

Richard Strauß.

Es war der 14. Mai 1914, und das Gespenst des Weltkrieges lag schon in den Dämmernebeln einer nahen Zukunft geborgen, als alle Kabel und Telegraphen der Kulturwelt ein merkwürdiges Schauspiel internationaler Verbrüderung zu berichten wußten: der deutsche Komponist Richard Strauß hatte soeben in Paris die Uraufführung seines Mimodramas „Josephslegende“ mit französischem Orchester und einem berühmten russischen Ballett geleitet. Aus aller Welt waren die Fachreferenten großer Zeitungen herbeigeströmt, Paris hatte seine geistige und politische Elite in die Große Oper entsandt, und der Jubel nahm kein Ende, als am Schluß der Vorstellung der Künstler sich bedanken durfte. Was sich nur ein Mensch an Glanz und Triumph wünschen kann, hatte Strauß an diesem Abend erreicht; mit dem Offizierskreuz der Ehrenlegion konnte er sich von Paris verabschieden.

Richard Strauß ist der regierende Fürst in der heutigen Musikwelt. Mit dieser Tatsache muß sich auch sein Gegner abfinden. Ob die inneren Eigenschaften dieses Fürsten dem äußeren Fürstengepränge so ganz entsprechen, ob es nicht mehr ein glänzender Kometenschweif ist, der die Welt zur Bewunderung fortreißt, als ein selbstleuchtender Kern, der seinen Jahrtausendplatz am Himmel eingenommen hat, ist eine andere Frage. Wird die Zeit einem Hugo Riemann recht geben, wenn er sagt: „Immer mehr erweist sich der Ruhm des Komponisten als ein Kolos mit tönernen Füßen“, oder den in Wort und Schrift nimmermüden Straußaposteln, denen der Meister Abgott geworden ist?

Franz Strauß, der Vater des Künstlers, ein geborener Oberpfälzer, bekleidete in München eine angesehene Stellung als Hofmusiker (Waldhorn) und als Professor an der Musikschule. Er war konservativ bis ins Mark hinein, alles Neue erregte in ihm Widerspruch und Opposition, seine musikalische Welt war mit der Periode der Klassiker abgeschlossen, und Richard Wagner hatte in München vielleicht keinen grimmigeren Gegner als den alten Strauß. Dieser Oppositionsgeist wurde auch wieder lebendig, als das „neue“ Dogma von der päpstlichen Unfehlbarkeit verkündet wurde: Franz Strauß ging ins Lager der Altkatholiken über wie auch die Familie seiner Gemahlin, des Großbrauers Pischorr. So wurde

auch Richard altkatholisch erzogen. Das hat seinem Schaffen freilich keinerlei Charakter gegeben, denn irgend ein konfessioneller oder auch nur ausgesprochen christlicher Standpunkt läßt sich aus den Arbeiten des Meisters überhaupt nicht erkennen; sie sind mit verschwindenden Ausnahmen voraussetzungslos und jenseits von Gut und Böse. Im Jahre 1882 hat Richard mit dem Zeugnis der Reife als Achtzehnjähriger das Münchener Ludwigsgymnasium verlassen.

Frühzeitig hatte sich in dem Knaben ein starker musikalischer Schaffenstrieb geregt. Schon als Siebenjähriger hatte er ein braves Weihnachtsliedchen komponiert, er besuchte fleißig die Konzerte, machte in Klavier und Violine sehr schnelle Fortschritte, komponierte für Gymnasialfeierlichkeiten Chöre und legte seine Arbeiten Lachner und Rheinberger vor, die seine hervorragende Begabung rückhaltlos anerkannten. Selbst in einem Abonnementskonzert der musikalischen Akademie führte Hermann Levi mit großem Beifall ein Werk des erst sechzehnjährigen Komponisten vor: die erste Sinfonie in D-Moll. Von größter Bedeutung wurde für Strauß die Protektion Hans v. Bülow's, der freilich erst allmählich von den mehr als durchschnittlichen Fähigkeiten des jugendlichen Komponisten überzeugt wurde. Noch belegte Strauß an der Universität einige allgemeinere Fächer, bevor er sich ganz der Musik widmete. Sein Leben war fortan eine Kette von Triumpfen, die auch noch so zahlreiche Anfeindungen nicht zu zerreißen vermochten. Keiner von allen neuzeitlichen Komponisten hat sich auch nur annähernd die Gunst des Publikums in solchem Grade zu verschaffen gewußt wie Richard Strauß. Dieser König regiert wirklich über eine Heerschar von Untertanen, und anspielend an dieses Fürstentum, das Erbe Richard Wagners, hat man ihn bezeichnenderweise Richard II. genannt.

Strauß hat in seiner musikalischen Entwicklung eine höchst merkwürdige Wandlung durchgemacht. Hätte der junge Komponist Gelegenheit gehabt, seine spätere „Salome“ zu hören, er wäre vor seinem eigenen Werk mit den „Mißgestalten von Akkorden“ wohl ebenso entsetzt zurückgefahren wie vor Wagners „Siegfried“. Aber damals war eben Richard noch ganz der Sohn seines Vaters, ganz in dessen Ansichten verwichen, mit der Milch der Klassiker und den Vorurteilen gegen Wagner großgezogen. Erst später brachte ihn das Studium Wagnerscher Partituren auf den Weg der Moderne, den er dann rücksichtslos weiter verfolgte, bis er sich eben in undurchdringlichem Dickicht verlor. Die ersten Arbeiten des Künstlers sind denn auch ganz im klassischen Geiste gehalten, in der Anlage, in der thematischen und kontrapunktischen Struktur, in der melodischen Linie, in der Behandlung der Instrumente, im Rhythmus. Die musikalische Logik und Architektur blieb ihm die Hauptsache. Die glänzenden Fugen, die er auch später noch schrieb, wie im „Zarathustra“ (Wissenschaftsfuge) oder im Finale der „Domestika“ sind Früchte seiner klassischen Schulung. Nicht

Rembrandt, sondern Raffael stand an der Wiege seiner Jugendwerke; lichtvolle, klare und wohlproportionierte Schönheit waren sein Ideal. Welch eine Flut von Wohlklang strömt z. B. aus seiner Bläfersuite für 13 Instrumente, die er im Alter von 20 Jahren geschrieben hatte! Im dunkelsten Purpurrot erstrahlen die tiefen Töne der Baßinstrumente, und man möchte kaum glauben, daß in diesen Regionen noch so viel Klangzauber zu finden wäre.

In diesem Werk wie auch schon in der früheren Serenade für 13 Bläser hat sich die Vorliebe des Künstlers für Massenwirkung bereits angekündigt. Seine späteren Riesenorchester mit ganz neuartigen Instrumenten und seine vielstimmigen Chöre zeigen alle dieses Streben nach Vollständigkeit und Fülle. Im allgemeinen ist eine solche Vielstimmigkeit ein ziemlich billiges künstlerisches Mittel, und selbst ein mittelmäßiger Komponist kann damit Effekte erzielen, die ihm eine meisterliche Beschränkung versagen würde. Unwillkürlich denkt man dabei an die nachpalestinensischen polychoren Kompositionen etwa eines Orazio Benevoli mit seinen 48stimmigen (resp. 12chörigen) Messen, deren Wirkung in keinem Verhältnis zum Einsatz der Kräfte steht. Das physiologisch-psychologische Gesetz, daß die akustische Wirkung nicht in gleicher Proportion mit dem Aufwand an Stimmen steht, haben diese Effektkünstler außer acht gelassen. So weit wie diese italienischen Musiker ist Strauß nun freilich nicht gegangen. Seine großen Vokalkompositionen gehen über 16 Stimmen nicht hinaus; nur seine „Deutsche Motette“ — ein Nachtgebet nach Worten Rückerts — fügte dem 16stimmigen Chorsatz noch ein Soloquartett hinzu. Daß Strauß dabei seine faktische Virtuosität in vollem Glanze zeigt, wird niemand überraschen, der ihn von dieser Seite her überhaupt kennt. Er herrscht über die Massen und weiß mit außerordentlichem Geschick die Tonwellen bald leise spielen bald in wuchtigem Anprall zusammenfahren zu lassen, so daß die Wirkung seiner Chöre unter allen Umständen eine hinreißende bleibt. Mag auch bei manchen dieser Kompositionen der Charakterkopf eines Brahms hervorlugen, so wird doch niemand dem Komponisten geistloses Kopieren eines Vorbildes nachsagen können. Es lebt spezifisch Straußsches Temperament in diesen Werken. Dazu kommt trotz der hohen Anforderungen, die er an seine Sänger stellt, das feine Gefühl für die Grenzen vokaler Ausdruckskraft. Es sind nicht Instrumentalstimmen, die nur zufällig von Menschen gesungen werden, sondern alles ist vokal gedacht und für Singstimmen geschrieben, wenn auch freilich nicht nach den altklassischen Regeln der Gesangkunst. Nicht alle Komponisten wissen bei Vokalkompositionen diese Reservatrechte der Menschenstimme gebührend zu achten.

In diesem Punkte möchte ich mich dem Biographen Steiniger nicht anschließen, der Strauß aus gesangspädagogischen Erwägungen heraus eine gewisse „Gesangsfremdheit“ vorwirft. Daß z. B. Triolen mit einer Silbe auf jeder Note „mehr der instrumentalen Gewohnheit der Phantasie“ entspringen, ist in dieser Allgemeinheit ausgesprochen sicher unrichtig. Wer empfindet ferner bei

nisten trotz seiner warmen persönlichen Zuneigung auf diesem neuen Wege nicht mehr folgen. Er fand schon damals, daß Strauß „bis an die äußerste Grenze des tonlich Möglichen (im Gebiete der Schönheit)“ gegangen sei. Aber der neue Strauß hatte gar nicht mehr das Ideal der „Schönheit“, er wollte von nun an die Musik in der spezifisch neudeutschen Art eines Wagner und Liszt als reines Mittel des Ausdrucks pflegen. Nicht mehr die alten musikalischen Formschemen sollten das Knochengengerüste für seine Inspirationen bilden, sondern Programme, die er aber mit viel reicheren Mitteln der Polyphonie und Kontrapunktik ausdeuten wollte als Liszt, und dramatische Dichtungen. Der äußeren Gebundenheit sollte die aus den zugrunde liegenden Ideen resultierende Gebundenheit entgegengesetzt werden, die im klassischen Sinne eben Ungebundenheit ist.

In dem ersten Versuch einer Programmkomposition, seiner sinfonischen Phantasie „Aus Italien“, hat er sein Vorbild Liszt noch nicht erreicht. Das Stück hat noch etwas Zwitterhaftes. Das rein Musikalische nimmt noch einen zu breiten Raum ein, als daß das Werk einen Typus reiner Programmmusik darstellen könnte. In vier Teilen (Auf der Campagna, In Roms Ruinen, Am Strande von Sorrent, Neapolitanisches Volksleben) sucht Strauß die Eindrücke dieser Bilder auf die deutsche Seele zu schildern. Die Thematik ist zum Teil noch alt, zum Teil weist sie bereits auf den späteren Strauß. Die Stimmungsbilder bewegen sich mehr in allgemeinen Linien, die einer Ausdeutung im einzelnen nicht günstig sind. In dieser Hinsicht ist die spätere „Alpensinfonie“ das Gegenstück dieses Jugendwerkes. Das mäßig besetzte Orchester weiß aber Strauß jetzt schon in genialer Weise auszunutzen; seine Instrumente sind nicht hörige Knechte, sondern freie Individuen, die das Vollmaß ihrer spezifischen Klangkräfte für die Gesamtwirkung abgeben. Tonmalereien treten noch viel bescheidener auf als in seinen späteren Werken.

Programmmusik war lange Zeit eine grundsätzlich umstrittene Frage. Es ist ja auch gewiß, daß die Musik die Sprache nicht ersetzen kann. Es fehlt ihr durchaus jene Klarheit und Deutlichkeit, die zum Schildern eines äußeren Vorganges nötig ist. Ihre Aufgabe liegt auf einer ganz andern Seite, und diese Aufgabe ist mit der Wiedergabe der Stimmungen, die ein äußeres Ereignis auslöst, restlos erfüllt. Man kann sich nun ganz gut eine Programmmusik denken, die innerhalb dieser Grenzen bleibt und daher auch ihre volle Berechtigung hat. Ein solches Werk ist aber bezüglich der Wirkung nicht unbedingt abhängig vom Programm, und wenn der Hörer dieses auch nicht kennt, kann er doch reinen ästhetischen Genuß empfinden. Ein Komponist aber, der sich an ein detailliertes

Programm halten will, kommt immer wieder in Versuchung, statt sich auf die seelischen Eindrücke zu beschränken, das äußere Objekt mit Hilfe charakterisierender Tonfolgen zu schildern, zuerst in der Phantasie des Zuhörers ein Abbild des Gegenstandes oder Begebnisses hervorzurufen und die Stimmung erst durch dieses Abbild auszulösen, also indirekt zu bewirken, was direkt zu bewirkende Aufgabe der Musik wäre. So stellt sich seine Kunst in den Dienst der Nachahmung, und es ergeben sich jene oft so unerquicklichen und billigen Tonmalereien, die mehr technische Gewandtheit als seelische Tiefe erfordern. Erst wenn solche nachahmenden Motive auch stimmungsbetont sind, kommen sie als echtes musikalisches Baumaterial im neuzeitlichen Sinne psychischer Ausdrucksmusik in Betracht. Im allgemeinen bildet die Programmmusik für französischen Esprit einen viel günstigeren Boden als für deutsche Gemütsstiefe, und man kann es nicht verkennen, daß Richard Strauß in der Tat diese französische Eigenschaft in hohem Grade besitzt. Der geistreiche Einfall siegt über die Tiefe der Stimmung, wobei nicht gelehnet werden soll, daß dem Komponisten bisweilen auch ganz herrliche psychische Momente gelingen. Eine Art von Programmmusik ist übrigens jede Komposition mit gesungenem Text, also Lieder, Balladen, Chorwerke. Nur überheben die gleichzeitig erklingenden Worte den Zuhörer der Mühe, das einzelne erst selbst auszudeuten. Auch sind die Schranken für den Komponisten hier viel enger gezogen als bei der freien Programmmusik. Ihre Wirkung verdankt diese gewiß auch zum guten Teil dem kaleidoskopartigen Wechsel der musikalischen Gedanken, der die lebhafteste Anteilnahme nie erlahmen läßt.

Strauß hat nun diese neuzeitliche Programmmusik ohne Zweifel auf den Höhepunkt gebracht. Was nur die Musik zu leisten imstande ist, findet sich in seinen Orchesterdichtungen: Schönheit und Häßlichkeit, Weichheit und Herbigkeit, Entzücken und Verzweiflung, Jubeln und Stöhnen, ungebundenste Lust und zermalmender Schmerz, sanftes Säuseln und entfesselte Orkangewalten, Humor und Witz nicht weniger als ergreifender Ernst. Akkorde von bezauberndem Klangreiz wechseln mit grausamen Akkordphotonien, die nach Analogie der Malerfuturisten gegensätzliche Akkorde gleichzeitig erklingen lassen. Um solche Dinge noch auffassen zu können, meint Strauß, müsse man sich an horizontales statt ausschließlich vertikales Hören gewöhnen. In der Tat beruht ja schon die ästhetische Wirkung der einfachsten Vorhaltsdissonanz auf horizontalem Hören. Aber die Anforderungen, die Strauß an unser Ohr stellt, sind derart, daß uns alles Bemühen nach horizontalem Hören nicht über peinigende Eindrücke hinweghilft. Gewisse Grenzen für die Dissonanzenverwendung lassen sich nun einmal nicht überschreiten, ohne den ästhetischen Genuß zu beeinträchtigen, sonst könnte man ja zwei ganz verschiedene Musikstücke zu gleicher Zeit erklingen lassen und vom Zuhörer verlangen, daß er durch horizontales Hören beide verfolgt

und schließlich auseinanderfällt. Mag man darum auch grundsätzlich der Meinung sein, daß der Begriff Dissonanz eine gewisse Zeitrelation beansprucht, trotz der Lehre Helmholtz' von den Tonempfindungen, die allzusehr bei dem Grundphänomen stehen bleibt, mag ferner die Tatsache auch noch so feststehen, daß frühere Zeiten manches als Greuel empfinden mußten, woran sich unser Ohr längst gewöhnt hat, wie auch anderseits wir manches als häßlich betrachten, was den Alten süß klang (man denke nur an die Quartens- und Quintensfolgen des Organum), so wird man Strauß von einem Übermaß an Dissonanzenliebe nicht freisprechen können. Man darf allerdings nicht nach dem Klavier urteilen. Das Klavier ist ein Individuum, im Orchester sind deren Duzende. So unschön es ist, wenn ein Individuum sich selbst oft widerspricht, so anregend kann ein scharfer Disput mehrerer Individuen sein.

Will man die musikalischen Eigentümlichkeiten unseres Komponisten von allen Seiten beleuchten, dann muß man leider auch auf ein Moment hinweisen, das zu den bedenklichsten in Straußens Künstlerium gehört: auf seine Ungeniertheit in der Verwendung trivialer Motive. Bis zur Stunde hat Strauß diese Neigung zum Gewöhnlichen nicht abstreifen können, bei einem so bedeutenden Künstler, der er doch unter allen Umständen ist, eine höchst auffällige Tatsache. Wie ganz anders steht in dieser Hinsicht Richard Wagners Werk vor uns! Selbst in seinem einzigen Lustspiel, den „Meisteringern“, bleibt die Diktion stets vornehm und gewählt. Beim Anhören Straußscher Werke aber muß man es sich immer wieder gefallen lassen, von den höchsten Himmeln plötzlich auf die Erde herab geworfen zu werden. Fast möchte es scheinen, als ob sich Strauß mit seinem Publikum, das ja doch zum größten Teil nur musikalisch gafft und nicht musikalisch empfindet, allerlei Schabernack erlaube. Das Wort „trivial“ ist zwar ein relativer Begriff, und es hängt von der Umgebung ab, auch vom Charakter des Instrumentes, das eine Melodie vorträgt, ob sie den Eindruck des Gewöhnlichen macht oder nicht. Aber in hochkünstlerischer Einsassung kann man Motive nicht brauchen, die ein Fuhrknecht auf der Straße pfeift.

Das erste im eigentlichen Sinne programmatische Werk Straußens war „Don Juan“ (1889). Bis zum Jahre 1903 entstanden noch mehrere Werke dieser Gattung: „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Zill Gulerspiegels lustige Streiche“ (in Rondoform), „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“ (in der Form des Thema mit Variationen), „Ein Heldenleben“, „Sinfonia domestica“, der die vierjährige Form nur äußerlich ist. Als Nachzügler dieser Gattung erschien dann 1915 „Eine Alpensinfonie“, wo ebenfalls die Bezeichnung Sinfonie mit dem klassischen Begriff nichts zu tun hat. Im „Don Juan“ ist

es die Sinnlichkeit, in „Macbeth“ die Grausamkeit, in „Tod und Verklärung“ die Schauer der letzten Stunden und die Seligkeiten nach der Auflösung, im „Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ der Humor, im „Zarathustra“ das vergebliche Streben nach Übermenschentum, im „Heldenleben“ der Kampf und Sieg eines großen Menschen, in der „Domestica“ die stillen Freuden des Familienlebens, in der „Alpenfönionie“ die Großartigkeit der Bergwelt, die uns in Tonbildern vorgeführt werden.

Der Stoff des „Don Juan“ berührt sich mit der Faustsage, nur geht das Streben des Helden ganz in der Sinnlichkeit auf, um schließlich ungesättigt zu erlahmen. Seit der Dichtung des Spaniers Gabriel Tellez, der 1634 zum erstenmal den Stoff aufgriff und dichterisch behandelte, ist er nicht mehr aus der Weltliteratur verschwunden und hat in der Mozartschen Oper wohl seine weiteste Verbreitung gefunden. „Das Werk entstand zu einer Zeit, wo dem Komponisten das sympathische Verständnis einer Don Juan-Lebensauffassung mit einem Stich ins Pessimistische nicht fernlag“, so belehrt uns Mauke. Es ist darum kein Wunder, daß Strauß in diesem Werk eine so glutvolle Leidenschaftlichkeit entwickelt, wie wir sie erst später wieder in der „Salome“ finden.

Im „Eulenspiegel“ lebt und wirkt der Schalk. In der gesamten Musikliteratur aller Zeiten gibt es kein Werk, wo das Orchester so viel Mutwillen triebe und so unbändig lachen könnte wie hier.

Schon die Charakteristik des argen Kobolds ist so treffend und schlagend, daß Besseres nicht möglich ist:



Der fette und gepreßte Klarinettenklang tut sein

übriges, um das Motiv so köstlich und reizend zu machen. In dem geistreichen und auch musikalisch außerordentlich feinen Motiv des Namens Eulenspiegel klingt aus dem öfter wiederholten und gedehnten *gis* schon die Angst heraus, daß dem Schelmen seine losen Streiche doch übel bekommen müßten. Selbst vor Gericht, das ihm das Todesurteil sprechen wird, läßt der Schalk noch inmitten der drohenden Töne sein lustiges Motiv erschallen, aber diesmal mit *as* am Anfang statt *a*; das Lachen ist schon mehr ein gezwungenes geworden, der Humor ein Galgenhumor. Das Hinaufklettern auf den Galgen, das Baumeln an demselben, die letzten Zuckungen geben Strauß natürlich wieder eine erwünschte Gelegenheit zu Tonmalereien, die auch sonst oft genug im Verlauf des Tonwerkes für reichste Abwechslung sorgen. Der „Eulenspiegel“ dürfte wohl das gelungenste Programmwerk des Komponisten sein, wo er seine lebhafteste witzige Natur am besten in musikalischen Formen austönen lassen konnte, ohne psychologisch allzu tief graben zu müssen.

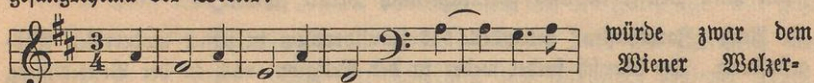
„Nun hat sich Strauß gar daran gemacht, Philosophie zu komponieren“, so konnte man von manchen Seiten hören, als der „Zarathustra“ erschienen war. Ein solches Experiment wäre Strauß ja schließlich zuzutragen, hat er in der „Ariadne“ doch sogar die Speisenfolge beim Diner in Musik gesetzt und mit launigen Erinnerungsmotiven gewürzt. Aber Strauß wollte gar nicht die Philosophie Nietzsches zum Gegenstand seiner Musik machen, sondern die Dichtung Nietzsches, dessen glühende Sprache schon halb Musik ist und förmlich nach Musik schreit.

Auch „Zarathustra“ behandelt das Faustproblem in seiner modernsten Ausgestaltung. Der Mensch findet weder in der Religion, noch in der Befriedigung der Leidenschaft, noch in der Wissenschaft sein Genügen, um schließlich seine Befreiung im erlösenden Sagen zu finden, daß die größte Qual des Menschenherzens, den Unterschied von Gut und Böse, nicht mehr kennt und die Stimme des Gewissens überschreitet. Daß auch dieser Übermensch in Wahrheit nicht den Frieden und die Lösung aller Welträtsel gefunden hat, wird von Strauß dadurch angedeutet, daß er mit einer merkwürdigen Dissonanz schließt: Dem hellen Schlußakkord in H-Dur mischt sich das Naturthema in C-Dur hartnäckig bei. Selbst wenn man in diesem Tonsymbol eine Ablehnung des Nietzsche'schen Ideals von Seiten des Komponisten erkennen wollte, könnte man das Werk nur als eine bedauerliche Nietzsche-Propaganda bezeichnen, denn dieser Abschluß wird im Durchschnittshörer gewiß nicht die Überzeugung wecken, daß die Philosophie Nietzsches ein Wahngebilde sei.

Hatte sich schon im „Rosenkavalier“ und in der „Ariadne auf Naxos“, worüber noch zu sprechen sein wird, eine gewisse Rückkehr zu größerer Einfachheit und Verständlichkeit in der musikalischen Form erkennen lassen, so bewies die „Alpensinfonie“ wie auch die Partitur der „Josephslegende“, daß diese Rückkehr nicht bloß ein gelegentliches und schnell bereutes Abbiegen vom gewohnten Wege war, sondern daß Strauß in der Tat in konservativere Bahnen einlenkte, vielleicht als Reaktion gegen die Modernisten der Modernen, Schönberg und Schreker, die alle musikalischen Begriffe auf den Kopf stellen. So begrüßenswert dieser Vereinfachungswille des Komponisten ist, so nahe liegt für ihn die Gefahr, noch mehr als sonst in abgebrauchte und nichts sagende Wendungen zu verfallen, die eben zeigen, daß seine melodische Erfindungskraft nicht gleichen Schritt mit seiner technischen Virtuosität und seinem genialen Klangempfinden hält. Sellen hat auch ein Komponist so wahllos Motive aufgegriffen, die andere schon in besseren Zusammenhängen gebracht haben.

Die „Alpensinfonie“ schildert die Reize einer Bergbesteigung. In majestätischer Größe steht der Berg vor uns; das Auge mißt ihn zuerst mit einem Blick vom

Fuß bis zum Gipfel, vom Komponisten durch ein Motiv wiedergegeben, das zuerst in Moll und dann in Dur erklingt und eine Variante des Naturthemas aus „Zarathustra“ ist. Recht schwächlich führt sich das Sonnenthema ein, das in seiner melodischen Führung stark an Tschailowsky erinnert und in seiner ärmlichen Harmonisierung fast an einen Schülerversuch gemahnen möchte. Erst in der Durchführung zeigt Strauß seine alte Meisterschaft; selbst ein so ungefügiges Thema weiß er auf alle Weise zu steigern und zu variieren. Das Hauptgesangsthema des Werkes:



würde zwar dem Wiener Walzer-

Strauß sehr gut gedient haben, macht aber bei einem Werk ernster Gattung doch einen recht unbornehmen Eindruck. Daß auch noch Wind- und Donnermaschine herhalten müssen, kann nicht genug beklagt werden. Solche Dinge sind auf der Bühne am Platz, die es ja auf greifbare Illusion abgesehen hat, aber nicht im Orchester, das mit idealen Mitteln arbeiten muß. Trotz aller Bedenken im einzelnen und trotz unserer Abneigung vor den vielen Tonmalereien bleibt das Werk in seiner gesunden Frische immerhin erfreulich. Aber ein völlig abgeklärtes Werk im ernsten Stil bleibt uns Strauß auch jetzt noch schuldig. Warenhäuser, in denen sich Tag für Tag ein breiter Strom von Neugierigen ergießt, wo man alles kaufen kann, was man nur wünscht, Billiges und Kostbares, Antiquarisches und Neues, sind eine moderne, der Bequemlichkeit des Publikums dienende Einrichtung. Nun wohl, die Straußschen Programmwerke sind solche musikalischen Warenhäuser, nach dem Grundsatz gebaut und ausgestaltet: Wer vieles bietet, bietet jedem etwas.

Der Programmusiker kann sich auch in den Musikdramen nicht verleugnen. Das ist überhaupt der hervorstechendste Unterschied zwischen der dramatischen Musik Wagners und Straußens, daß ersterer mehr Stimmungen aussingt und aufs Seelische geht, letzterer mehr das äußere Begebnis mit nachahmenden Tonreihen begleitet. Auch der eingefleischteste Straußianer wird wohl zugeben müssen, daß Wagners Art die musikalischere ist. Der ästhetische Fundamentalsatz, daß die Musik in erster Linie Empfindungserreger ist, läßt sich nicht umstoßen, auch wenn sie gewissermaßen im Nebenberuf und in verhältnismäßig bescheidenem Maße zu schildern und zu beschreiben versteht. Auch Wagner hat sie gelegentlich hierzu benutzt, doch nie auf Kosten seiner Hauptaufgabe. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Strauß, wenn es ihm einmal darauf ankommt, auch die Seele mächtig ergreifen kann, besonders wo es sich um die sinnliche Leidenschaft handelt, aber seine Vorliebe geht unstreitig darauf, seine ganz unglaubliche Virtuosität im Charakterisieren glänzen zu lassen.

Darum ist ihm das Orchester die Hauptsache, und er scheut nicht davor zurück, die Singstimme oft geradezu zu überdecken und unter den Instrumentalmassen zu vergraben. Dabei stellt er an Instrumentalisten und Sänger Anforderungen, die ein anderer gar nicht wagen dürfte. Manche Stellen sind so geschrieben, daß sie kaum sauber auszuführen sind. Strauß würde es in vielen Fällen wohl selbst gar nicht merken, wenn ein Spieler eine andere als die vorgezeichnete Note spielen würde. Sehr oft kommt es ja für die Wirkung tatsächlich auf dasselbe hinaus, überall dort, wo der Komponist mehr eine Geräuschwirkung als artikuliert Musik beabsichtigte. Von einer Stelle in der „Elektra“ hat Strauß selbst gesagt, daß auch er sie nicht treffe.

Der Komponist hatte bereits seinen „Don Juan“, „Tod und Verklärung“ und „Macbeth“ geschaffen, als er sein erstes Musikdrama „Guntram“ der Öffentlichkeit übergab. Es ist das einzige Werk, wo Strauß auch das Textbuch selbst verfaßt hat. Die Sprache ist stark wagnerisch, meist auch poetisch gut, und nur selten stoßen wir auf prosaische Wendungen, wie etwa „Ich lausch' deines Sanges herrlichem Inhalt“, die dramatische Entwicklung ist fesselnd und logisch. Die Musik weist noch starke Abhängigkeiten von Wagner auf. So erinnert schon das weisevolle Höhenmotiv des Anfangs, das zuerst die Flöten, dann die Klarinetten über dem lange gehaltenen Quartsextakkord der Streicher erklingen lassen, lebhaft an bekannte „Hohengrin“-Klänge. Anderswo glaubt man das Anfangsmotiv der „Meisterfinger“ herauszuhören. In der Thematik liebt Strauß noch die breit ausladende Kantilene der Klassiker im Gegensatz zur prägnanten Wagners, die für Musikdramen unstreitig das bessere Ausdrucksmittel ist. Ein musikalisches Unikum bildet der Requiemgesang der Mönche, der in das vollkommen eigene Wege gehende Orchester hineinklingt.

Das Werk vermochte nicht durchzudringen. Das Durchschnittspublikum fand zu wenig Sensationelles in dem Stoff und seiner Gestaltung. Ein so ernstes, tragisches und im tiefsten Grund eben doch noch christliches Stück reizte moderne Nerven zu wenig. Die Rehrseite der Ethik sieht man heute lieber auf den Brettern als ihre mit dem Bilde Christi geschmückte Vorderseite. Darin liegt ohne Zweifel der Grund für die geringe Zugkraft des Stückes, nicht in künstlerischer Minderwertigkeit; denn als Kunstwerk überragt es Hunderte von viel beklatschten und immer wieder neu aufgeführten Stücken. Das Christentum, zu dem Strauß sich im „Guntram“ immerhin noch bekennt, bekommt freilich gegen Schluß des Stückes eine wenig motivierte und unerwartete subjektiv kantianische Färbung mit Nießscheschem Einschlag. Man geht gewiß nicht fehl, wenn man

in folgenden Worten des Helden ein Selbstbekenntnis des damals dreißigjährigen Strauß vermutet; nur so läßt sich erklären, daß der Komponist den berechtigten Einspruch seines Freundes und Gönners Alexander Ritter gegen diese Stelle außer acht ließ:

Arm an Erfahrung
Glaubi' ich wohl einst,
Ein Herz sei
Durch Regeln zu leiten;

Ein Leben sei
Nach Gesetzen zu führen,
Der Masse nur billig,
Dem Verein nur tauglich! . . .

Mein Leben bestimmt
Meines Geistes Gesetz;
Mein Gott spricht
Durch mich selbst nur zu mir.

Strauß hatte sich schon frühzeitig in die Welt der Nietzsche, Schopenhauers und Stirners vertieft, und so kann es uns nicht wundern, daß er aus der Erfolglosigkeit seines „Guntram“ die praktische Konsequenz zog und sein dramatisches Schaffen fortan ganz in den Dienst einer von moralischen Grundsätzen nicht beschwerten Lebensauffassung stellte. Darum war er auch einer der ersten, die auf die Seite Wedekinds traten, als die Behörden gegen seine sittlich faulen Bühnenstücke einschreiten wollten. Das Christentum kennt keinen *l'art pour l'art*-Standpunkt und keine Gesetze, die nur „der Masse billig“, und keine Höhenmenschen, die von den Naturgesetzen entbunden wären. Daß Strauß sich nicht mehr um diese Fundamentalsätze des christlichen Ethos kümmerte, das ist es, was uns den Dramatiker Strauß verleidet. Zwar hat die Kunst als Kunst nur künstlerische Gesetze zu befolgen, aber als menschliches Werk genau ebenso wie alle andern menschlichen Werke auch ethische. Ob ein Künstler durch eine künstlerische Handlung oder durch eine außerkünstlerische Ürgernis gibt, kommt für die Verantwortung auf dasselbe hinaus.

In der „Feuersnot“, gedichtet von dem bekannten Überbrettdichter Ernst v. Wolzogen, wollte Strauß sich offenbar an den Münchnern rächen, die seinen „Guntram“ abgelehnt hatten. Es wird auf die bekannte Wagneraffäre in den sechziger Jahren verwiesen, wo der Meister München verlassen mußte. Das Ganze ist eine Satire auf Münchener Wesen, wobei die Ultramontanen, oder wie sie Dr. Eugen Schmitz nennt, „die pfäffisch-jesuitische Partei“, am schlimmsten wegkommen. Die Musik ist voll von Feinheiten, aber auch Derbheiten, ja Plattheiten. Gassenlieder wie „So lang der alte Peteroder“, „Mir san net von Pasing, mir san net von Boam“ sollten auch in einem Lustspiel keinen Platz finden, das auf Kunstwert Anspruch erhebt. Wie unvergleichlich tiefer und künstlerischer wirkt

die Satire bei Wagner in der humorvollen Travestierung des Walterschen Preisliedes durch Beckmesser. Die Frivolität des Schlusses wirkt abstoßend, wenn man auch zugeben muß, daß in der alten Vorlage, die der Dichter benützt hat, die Szene noch widerlicher ist. Aber die Sünden der Alten sind keine Entschuldigung für Neue. Daß die Musik die Szene idealisiert, wie schon behauptet wurde, kann nur ein Idealist glauben.

Ein paar Jahre nach der „Feuersnot“ erschien die „Salome“, eine Vertonung des Oskar Wilde'schen Einakters. Der irische Dichter hatte ein wildes Leben hinter sich, das ihn wegen perverser Ausschweifungen sogar auf einige Jahre ins Zuchthaus brachte. Man sagt, er sei kurz vor seinem Tode katholisch geworden. Solche Kontraste wären keine Seltenheit in der Geschichte moderner Konvertiten. Die künstlerischen Grundsätze des Dichters stehen fernab von der christlichen Ethik, so sehr sie auch den „Modernen“ aus der Seele gesprochen sind. Aus ihrem Munde hören wir ja immer wieder in allen erdenklichen Variationen die Worte Wildes: „Es gibt weder moralische noch unmoralische Bücher; Bücher sind entweder gut oder schlecht geschrieben. . . . Die Kunst und nur die Kunst kann uns gegen den Schmutz des Lebens schützen.“ Welch grausame Ironie zu diesen letzten Worten ist doch das Zuchthaus und das Bekenntnis, das der Dichter gegen Ende seines Lebens in „De profundis“ ausgesprochen hat: „Was mir das Paradoxe im Gebiet des Denkens, wurde mir das Perverse im Gebiet der Leidenschaft . . . ich war nicht mehr Steuermann meiner Seele.“

Diesem traurigen Leben des Dichters entsprechend ist denn auch über der „Salome“ ein schwüler Dunst gebreitet, denn ein echter Dichter dichtet doch nur sich selbst. Und ein echter Dichter war Wilde, das steht außer Frage. Die rein künstlerischen Eigenschaften der Dichtung „Salome“ stehen denn auch sehr hoch. Es ist ein erschütterndes Gemälde einer geilen, abgelebten, nur mehr durch außergewöhnliche Reize aufzupetschenden Seele. Sowohl Salome wie die hegenhafte Herodias mit ihrer fanatischen Kälte und Gefühllosigkeit und der abgestumpfte, müde und schwächliche König Herodes sind als minderwertige Charaktere außerordentlich scharf geschnitten. Als Gegensatz dieser defakten Typen tritt die mannhaft feste Prophetengestalt Jochanaans um so kräftiger hervor. Es klingt fast unglaublich, daß Strauß diese Figur zuerst grotesk gestalten wollte und sie nur des Kontrastes halber in der jetzigen ernstesten Haltung wiedergab. Auch sprachlich ist das Drama ein Meisterstück, von orientalischer Glut und Bilderpracht durchlebt. Die Schlüpfrigkeit und Anstößigkeit des Stückes liegt nicht darin, daß auf der Bühne etwa unmoralische Handlungen geschehen, sondern in der rücksichtslosen Enthüllung einer ausgehäuteten, begierdeerfüllten Seele. Geradezu barbarisch ist die Szene, wo Salome das abgeschlagene Haupt des Propheten küßt, so daß selbst ein Herodes vor Entsetzen zurückschauert und das erlösende

Wort ausspricht: „Man töte dieses Weib!“ Für ein christliches Gefühl, dem der Täufer die makellose biblische Heiligsfigur ist, wirkt schon seine Heranziehung zum Objekt weiblicher Gier abstoßend.

Es ist klar, daß die leidenschaftliche Tonsprache eines Strauß all das Entsetzliche, Qualvolle und Sinnliche dieses dichterischen Vorwurfs noch unterstreicht. Selbst ein so begeisterter Freund der „Salome“ wie Schattmann muß zugeben, daß das Stück „ungewöhnlich sinnlich“ ist, Gräner spricht — gewiß nicht vom christlichen Standpunkt aus — von der „grauenhaft sündigen Psyche der Dichtung“ und selbst ein Dr. Artur Seidl lehnt trotz seiner persönlichen Freundschaft mit dem Komponisten die „Salome“ rundweg ab: „Wir dagegen wollen ‚Sodoms Ende‘ — ‚das Ende!‘ d. h. keine niedergehende Rasse, sondern eine aufsteigende Kultur. . . Wir müssen sie sogar ernstlich wollen, wenn wir uns nicht selbst verlieren sollen.“ Sein Urteil glaubt Seidl für die moderne Welt annehmbarer zu machen, wenn er schreibt: „Daß sich in diesem abweisenden Urteil etwa moralische, der Kunst fremde Argumente und Hintergründe, kirchlich-religiöse Unterströmungen bei mir geltend machten, erscheint von vorneherein völlig ausgeschlossen.“ In Brüssel, Amerika und England wurde denn auch das Stück ernstlich beanstandet und selbst in Berlin mußte man dem „religiösen Gefühl“ noch Rechnung tragen, indem man am Schluß den Stern von Bethlehem aufgehen ließ.

Da sind wir nun freilich vom christlichen Standpunkt aus jedes weiteren Wortes enthoben. Denn obwohl die tragische Sühne durch den Tod des weiblichen Ungeheuers geleistet ist, bleibt es doch bestehen, daß von dem Stück ein verpestender Hauch ausgeht. Der Durchschnittsmensch, und das sind neunundneunzig von hundert Theaterbesuchern, ist nun einmal nicht auf den reinen Kunstgenuß eingestellt; er erfährt nicht so sehr das Erschütternde, das Großartige in der Schilderung dieser korrupten Zeit, sondern bleibt bei der verführerischen Psyche haften. Der geschlechtlichen Leidenschaft aber ist es eigen, daß sie ansteckend wirkt. Sehr gut sagt Hermann Bahr in seinem neuen Roman „Himmelfahrt“: „Begegnungen von Menschen aus verschiedenen Quartieren der Menschheit sind niemals ganz unbedenklich. Der aus dem schlechten hat meistens nicht viel davon, den aus dem guten aber kann der bloße Hauch oft verderben.“

Über die Musik zur „Salome“ ist schon so viel geschrieben worden, daß wir uns kurz fassen können. Alle technischen Mittel sind aufs äußerste gesteigert. Man braucht nicht gerade Wort für Wort zu unterschreiben, was Gräner darüber sagt: „Seine Musik bleibt im Grunde doch immer nur, was sie war: eine große musikalische Verwandlungsdekoration, und im Fall der Salome: eine genaue musikalische Kopie des beweglichen äußeren Gebarens der Handelnden“, und kann doch zugeben, daß Strauß dabei mehr malt und schildert als fühlt, wenn es auch nicht an tieferen Schwingungen fehlt. Seine ganze technische Genialität feiert dann ihre Triumphe, wenn sie sich an einer so ganz auf Strauß zugeschnittenen Szene, wie es der Glaubensstreit der Juden ist, erproben darf. Wo Strauß eulenspiegeln kann, ist er in seinem Urelement, dann sprühen die Funken und glitzern die Lichter.

Auf die „Salome“ folgte die „Elektra“, eine moderne von Hofmannsthal herrührende Umdichtung des Sophokleischen Stückes. Christlichen Geist brauchen wir darum in dem Werk von vornherein nicht zu erwarten; es ist eine Apotheose der Rache. Aber die nach heidnischen Begriffen immer noch hochstehende und sympathische Elektra ist unter dem Griffel des modernen Dichters ein zähnefletschendes Raubtier geworden. Dementsprechend ist auch die Sprache modern impressionistisch, zuckend und fahrig, wild und hastig. Bei Sophokles ruhige und reine Linien, gedämpft durch den Chor, bei Hofmannsthal ein ungebändigtes Temperament und zügelloser Haß, den das physische Unvermögen, die Rachgier zu befriedigen, nur noch steigert, einer griechisch-klassischen Statue gegenüber mit ihrer Hoheit und Klarheit eine Rodinsche Figur, noch halb Felsen und halb Menschengestalt.

Es ist nicht zu leugnen, daß das Psychische dieser von ihrer Racheidee völlig eingenommenen Frauenseele aus der modernen Dichtung weit unmittelbarer, aber auch abstoßender zu uns spricht. Diese moderne Elektradichtung ist geradezu der Typus eines psychischen Naturalismus, der keine Regung, so unästhetisch sie auch sein mag, unterdrückt und ein seelisches Innenleben völlig nackt vor unsern Augen zeigt. Eine solche ins Perverse gesteigerte Rachgier findet darum beim modernen Dichter auch einen andern Abschluß als bei Sophokles: Elektra stürzt im Freudentaumel über den endlich geglückten Mord der Mutter und ihres Buhlen tot zusammen; eine so plötzlich aufgebürdete psychische Belastung war für den Körper zuviel. Ein Vergleich der Hofmannsthalschen Dichtung mit der Sophokleischen hat einen besondern Reiz. Hier kann man die Unterschiede moderner und klassischer Dramatik viel schneller und intuitiver erfassen, als es das Studium eines gelehrten Buches ermöglichte. Der Stoff liegt uns freilich ferne genug, und so ist es begreiflich, daß das Werk nicht den äußeren Erfolg hatte wie die „Salome“. Es ist das aber auch ein Beweis, daß es nicht künstlerische Interessen sind, die das Publikum in seiner übergroßen Mehrzahl ins Theater locken, denn die Musik läßt an der bekannten, in allen Farben schillernden Mannigfaltigkeit so wenig zu wünschen wie bei der „Salome“.

Mit der „Elektra“ hat Strauß das Äußerste an Kompliziertheit geleistet. Es ist, als hätte er der Welt noch die bald reizvollen bald absonderlichen Inventarstücke seines musikalisch-technischen Museums zeigen wollen, bevor er zu einer schlichteren und einfacheren Ausdrucksweise zurückkehrte, von der er ausgegangen war, und die im „Rosenkavalier“ zum erstenmal wieder durchdringt.

Schon längst mußte man sich verwundert fragen, warum Strauß das Gebiet des Lustspiels, wofür er doch eine besondere Begabung mitbrachte, so wenig pflegte. Da auf einmal begann es in den Tagesblättern

zu rauschen; es erschienen geheimnisvolle Andeutungen, daß Strauß an einer Komödie arbeite; bald hatte man Einzelheiten erhört oder auch erfunden, die Reklamelawine war in Bewegung gekommen und mußte nach schlauer Berechnung bald die ganze Presse ergreifen und dem Werk selbst den Weg bahnen¹.

Vielleicht hatten die den Erwartungen nicht ganz entsprechenden Erfolge der „Elektra“ Strauß den ersten Anstoß gegeben, nun wieder einmal zum Publikum herabzusteigen, wie schon früher im Fall „Guntram-Feuersnot“. Kurz, die neueste Sensation nach der „Elektra“ bildete der „Rosenkavalier“, ein Stück, gedichtet von Hofmannsthal, das den schlechten Instinkten des Publikums reichen Nährstoff lieferte und schon darum eines gewaltigen Erfolges sicher sein konnte.

Das Stück spielt in der verlottertesten Zeit des 18. Jahrhunderts und ist voll von zynischen Anzüglichkeiten, als Spiegel der damaligen Zeit zwar für den Kulturforscher interessant, für breitere Massen aber nicht weniger als veredelnd. Aber selbst der Kulturforscher wird seinen Stoff lieber aus der Literatur der Zeit holen als aus modernen Nachempfindungen. Ebenso leicht geschürzt wie der Text ist die Musik, wenigstens im allgemeinen. Allein zur Kokokokultur gehört Kokokomusik; jede andere ist stilwidrig. Insofern hat der Gedanke einer Kokokokomödie für einen neuzeitlichen Komponisten etwas seinem Empfinden Fremdes, für ihn Unübersetzbares. Es wird immer ein effektisches Gebilde herauskommen, das weder das moderne noch das Kokokolorit trifft. Nun hat ja gewiß Strauß eine erstaunliche Anpassungskraft. Trotzdem ist es ihm nicht gelungen, dieser innerlichen Gegensätze Herr zu werden. Mozartische Kantilenen (wie etwa das prächtige Menuett in A-Dur im ersten Aufzug) wechseln mit romantischen und neuitalienischen, dazwischen tönt einmal ein richtiger Praterwalzer, die Instrumentaleinleitung des dritten Aufzuges ist ein echtes Stück Programmmusik, so daß die ganze Partitur beinahe einer musikhistorischen Beispielsammlung aus den letzten 120 Jahren gleicht. Die musikalische Illustrierung des Kerzenauflöschens mag

¹ Diese kaufmännischen Gepflogenheiten hat man Strauß oft verübelt. Wir möchten aber doch glauben, daß sie mehr dem Verleger und den allzeit dienstbereiten Straußknappen zur Last fallen. Trotzdem sollte sich der Komponist, wie auch Artur Seidl meint, „dieses frivole Getriebe, in unzweideutiger Weise öffentlich brandmarkend, energisch einmal verbitten“. Seine guten finanziellen Erfahrungen hat Strauß auch seinen Kollegen zunutze gemacht, indem er eine „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ im Anschluß an die Genossenschaft deutscher Tonseher gründete. Auch das hat ihm viele Anfeindungen eingebracht. Die Sache hat auch ihre zwei Seiten. Aber wenn die Anstalt so weit geht, daß sie sogar ihre Bearbeitungen deutscher Volkslieder in der vom Deutschen Kaiser angeregten Sammlung tantiemenpflichtig macht, dann ist das nicht gerade nobel, und die Redaktion der Volkslieder Sammlung hätte gut getan, auf solche anspruchsvollen Mitarbeiter zu verzichten. Es hätten sich auch andere finden lassen.

bei einem Operettenschlager, dessen einziger Zweck die Unterhaltung ist, hingehen, nicht aber bei einem künstlerisch anspruchsvollen Lustspiel. Wer möchte darum ein solches, wenn auch noch so genial zusammengestelltes Gemenge noch echte Kunst nennen? Wie herzig, liebenswürdig und einheitslich ist dagegen etwa Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die zudem im Verhältnis zum „Rosenkavalier“ nur geringe Anforderungen stellt!

Was soll man erst über die „Ariadne auf Naxos“ sagen? Mir kommen unwillkürlich die Worte aus den „Meisterfingern“ in den Sinn:

Dies Lieb, bin's sicher, zwar niemand versteht,
Doch bau' ich auf eure Popularität.

Schon der Titel ist irreführend. Denn das Stück ist inhaltlich dem Wesen nach nichts anderes als die Molièresche Komödie „Der Bürger als Edelmann“, die sich von Hofmannsthal allerdings mancherlei Glieder abschneiden und schließlich sogar das Haupt abschlagen lassen mußte, um dem neuen Kopf der „Ariadne auf Naxos“ auf dem verstümmelten Rumpf Platz zu machen. Jedermann kann sich denken, was für ein „Lebewesen“ eine solche Operation zustande bringen mußte¹.

Diese „Ariadne auf Naxos“ nun ist ein Theater auf dem Theater, eine Einlageoper im Schauspiel. Sie wird gespielt, wenn die Zuhörer beinahe zwei Stunden lang durch das vom modernen Dichter beibehaltene Bruchstück der Molièreschen Komödie hingehalten sind. Schon aus diesem Grunde kann von künstlerischer Einheit nicht mehr die Rede sein; es sind zwei disparate Teile, die innerlich gar nichts miteinander zu tun haben. Die „Ariadne“ selbst, d. h. die Molière aufgespropte Neudichtung ist ein Lustspiel und ein Trauerspiel in einem; zwei ganz verschiedene Welten kontrapunktieren gegeneinander. Das Gemisch entstand dadurch, daß auf Befehl Jourdain in das ursprünglich einheitliche Trauerspiel ab improviso „die ungetreue Zerbietta und ihre vier Liebhaber“ hineingearbeitet werden mußten. Das gab natürlich Verwicklungen aller Art, notwendige Streichungen im Trauerspiel, Streitereien der beiden Parteien, bis endlich das Ganze leidlich zur Abwicklung kommt, wobei natürlich einige Zoten nicht ausbleiben dürfen. Solche Würze ist das Straußsche Publikum ja gewohnt. Hofmannsthal suchte in einem Briefe an Strauß die „Ariadne“ symbolisch zu deuten. Aber kein Zuhörer würde beim Betrachten des Stückes diesen symbolischen Sinn herausfinden.

Das Publikum wird in der Person des Herrn Jourdain nicht übel charakterisiert (schon bei Molière): „Dieser Herr Jourdain ist albern über

¹ Wenn Dorantes zu Frau Jourdain spricht: „Wo ist denn Ihre Jungfer Tochter, daß ich sie nicht zu sehen bekomme?“ so hat das bei Molière, wo die Tochter im Verlauf des Stückes noch eine große Rolle spielt, seinen guten Sinn, nicht aber bei Hofmannsthal, wo die Tochter überhaupt nicht auftritt. So etwas durfte dem Bearbeiter nicht entgehen.

die Begriffe. Sein Urteil trifft stets das Verkehrte; was ihm zu loben beikommt, ist das Gemeinste vom Gemeinen oder etwas Verfehltes; aber sein Geld verbessert die Urteile seines Verstandes." Der Komponist der „Ariadne“ — bei Molière ein Musikschnücker, der eine Arie für eine Serenade komponiert hat — läßt sich nicht wenig schmeicheln, wenn der Musiklehrer ihn also herausstreicht: „Solche Schüler wissen so viel als die größten Meister; und die Oper ist so schön ausgefallen, daß es nicht besser sein könnte.“ Weniger schmeichelhaft spricht später allerdings der Tanzmeister: „Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und was Einfälle betrifft, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Gesangsmelodie als in der ganzen „Ariadne auf Naxos“.“

Man kann sich kaum etwas Tolleres denken als dieses Stück, und doch möchte man Strauß fast die Hand drücken, daß er es fertig gebracht hat, dasselbe Publikum, das er in einer unerhörten Satire verhöhnt, frenetischen Beifall klatschen und schwere Eintrittsgelder bezahlen zu lassen. Wahrhaftig: Jourdain's Geld „verbessert die Urteile seines Verstandes“.

Die Musik weist diesmal im Gegensatz zu den früheren Werken des Komponisten nur eine geringe Instrumentalbesetzung auf. Es wurde das Bedenken ausgesprochen, daß für manche Stellen die klanglichen Qualitäten des Kammerorchesters nicht ausreichten. Ich glaube aber, wir sind durch unsere modernen Massenorchester zu sehr verwöhnt. Für wirkliche Empfindungsmusik ist auch das Kammerorchester ausreichend, denn es entscheidet dabei nicht die Quantität, sondern die Qualität. Das Melodische tritt in der „Ariadne“ gegenüber der oft maßlosen Verworrenheit früherer Werke kräftig heraus, die in der Sache gelegenen Gegensätze weiß Strauß wie immer musikalisch aufs treffendste nachzuzeichnen. Um manche außergewöhnliche Feinheiten tut es einem leid, daß sie keinen besseren Rahmen gefunden haben als die „Ariadne“. Hier bringen sie nur ein neues Mischelement in das ohnehin schon aus viel zu vielen Ingredienzien zusammengesetzte Gebilde hinein. Wie man hört, will Strauß die „Ariadne“ umarbeiten. Unser Glaube, daß daraus etwas wesentlich Besseres wird, ist gering.

Die letzte Überraschung war die eingangs erwähnte „Josephslegende“, welche die Geschichte des ägyptischen Joseph in freier Weise behandelt. In Deutschland hat man das Stück noch nicht gesehen, denn die russischen Mimen, die ja das alleinige Aufführungsrecht besitzen, haben jetzt anderes zu tun, als ihre Augen mystisch zu verdrehen und ihre Tanzbeine springen zu lassen. Für die deutsche Kultur ist es auch wirklich nicht schade, wenn sie uns für immer fernbleiben.

Zwar meinte René Prévôt in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ nach der Pariser Aufführung, offenbar beeinflusst von dem symbolistischen Gerede der Librettoverfasser Hofmannsthal-Keßler: „Was die Putiphar zu Joseph hinzieht,

ist wohl nicht so sehr die gemeine Sinnenlust der biblischen Originallegende, sondern der höhere menschliche Trieb zum unsagbaren Mysterium des Lebens"; ähnlich spricht auch der Berichterstatter der Wiener „Neuen Freien Presse"; aber alles das sind nur schöne Worte, eine Lünche über Gräbern, denn kein Zuschauer wird sich bei Vorführung des Stückes um mythische Deutungsmöglichkeiten kümmern. Max Nordau wird in der „Vossischen Zeitung" denn auch schon deutlicher, wenn er die neuen Reize hervorhebt, „womöglich noch pikanter als die weiblichen Nacktheiten, die die Nerven nicht mehr genügend aufpeitschen", ferner: „Die Tänze der jungen Sklavinnen ließen an faszinierender Schlüpfrigkeit nichts zu wünschen übrig." Leopold Schmidt schreibt in seiner Besprechung im „Berliner Tageblatt", an Stelle christlicher Weltanschauung und des Erlösersdogmas sei eine mehr hellenistische Lebensauffassung getreten, die Frauen tanzten den Tanz der Wollust, der darstellt, wie die Braut in der Hochzeitsnacht ent Schleiert wird, und schließt seinen Bericht mit den Worten: „Ob die Legende in Deutschland Wurzel fassen wird, ist schwer vorauszusagen. Es gehört zu dieser Kultur des Nackten ein Grad von Vorurteilslosigkeit, den man bei uns nicht überall voraussetzen darf. . ."

Solche gewiß nicht von „klerikaler Voreingenommenheit" zeugenden Urteile beweisen zur Genüge, daß hier wieder einmal, wie so oft in der Geschichte der Kunst, ein biblischer Stoff zu Sensation und sinnlichem Nervenkitzel herhalten muß. Nimmt man dazu die rauschende Pracht der Inszenierung in der anachronistischen Art Paolo Veroneses und die auch diesmal wieder in der Fäktur verhältnismäßig einfache, melodische und eingängige Musik Straußens mit ihren weichen und verträumten Klängen¹, so wird die unglaubliche Wirkung auf die Pariser verständlich, verständlich aber auch, daß gerade junge Leute in den Entwicklungsjahren durch dieses eine Stück allein seelisch vergiftet werden können. Die Schlange im Blumenhain ist nicht weniger gefährlich als im Gestrüpp. Das Christentum kann gegen solche moralische Anarchie nur protestieren.

Das Stück ist ein Mimodram, also ein Gebärdenspiel ohne Worte mit Musikbegleitung. Schon 1897 hatte sich Strauß, angeregt von Wedekind, mit dem Plane getragen, ein ernstes pantomimisches Werk zu schaffen, allein die Schwierigkeiten waren so groß, daß die Ausführung einstweilen unterblieb. Daß eine solche Gattung ästhetische Berechtigung hat, ist wohl nicht zu bestreiten, wenn auch die Gefahr der Veräußerlichung und seichten Inhaltes hier näher liegt als anderswo. Noch mehr als im gesungenen Musikdrama mußte die Musik an psychologischer Ausdruckskraft ersetzen, was bloßes Gebärdenspiel zu leisten nicht imstande ist. Nun war aber gerade das Psychologische nie die stärkste Seite des Komponisten, und auch in der „Josephslegende" kommt die Neigung zum Malen, zum Charakterisieren und tonmalerischen Nachahmen äußerer Bewegungen und Rhythmen mehr zur Geltung als psychologische Tiefe. So wird man auch nach

¹ Die Besetzung des Orchesters ist gegenüber der einfachen in der „Ariadne" wieder sehr massig, selbst die Windmaschine fehlt nicht. Auch finden sich immerhin noch manche Stellen, wo die Dissonanzenlust alle Zügel schießen läßt.

rein künstlerischen Gesichtspunkten die „Josephslegende“ nicht als ein Muster der Gattung bezeichnen können. Am Schlusse fehlt nicht der Deus ex machina in Gestalt eines Engels, der Joseph aus der Lebensgefahr befreit, während das Weib Putiphars sich erdrosselt. So ist zwar die tragische Sühne geleistet, indem ebenso wie bei der Salome schließlich das Böse unterliegt, aber die Einzelheiten sind mit solcher Lust an bedenklichen Situationen ausgemalt, daß der Schluß zu einem bloßen neuartigen Schaulust herabsinkt. Als Eindruck bleibt nicht die Sühne, sondern die leidenschaftliche Gier. Von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften kann keine Rede sein. Ungleich schlimmer als trockene wissenschaftliche Systeme wirken darum solche Theaterstücke darauf hin, christlichen Geist und christliche Gesittung im Volke zu untergraben.

Strauß steht bereits im sechsten Jahrzehnt seines Lebens. Dürfen wir noch hoffen, daß er uns große Werke schenkt, die einen vollkommen ungetrübten ästhetischen Genuß gewähren? Vor allem aber, dürfen wir noch erwarten, daß er seiner unseligen Neigung, niederen Leidenschaften zu schmeicheln, entsagt? Sein Einfluß ist ein so ungeheurer, daß er wie wenig andere der Menschheit zum Segen sein könnte, wenn er nur wollte. Statt dessen läßt er sich von der Mode treiben und folgt ihren Launen. Eines freilich muß man der Straußschen Musik lassen: sie ist ein getreues Spiegelbild unserer Zeit mit ihren technischen, dem Metaphysischen abgewandten Idealen, ihrem schrankenlosen Individualismus und seiner natürlichen Folge, dem Mangel an stilbildender Kraft. Auch Strauß imponiert vor allem durch seine ganz großartige technische Routine, und seine musikalischen Einfälle durchlaufen alle Empfindungsstufen von archaischer Herbeheit bis zu den Linienpurzelbäumen des Kokoko, ja bis zu den Trivialitäten der Straße und der Aneipen. Nicht ein Individuum spricht aus seiner Musik, sondern viele, die in der Persönlichkeit des Komponisten oft nur äußerlich geeint erscheinen. Es bleibt darum abzuwarten, ob eine spätere, beruhigtere Zeit, die mehr auf Tiefe als auf äußeres, anspruchsvolles Gebaren, mehr auf ein seelenvolles Antlitz als auf prunkende, edelsteingeschmückte Gewänder sieht, nicht nur ein geschichtliches Interesse an Strauß finden wird, sondern auch ein praktisches, und ob seine Musik nach hundert Jahren noch ebenso lebendig sein wird wie in unsern Tagen die Musik eines Mozart und Beethoven.

Josef Breitmaier S. J.