenen Gedicht Alexander Ritters komponiert. Dieses Gedicht wurde vielmehr nachträglich geschrieben und dem Werk „unterlegt“, um seinen Sinn zu deuten. Die Tondichtung ist also ein Stück Autobiographie (was bei Strauß selten ist), wie auch die Phantastische Sinfonie Berlioz', diese Fibel der Programmmusik, Autobiographie war.

So sehr Claude Debussy, der Landsmann Berlioz', auf dem Weg einer immer größer werdenden Verfeinerung der Orchestersprache weiterschreitet (und darin ein Erbe ist), im Inhaltlichen geht er neue Wege. Er, der Zeitgenosse der großen Impressionisten, der Renoir, Courbet, Manet und Monet, der geistige Bruder Baudelaire, Mallarmé, Verlaine und Claudel, rückt ab von der Wirklichkeit, vom kontrollierbaren Erleben. Wie die impressionistische Malerei nicht eigentlich den Gegenstand, sondern vielmehr die Atmosphäre, die der Gegenstand ausstrahlt, darstellt, so will auch Debussy nicht bestimmte Vorgänge musikalisch ausdrücken, ihm ist es um das Atmosphärische zu tun. Man erwarte also von seinem „Prélude à l'après-midi d'un faune“, dem Vorspiel zur dramatischen Phantasie „Der Nachmittag eines Fauns“ des Symbolisten Stéphane Mallarmé nicht die Schilderung der Liebesspiele eines Fauns mit den Nymphen, sondern lediglich die „letzte Abstraktion und Verabsolutierung der Stimmung“, die „Überwindung der romantischen Gefühlsergüsse in einer sublimen, geistigen Welt des Spiels“.

Debussy hat sich dafür einen ganz eigenen Stil geschaffen, harmonisch, rhythmisch, thematisch, instrumental. Dies ist seine Bedeutung in der Musikgeschichte. Sie wird in nichts durch die Feststellung geschmälert, daß es nichts eigentlich Neues war, was Debussy geschaffen hat. Es war die letzte Konsequenz der Entwicklung Berlioz', Liszts, Strauß'. Ein Weiter gab es nicht mehr. Nur mehr eine völlige Kehrtwendung. Es ist die Wendung zu einer Neuen Musik, die nicht eine noch subtilere Verfeinerung des Klanges sucht, sondern die kräftigen Linien polyphoner Gestaltung. Die Wendung zu einer Neuen Musik, deren Umrisse sich erst ungefähr abzeichnen, die entstehen zu sehen, für uns Zeitgenossen eines der interessantesten geistigen Erlebnisse bedeutet.

Dr. Karl Laux