

gebildeten Arrivés in die „Gesellschaft“ denke, wenn er nur rasch zu so viel Vermögen gekommen ist, daß er deren Allüren mitmachen kann. Das sind Mißstände, die es wahrscheinlich zu den meisten Zeiten in ähnlicher Weise gegeben hat. In unseren Zeiten und erst recht in der Zukunft wechselt ihre Problematik aber über die Bereiche des guten Geschmacks und der Gerechtigkeit hinaus und wird schicksalsträchtig für das ganze Volk. Denn wenn ein Volk, das auf hohe Ausbildung und Bildung immer mehr angewiesen sein wird, nicht mehr dazu fähig ist, die Vermittler und Bringer dieser Bildung, eben seine Lehrerschaft, soziologisch so einzuordnen, daß ihr Stand eine große Anziehung auf die Jugend ausübt, dann wird es schon deshalb nicht erwarten können, daß die Besten Lehrer werden. Wie aber soll ein Volk hoffen können, im friedlichen Wettbewerb das beste unter seinesgleichen zu werden, wenn es in dem Bemühen versagt hat, die Besten als seine Lehrer zu gewinnen?

Richard Strauß

Willibald Götze

Während Musikstädte in aller Welt und mit ihnen die Heimatstadt von Richard Strauß Feiern zu seinem 100. Geburtstag vorbereiten, war in München eine Ausstellung zu sehen („Secession – Europäische Kunst um die Jahrhundertwende“), die in Werken der Schwesterkünste Malerei und Plastik das geistige und künstlerische Weltbild einer für den Musiker Richard Strauß entscheidenden Epoche gegenwärtigte. Mögen Inhalt und Stil vieler Bilder heute befremden, so fesselt doch ein in Linie und Farbe vibrierender Sensualismus, fesselt das Ineinandergleiten realistischer und symbolistischer Elemente, fesselt ein Suggestionstrieb, der über den Bildinhalt hinaus selbst den Rahmen in den Dienst gezielter Wirkung stellt. Sie erschöpft sich allerdings rasch, ja gerade die theatralische Geste erschwert heute, ungeachtet malerischer Qualitäten, den Zugang zu Bildern wie „Urteil des Paris“ von Max Klinger. Alles ist deutlich, überdeutlich, auch wenn der Bildinhalt verrätselt wird, auch wenn er menschliche mit märchenhaften Vorgängen verknüpft (Segantini „Die bösen Mütter“) oder wenn er den „interessanten Fall“ darstellt (Klimt „Salome“). Das mag sich, ebenso wie die Einbeziehung dekorativer Elemente, aus Opposition gegen die distanzierende Haltung der bis dahin geläufigen Naturkopie ergeben. Andererseits: ist es nicht die Fähigkeit des Künstlers zur

Distanz – zu sich selbst, zur Welt und zum Werk –, die dessen Rang und Ausstrahlung auch jenseits der Entstehungszeit wesentlich mitbestimmt?

Obwohl jede Kunst unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Mitteln arbeitet, nur nach deren Gesetzen aber wirken kann, zeigen die Künste in jener Zeit doch Symptome, deren Ähnlichkeit auf gemeinsame Ursprünge schließen läßt. Die erfolgfreudige, ihrer selbst so sichere Zeit um die Jahrhundertwende bedurfte starker Mittel, um beeindruckt zu werden. Inhalte wie Formen sahen sich der Übersteigerung ausgesetzt, das Material – Wort, Farbe, Ton – mußte sich oft verfremden lassen. Chockartiger Überraschungseffekt galt mehr als langsame Tiefenwirkung. Richard Strauß hat die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende (1890–1910) als seine Gegenwart durchlebt, er hat in ihr und aus ihr heraus gestaltet. Er hat in dieser Zeit nicht für den Schreibtisch geschrieben, er wollte gehört werden. Und sehr bald war seine Stimme aus dem Chor der Zeit nicht mehr wegzudenken; im Gegensatz zu Zeitgenossen wie Hans Pfitzner oder Max Reger, selbst zu Gustav Mahler, dessen Symphonien allerdings ihr großer Orchesterapparat im Wege stand. Dieser war auch bei Strauß nicht klein, aber die Knappheit der Formen, die Schlagkraft der Themen, der Instinkt für die Dauer ihrer Tragkraft und nicht zuletzt leuchtende Klangfarben haben den „Tondichtungen“ Hörer gewonnen.

*

Mit seinen symphonischen Dichtungen „Don Juan“ (1888), „Tod und Verklärung“ (1889) und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (1894/95) war Richard Strauß zum markanten Vertreter des französischen „Romantisme réaliste“ geworden. Im Gegensatz zur deutschen hatte die französische Romantik ausgesprochen rationalistische, realistische, der Gegenwart zugewandte Tendenzen. Die von Hector Berlioz inaugurierte „Musique caractéristique“ ging mit ihren extravaganten Motiven, ihren schroffen Klangkontrasten an die Nerven. Das „Drame instrumental“ sollte über Beethovens Symphonik hinausführen. Formale Bindung der zyklischen Form suchte man in der „Idée fixe“, einem Leitmotiv, das als musikalisches Symbol des Helden oder einer Idee rhythmisch, modulatorisch oder instrumental variiert wurde. Ein Held? Ja, eine imaginäre Gestalt, deren Fühlen und Denken Ausgangspunkt oder Inhalt der musikalischen Darstellung waren. Auch der Komponist selbst konnte dieser Held sein. Denn der romantische Künstler stand nicht mehr hinter dem Werk, er trat in seine Mitte, wurde zur Zentralfigur des „Drame instrumental“. Aber seine Bildfolge ließ sich mit der Formenwelt der klassischen Symphonie nicht in Übereinstimmung bringen. Das zeigen deutlich die Ecksätze der Berliozschen Symphonien. Zur sehr originellen Klangphantasie des Komponisten fand sich keine entsprechende Fähigkeit zu motivischer Arbeit, zur Verwandlung des Themenmaterials; Berlioz' Erfindergeist entfaltete sich am überzeugendsten in frei gestalteten Sätzen, in Stimmungsübergängen, in faszinierenden Klangmischungen.

Franz Liszt erkannte den neuralgischen Punkt und entschloß sich zur einsätzigen „Symphonischen Dichtung“. In ihr sind die verschiedenen Sätze der Symphonie, verkürzt oder beliebig gruppiert, zu einem mehrteiligen Satze zusammengefügt. Aufbau und Gliederung ergeben sich aus der poetischen Idee. Es lag in der Entscheidung des Komponisten, Vorwürfe zu wählen, deren tondichterische Gestaltung – wie in Liszts „Tasso“ – als Lamento e Trionfo auch unabhängig von ihrem Helden denkbar war. Oft aber bedurfte es eines „Programms“, um die Phantasie des Hörers in die gewünschte Richtung zu lenken, um an den außermusikalischen Inhalt des Tonstückes heranzuführen. Liszts Gabe zu psychologischer Charakterisierung durch treffende und wandlungsfähige Motive kam nicht restlos zum Tragen, weil auch ihm, wie Berlioz, die Fähigkeit zu polyphoner Gestaltung abging, aber – „nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters“ (Strauß). Nicht im „Drame instrumental“, sondern im Musikdrama gelang die Verschmelzung symphonischen (polyphonen) und dramatischen (homophonen) Stils: „Das leuchtendste Beispiel für diese Art poetischen Kontrapunkts findet sich im 3. Akt des Tristan“ (Strauß).

*

In ganz anderer musikalischer Atmosphäre aber war der junge Richard Strauß aufgewachsen. Sein Vater, Franz Strauß, berühmter Hornist des Münchner Opernorchesters und geschworener Gegner Wagnerscher Musik, wie auch die ersten Lehrer sorgten für streng „klassische“ Schulung: „Mein Vater war sehr jähzornig: mit ihm zu musizieren war immer ein etwas aufregendes Vergnügen . . . Aber gut musizieren habe ich von ihm gelernt, wenn ich ihm unzählige Male die schönen Mozartschen Hornkonzerte und Beethovens Hornsonate begleiten mußte. Er bereitere mich würdig für die hohe Schule des Vortrags und der Auffassung der klassischen Meisterwerke durch Bülow vor . . .“ (Strauß). So sind die frühen Werke Talentproben in überlieferten Formen, die allerdings mit verblüffender Sicherheit gemeistert werden. Nur in der Melodik, in schwungvollen Auftakten, in zügigem Fortschreiten kündigt sich manchmal die Zukunft an. Daß sie ein Leben mit Musik werden mußte, war schon entschieden, als selbst die Gymnasialhefte noch für musikalische Skizzen erhalten mußten. Strauß hatte das große Glück, seine Kompositionen sehr früh in Aufführungen hören, sein Ohr am realen Klang schärfen zu können. Die Darbietung einer kleinen Bläserserenade in München wurde über den Anlaß hinaus richtunggebend für den weiteren künstlerischen Weg: Richard Strauß begegnete Hans von Bülow. Dieser Mann, der als Pianist und Dirigent einen für Klassik wie Moderne verbindlichen Reproduktionsstil geschaffen hatte, dessen geistige Vielseitigkeit auch in der Bizarrerie noch faszinierte, dem trotz aller Anfeindungen keiner den Platz an der Spitze jemals streitig machen konnte, erkannte nicht nur sehr früh schon die Anlagen des jungen Strauß, er war wie kein anderer berufen, noch schlummernde Kräfte zu wecken und zu lenken. Neben dieser glän-

zenden Erscheinung wirkt die eines anderen Mannes blasser, wenn er auch nicht weniger bedeutsam für Strauß werden sollte: Alexander Ritter, als Musiker überzeugter Anhänger der „neudeutschen“ Richtung von Wagner und Liszt. Bülow berief Strauß als Kapellmeister nach Meiningen, wo ihm der tägliche Umgang mit dem Orchester unschätzbare Erfahrungen brachte, wo er Alexander Ritter, aber auch Johannes Brahms kennenlernte. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, noch strömten die verschiedensten Werkerlebnisse und Kunstanschauungen in dieses junge Leben ein. Seine Entwicklung war bisher durchaus kontinuierlich gewesen, wenn auch in unverhältnismäßig engen Zeitraum zusammengedrängt, bis mit einem Schlag der Vorhang hochgerissen wurde: „Don Juan“, Tondichtung für großes Orchester nach Nikolaus Lenau. Strauß war 24 Jahre alt.

*

Programmmusik? Nein, ebensowenig wie andere Symphonik von Strauß, trotz tonmalerischer Effekte und Klangrealismen. Auch trotz der Lenauschen Verse, die der Partitur vorangestellt sind. Sehr bezeichnend aber ist die Wahl gerade dieser Verse, bezeichnend für Strauß und die Zeit, in der er sie wählte. Nichts von geheimnisvollen Mächten, die mit dämonischen Kräften Don Juan in den Ring seiner Abenteuer treiben, nichts von tragischer Verstrickung, sondern pure Diesseitigkeit, Steigerung der Genüsse bis zum Ekel, bis zum Verlöschen der Flamme. Auch Lenaus Don Juan ist wie viele andere ein romantischer Held, der ertragen, aber nicht überwinden kann und in Pessimismus enden muß. Diesen großen Bogen von verheißungsvollem Einsatz bis zu schattenhaftem Ausklang füllt die Musik. Und sie füllt ihn mit einem Schwung, der keinen Widerstand kennt, mit einer Leuchtkraft, die auch heute noch nichts von ihrem Glanz verloren hat. Lenaus Verse sind nur Anlaß, Sprungbrett in die Klangflut. So wild sie aufrauscht, sie wird gezügelt, bleibt formal überschaubar. Die schon in den Frühwerken auffallende Formsicherheit bewährt sich hier unter anderen Aspekten. Der musikalische Verlauf geschieht in einem der Rondoform angenäherten Sonatensatz. Die thematische Arbeit – und hier ist der große Schritt über Berlioz und Liszt hinaus – zeigt eine Satzkunst, die nicht auf Können allein, sondern auf Veranlagung zu polyphonem Denken beruht, und ein Klangraffinement, wie es der artistischen Tendenz der Zeit entsprach. Vom „Romantisme réaliste“ (etwa ab 1830) bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts war „Klang“ aus einem Nebenprodukt des Zusammenwirkens von Melodik, Harmonik und Rhythmik zur vierten Kraft geworden. Farbwerte der Klänge hatten folgerichtig auch zur Steigerung der Instrumentaltechnik geführt. Strauß bedient sich des Klanges nicht nur als charakterisierendes, sondern auch als gliederndes Element innerhalb der Klangkomplexe. Die Differenzierung der Klangskalen bis in feinste Werte erinnert an optische Mischungen der Pointillisten, an eine „Chemie des Klanges“ (Debussy), wie sie aus Spiel mit dem Material entsteht. Selbstzweck ist solches Spiel bei Strauß nie geworden, sein immanenter Formsinn verhütete jede Form-

auflösung, aber der Verfremdung ursprünglicher Instrumentalklänge ist Strauß nicht ausgewichen, sofern es galt, eine Situation zu verdeutlichen, einen Moment zu „treffen“.

Das Gegengewicht zu solch materialistischer Klangartistik liegt in seiner Melodik. Sie springt den Hörer an, ist klar und ohne Bruch. Hier scheint ein Widerspruch zwischen der Eindeutigkeit der Themen und der schillernden Vieldeutigkeit ihrer Verarbeitung sich aufzutun. Eine Melodie, ein Thema ist Ausdruck einer Empfindung, eines Erlebnisses, das je stärker um so eindeutiger ist, das jeder Kontrolle von außen sich entzieht. Die Gestaltung eines Themas, seine Kräfte gewandelt oder verwandelt im Werk sich entfalten zu lassen, ist eine geistige Leistung, die im Klang präsent wird. Klangvorstellungen aber werden vom Verhältnis der Zeit zum Klangmaterial mitbestimmt – um so mehr in einer Zeit, die zur Steigerung und Verfeinerung alles sinnlich Wahrnehmbaren neigte.

In anderthalb Jahrzehnten, von 1888 bis 1903, hat Richard Strauß acht große symphonische Werke komponiert, außer den drei schon genannten noch „Macbeth“ (1886/90), „Also sprach Zarathustra“ (1895/96), „Don Quixote“ (1897), „Ein Heldenleben“ (1898), „Sinfonia Domestica“ (1902/03) – jedes Werk in charakteristischer Abstimmung der gewählten Mittel. Aufschlußreich ist die Wahl der Zentralfiguren: Don Juan, Macbeth, Till, Don Quixote sind Außenseiter, Gestalten, deren Reiz in der Überbetonung einer bestimmten Eigenschaft, in ihrer Einseitigkeit liegt. „Also sprach Zarathustra“ ist keine komponierte Philosophie, sondern will, angeregt durch Nietzsches sprachmächtige Ausdruckskraft, den dichterischen Visionen adäquate Klangbilder entgegenstellen. „Tod und Verklärung“, „Ein Heldenleben“ und „Sinfonia Domestica“ sind autobiographischen Inhalts. Besonders hinsichtlich der beiden letzten Werke ist schon nach ihren ersten Aufführungen ausgiebig gelästert worden. Man spähte durchs Schlüsselloch und vergaß darüber, auf die Musik zu hören, die gerade durch ihren Humor und einen guten Schuß Ironie die notwendige Distanz zur privaten Sphäre schafft. Immer zieht sich der große Erzähler Strauß einen Rahmen, in dem Realismus und Phantasie zum Bilde sich fügen. Und dessen Raum überblickt er genau: sein prüfender Blick galt nicht nur der Welt, sondern mehr noch sich selbst. So verschieden die Themen dieser Tondichtungen sind, so individualisiert sind die Formen. In ihren Grundzügen aber sind die überlieferten Typen der Sonaten-, Rondo- und Variationenform erkennbar. Darüber täuscht auch ihre ungewöhnliche Dimensionierung nicht hinweg. Strauß kannte als einer der führenden Dirigenten seiner Zeit die Aufnahmekapazität des Publikums, so wie er sein Instrument, das Orchester, kannte. Dessen Aussagekraft hatte er in seiner Symphonik über alle Vorstellungen hinaus gesteigert und vertieft – das Konzertpodium war erobert, die Bühne sollte folgen. Strauß stand am Ende seines vierten Lebensjahrzehnts.

Wie der Musiker Strauß den Vorstoß mit „Don Juan“ vom festen Fundament musikalischen und technischen Könnens aus unternommen hat, so verfuhr auch der Dramatiker. Stellen sich aus der Rückschau die symphonischen Dichtungen dank der Schilderungsgabe ihres Autors, dank der bildhaften Plastik ihres Aufbaus als Stufen zum Schritt auf die Bühne des Musiktheaters dar, so geschah dieser Schritt doch zunächst zögernd und – nur zu begreiflich – im Schatten Richard Wagners. „Guntram“ (1892/93), ein Sorgen- und Lieblingskind seines Komponisten bis in späte Jahre, wie noch die Neubearbeitung 1940 zeigt, und das Singgedicht „Feuersnot“ (1900/01) wollen die Bindung an Wagner gar nicht leugnen. Zwischen beiden Werken liegt noch der Textentwurf zu einer Eulenspiegel-Oper. Dann aber geschah die Wendung in die Gegenwart, eine Wendung, die Strauß gleichzeitig in der Textwahl für seine Lieder vollzog (Dehmel, Liliencron, Bierbaum, Morgenstern). Denn spielen „Salome“ und „Elektra“ auch in der Vergangenheit, die handelnden Personen reagieren wie Menschen der Zeit, in der Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal lebten, in der Richard Strauß lebte. Wie in den symphonischen Dichtungen verblüfft die knappe Form, die Zusammendrängung in einen Akt. In den Orchesterwerken war „der Instrumentalmusik die ihr gebührende Souveränität wiedergegeben worden, hatte sie keine Eingriffe des Musik-Dramas mehr zu fürchten“ (so sieht der englische Musikschriftsteller Newman die Situation im Jahre 1904), darum konnten, aus ihrer Souveränität heraus, diese Musik und ihr komplizierter Klangapparat nun durch ein differenziertes Verhältnis zum Wort überraschen. Jede Hebung und Senkung der Wildeschen Prosa ist virtuos aufgefangen, alle Schwankungen psychischer Reaktionen symbolisieren sich in Klängen. Wieder funktioniert der Formensinn von Strauß als Korrektiv: das Verhältnis der Teile zur Großform ist genau ausgewogen. Die gleitenden Übergänge im orientalischen Nachtstück „Salome“ verschleiern zeitweise die Konturen, aber sie verwischen sie nie. Und derselbe Komponist, der sich in „Salome“ (1904/05) als virtuoser Orchesterkolorist erwiesen hatte, türmte wenige Jahre später in „Elektra“ (1906/08) gemäß den inneren und äußeren Maßen der Handlung die Tonmassen zu hartkantigen Quadern. Auch hier äußerste Klangrealistik, um die Handlung bis in ihre letzten Winkel, um psychische Reaktionen bis in ihre feinsten Kanäle zu durchleuchten. Alles wird deutlich, ja gegenwärtig, und das angesichts von „Sonderfällen“, wie Salome, Klytemnästra oder Elektra sie darstellen: Außenseiter, deren Anormalitäten in einer Zeit triumphieren konnten, die starke Reize suchte. Aber welch ein Atem geht durch diese Musik! Er bekundete sich nicht in ihrer subtilen Klangartistik, die selbst die Grenzen tonartlicher Bindungen verließ, nicht in rücksichtslosen Klangrealismen – er bekundet sich noch heute in der großbogigen, kraftvollen oder zarten Strauß-Melodie. Sie ist in ihrer Naturkraft stärker als noch so sensibles Nachzeichnen der Wortfolgen.

Man hat Strauß als musikalischen Repräsentanten der Wilhelminischen Epoche charakterisiert. Vielleicht wegen mancher herrischen, selbstbewußten Themen, we-

gen der Klangpracht seiner Instrumentation? Gerade sie ist doch viel mehr als nur glänzende Fassade. Jene Zeit neigte zu Maßlosigkeit, Strauß aber sah auf Maß und Form. Ganz abgesehen davon, daß er sich zwar in der Wahl seiner Vorwürfe durchaus als Zeitkind erwies, damit aber kaum dem Geschmack seines „obersten Herrn“ entsprochen haben wird (Wilhelm II.: „Es tut mir leid, daß Strauß diese Salome komponiert hat, ich habe ihn sonst sehr gern, aber er wird sich damit furchtbar schaden“). Von diesem „Schaden“ hat sich Strauß seine Garmischer Villa gebaut.

Wieder hatte Strauß das Glück, an einem Wendepunkt seiner Laufbahn – wie früher Hans von Bülow – einem Menschen zu begegnen, der als Dichter und Sprachkünstler von hohen Graden, als Erscheinung aus einer ganz anderen und sehr viel älteren Kulturwelt dem Musiker neue Wege erschließen sollte. Strauß hatte Hugo von Hofmannsthals „Elektra“ (wie auch Wildes „Salome“) durch eine Theaterraufführung kennengelernt. Der Bühneneindruck hatte entschieden. Aus der Zusammenarbeit beider Künstler sollten in den folgenden Jahrzehnten eine Reihe musikdramatischer Werke hervorgehen, die allein nach Stoffen und Formen bewundernswert genug von der so verschieden arbeitenden Phantasie des Dichters und Musikers Zeugnis ablegen. Über die „Werkstattarbeit“ gibt der weithin bekannte Briefwechsel Aufschluß – ein künstlerisch wie menschlich gleich eindrucksvolles Dokument. Das erste Ergebnis gemeinsamer Arbeit war eine „Komödie für Musik“: „Der Rosenkavalier“ (1909/10). Eine abendfüllende dreiaktige Oper mit Partien, wie sie den an Theatern üblichen Gesangsfächern entsprachen. Sie spielt zur Zeit der Maria Theresia; wieder muten die handelnden Personen mitunter recht modern an. Aber welcher Kontrast zu den Archaismen der „Elektra“, zu den Orientalismen der „Salome“! Keine Außenseiter, keine „Sonderfälle“, sondern „Menschen wie Du und ich“. Betont steht von jetzt ab der Mensch im Mittelpunkt des Schaffens, auch in späteren märchenhaften oder mythologischen Stoffen wie „Die Frau ohne Schatten“ (1914/17), „Die Ägyptische Helena“ (1924/27), „Ara-bella“ (1930/32). Eine Sonderstellung nimmt „Intermezzo“ (1922/23) ein. In einer „bürgerlichen Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen“ ist moderne lockere Konversation mit musikalischen Klein- und Großformen in so perfekte Übereinstimmung gebracht, rollen so komplizierte musikalische Vorgänge mit solcher Eleganz ab, daß sich höchst lebendig „gesungene Gegenwart“ präsentiert. Aber nicht dieser so ganz neue Spiel-, Sing- und Musizierstil war die Sensation der Uraufführung, sondern wieder einmal, wie früher schon auf symphonischem Gebiet, das autobiographische Moment. Nach jahrelanger innerer Hochspannung während der Arbeit an „Frau ohne Schatten“ hatte der Komponist nach einem konträren, realistischen Stoff gesucht. Er sollte an ein persönliches Erlebnis anknüpfen. Hofmannsthal lehnte ab und verwies auf Hermann Bahr. Doch der erkannte sehr bald, daß Stoff und Dialog, wie sie Strauß vorschwebten, nur von ihm selbst gestaltet werden könnten – und das tat er denn auch: „Die Komposition meiner kleinen Eheoper geht mir ausgezeichnet von der Hand. Das Ganze ist sehr gut disponiert,

und Architektur und Musik werden wohl aushelfen dem, was an dichterischem Vermögen dem Dinge fehlt. Vorerst mache ich weiter, bis ich einen neuen Hofmannsthal – hoffentlich recht bald – bekomme“ (Strauß an Hugo von Hofmannsthal). Der Musiker Strauß ergänzte den Theatraliker der szenischen Genrebilder durch große Zwischenspiele, die nicht nur überbrücken, sondern das Ungesagte musikalisch zum Ausdruck bringen sollten. Ihre Substanz hat, vom Stück gelöst, auch im Konzert standgehalten. Nach „Rosenkavalier“ aber entstand als Dank an Max Reinhardt, der seinerzeit auf Hofmannsthals Wunsch die letzten Proben dieses Stücks überwacht hatte, „Ariadne auf Naxos“. Sie sollte als einaktige Oper nach dem „Bürger als Edelmann“ des Molière gespielt werden, aber bei der Premiere erwies sich der Theaterabend als zu lang. Strauß komponierte ein Vorspiel auf der Bühne dazu, und in dieser zweiaktigen Fassung (1915/16) ist „Ariadne“ eine der Kostbarkeiten des Musiktheaters geworden, vielleicht das Werk von Richard Strauß, in dem sich seine so divergierenden Eigenschaften, sein Realismus, seine Ironie, seine manchmal derbe, hier aber höchst delikate Diktion, seine Fähigkeit zu leidenschaftlichen Steigerungen, sein melodisches Brio auf das glücklichste mit Elementen der Opera seria und buffa verbinden. Und welcher Klangzauber mit nur 36 Musikern im Orchester! Was sich im „Rosenkavalier“ schon ankündigte, wird in „Ariadne auf Naxos“ klar – neben den Schirmherrn Wagner, von dem Strauß schon in „Salome“ und „Elektra“ abgerückt war, ist ein neuer getreten: Mozart.

*

1914, kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, hatte Strauß seinen 50. Geburtstag gefeiert. Er ahnte damals nicht, daß wenige Jahre später die Welt, in der er groß geworden war, in der seine Werke gewachsen und verwurzelt waren, zusammenbrechen würde. Neue Ordnungen bereiteten sich in Leben und Kunst vor. Ordnungen, denen Strauß so wenig wie Pfitzner sich einfügen konnte noch wollte. Die junge Musikergeneration stand seinem Schaffen verständnislos gegenüber. So hart Generationenkampf sein darf und muß, erinnert sich doch, wer ihn miterlebte, nur noch mit Beschämung vieler damals gängiger Urteile über Richard Strauß. Um so eindrucksvoller wirkt heute seine „imponierende Reserve“ (Oscar Bie) in jener Zeit. Er konnte warten. Er hatte ein beispiellos vielseitiges Werk, hatte seinen Stil geschaffen – sollten Husarenstücke ihn noch interessieren? Es gab noch genug in seiner Sprache zu sagen. Um so schwerer traf ihn im Jahre 1929 der Tod Hugo von Hofmannsthals. Strauß, der in persönlichen Äußerungen so zurückhaltend, oft karg war, schrieb damals: „Ich vermag es noch nicht zu fassen und meinem Schmerz noch keine Worte zu verleihen. Es ist zu schrecklich! Dieser geniale Mensch, dieser große Dichter, dieser feinfühlige Mitarbeiter, dieser gütige Freund, diese einzigartige Begabung! Noch nie hat ein Musiker einen solchen Helfer und Förderer gefunden.“ – Aber nicht nur das Leben ging weiter, auch die Musik drängte noch immer aus ihrem Gefäß heran: „Dieser Mann komponiert mit

den Nerven. Er fühlt nicht immer, was im Text ist, aber er ist ohnehin so voll von Musik, daß sie nicht den Weg durch seine Seele braucht, sie quillt ihm aus den Fingerspitzen“ (Hugo von Hofmannsthal über Richard Strauß). Nur kurze Zusammenarbeit war dem Komponisten mit Stefan Zweig beschieden („Die schweigsame Frau“ 1934/35), dann folgten auf Texte von Joseph Gregor in kurzen Abständen „Friedenstag“ (1935/36), „Daphne“ (1936/37) und „Die Liebe der Danae“ (1938/40). Die Zeit interessanter Überraschungen war vorüber, aber wer die Klärung des Stils verfolgt, wird nur staunen können über den Mut zur Einfachheit, wird auch hier, auf so ganz anderer Ebene, den Ausspruch Arnold Schönbergs, des kompromißlosen Vorkämpfers für Neue Musik, bewahrheitet finden: „Es gibt noch sehr viel gute Musik in C-Dur zu komponieren!“

Noch einmal aber erwacht – Strauß ist Mitte 70 – der Spieler, der seiner Register gewiß ist, dessen Geist darum nicht ruhen kann – und auch nicht soll. Schon in den dreißiger Jahren hatte Strauß ein Libretto des Abbate Giambattista Casti (1711–1803) kennengelernt: „Prima le parole, dopo la musica“ – wem gebührt der Vorrang auf der Musikbühne, dem Wort oder der Musik? Ein Leben lang hatte sich Strauß mit diesem Problem herumgeschlagen, darum: „So etwas sollte eigentlich ich komponieren, keine Lyrik, keine Arien, sondern trockener Witz, geistvoller Dialog, eine theatralische Fuge.“ (Wer denkt hier nicht an Verdis Alterswerk „Falstaff“?) Dieses typische Theaterproblem konnte nur von zwei so erlesenen Theaterpraktikern angefaßt werden wie Richard Strauß und Clemens Krauß – der große Straußdirigent schrieb in Zusammenarbeit mit dem Komponisten den Text zum „Konversationsstück für Musik“: „Capriccio“ (1940/41). Wieder gewinnt das Thema sein Bühnenleben vom Menschen her, nicht allegorische Figuren streiten miteinander, sondern Menschen von Fleisch und Blut, ein Musiker und ein Dichter. In den Streit der beiden ist ihr diskretes Werben um die Gunst einer schönen Frau verflochten, seelische und ästhetische Probleme spiegeln sich gegenseitig. Sie bleiben ungelöst. Wie ein Komponist oft zweifelnd zwischen Wort und Ton steht, so Madeleine zwischen Dichter und Musiker:

„Wählst du den einen – verlierst du den andern!
Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?“

Die Musik ist von romanischer Klarheit. Nicht mit gefurchter Stirn naht Strauß dem Problem, nein – mit der Überlegenheit des Alters, das gelernt hat, die Dinge an die richtige Stelle zu rücken. Dabei kommt die Lyrik nicht zu kurz, selbst wenn Strauß es angedroht hat. Wie könnte das auch sein bei einem so naturhaften Melodiker? Aber „die Musik schwitzt nicht“ (Nietzsche über „Carmen“), sie ist von elektrisierender Lebendigkeit wie alles aus dieser Feder. Die Grade mögen wechseln, die Existenz bleibt unbestreitbar.

*

Im Herbst 1943 wurde das Münchner Nationaltheater zerstört, auch die Opernhäuser in Berlin, Dresden und vielen anderen Städten lagen in Trümmern. Für Richard Strauß und sein Schaffen waren Zeugen einer Vergangenheit dahin, die nicht nur für ihn vernichtet war. Aus dieser Zeit stammt eine Skizze „Trauer um München“ (in ihr klingt der Trauermarsch aus Beethovens „Eroica“ an). Sie wurde zum Kerngedanken der „Metamorphosen“, einer Studie für 23 Solostreicher (1945), angeregt durch einen Kompositionsauftrag vom Leiter des Collegium musicum Zürich, Paul Sacher. In jener Zeit beschäftigte sich Strauß sonst nur noch mit „Handgelenkübungen“ (Strauß), ohne Arbeit konnte er ja nicht sein. Gegen Ende seines Lebens aber kehrte der Mann, der in Jahrzehnten einen eigenen musikdramatischen Stil geschaffen hatte, zu seinem Ausgangspunkt, zur Instrumentalmusik, zurück. Die „Alpensymphonie“ (1911/15), virtuose Klangschilderung einer Wanderung durch die von Strauß so geliebte Bergwelt, steht einsam, fast ohne Bezug, unter den Bühnenwerken jener Jahre. Die Besetzung der „Metamorphosen“ ist ungewöhnlich: zehn Violinen als hoher Streichergruppe stehen acht Violoncelli und Contrabässe als tiefe Streicher gegenüber, zwischen denen fünf Violen als klanglich verbindendes Element wirken. Aus der Ökonomie dieses Zahlenverhältnisses und aus Kombinationen einzelner Stimmen und Gruppen ergibt sich ein Klangbild, das auch über die Dauer einer halben Stunde fesselt. Diese „Studie“ ist nicht etwa nur eine Reihe von Variationen gegebener Themen, vielmehr vollzieht sich an ihnen ein Gestaltwandel, wie er dem Begriffe der Metamorphose, die in der Mannigfaltigkeit der Seitenorgane die Einheit immer noch erkennen läßt, wahrhaft entspricht. Noch einmal treten alle Eigentümlichkeiten des Strauß-Klanges in Erscheinung: die weitausholende melodische Linie, die farbenreiche Harmonik. Ihre Akkordbildungen erheben sich zwar auf dem Baßfundament, bleiben aber durch die ständig wechselnde Deutung der Tonfunktionen vor Erstarrung bewahrt. Zusammenwirkend ergeben Melodik und Harmonik jenen Fluß, dessen scheinbare Selbstverständlichkeit letzten Endes nur der Konzentration aller Kräfte entspringen kann und als schönstes Ergebnis den Eindruck vollendeter Natürlichkeit hinterläßt.

*

Melodik und Form sind die Konstanten des Schaffens von Richard Strauß. Sie haben den Ansprüchen sehr verschiedener Zeiten standgehalten, sie sind die „zeitlosen“ Grundkräfte, denen zeitbedingte Elemente wie Klangkoloristik und Klangrealismus sich beimischen. Strauß prägte sein Tonmaterial in einer sensualistischen Zeit. Darum ist der Strauß jener Zeit „fortschrittlich“ als Erschließer neuer Klangbereiche, bewahrt sie aber dank seiner strukturellen Kräfte vor dem Abgleiten ins Kunstgewerbe. Je mehr der Künstler über sein Material gebot, desto sparsamer ging er damit um: Lieder, Orchester- und Bühnenwerke zeugen davon. Seit Beginn seiner Laufbahn waren ihm Blick und Instinkt für die Essenz eines Stoffes, einer Gestalt gegeben. Für ihre Triebkräfte in Themen und deren Fortschreiten

treffende Klangsymbole zu finden – darin sah Strauß seine Aufgabe. Ein Gedicht konnte anregen, nie aber an seine Worte die musikalische Entwicklung binden, die sich in frei gegliederten Formen auslebte. Die symphonischen Dichtungen bedurften keiner detaillierten „Programme“, weil sie die Phantasie des Hörers kraft ihrer Musik lenkten. Daher auch keine Ouvertüren vor den Bühnenwerken – mit wenigen Takten wird der Hörer in die Stimmung hineingerissen. In zunehmender Distanz zu Leben und Werk sah sich Richard Strauß „am Ende des Regenbogens“, im Ausklang einer Epoche, deren Potenz sich für ihn im Schaffen Richard Wagners, vor allem im „Tristan“ inkarnierte. Nur zögernd war Richard Strauß aus seinem Schatten hervorgetreten, hatte dann aber den Weg mit den Marksteinen seiner Werke gekennzeichnet – weithin sichtbar und dem Urteil der Zeiten dargeboten. Jede Zeit wird dieses Urteil aus ihrem Geiste sprechen müssen, schweigen können wird keine.

Literatur: Adler Guido: Handbuch der Musikgeschichte (Frankfurter Verlags-Anstalt AG; 1924) – Berlioz, Hector: Instrumentationslehre / ergänzt und revidiert von Richard Strauß (Verlag C. F. Peters, Leipzig; 1905) – Bücken, Ernst: Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Wildpark-Potsdam; 1929) – Kühner, Hans: Hector Berlioz (Verlag Otto Walter AG, Olten und Freiburg im Breisgau; 1952) – Pander, Oscar von: Clemens Krauß in München (Verlag C. H. Beck, München; 1955) – Specht, Richard: Richard Strauß und sein Werk (E. P. Tal & Co. Verlag, Leipzig, Wien, Zürich; 1921) – Strauß, Richard: Betrachtungen und Erinnerungen, herausgegeben von Willi Schuh (Zürich, Freiburg im Breisgau; 1949) – Trenner, Franz: Richard Strauß, Dokumente seines Lebens und Schaffens (Verlag C. H. Beck, München; 1954) – Die Musik: Richard Strauß-Heft 1904/05 (Verlag Schuster und Löffler, Berlin) – Richard-Strauß-Jahrbuch 1954 (Verlag Boosey & Hawkes, Bonn; 1953). – „Secession, Europäische Kunst um die Jahrhundertwende“, Katalog / Siegfried Wichmann; Haus der Kunst, München, 1964 – Wörner, Karl H.: Musik der Gegenwart, Geschichte der Neuen Musik (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1949).

Überlieferung

August Brunner SJ

Unsere Zeit ist eine Zeit des Papiers, der Bücher und Zeitschriften. Sie bringen uns ein Wissen von allem Möglichen in einem Ausmaß, wie es frühere Zeiten nicht einmal ahnen konnten. Trotzdem stellen wir zugleich fest, daß uns die Überlieferungen verschwinden, rascher und unwiederbringlicher als in den Zeiten, wo das geistige und kulturelle Erbe nur mündlich weitergegeben wurde. Können sich doch jetzt schon die jungen Leute, die die Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft nicht mitgemacht haben, die damalige Atmosphäre, die Bespitzelung und die daraus folgende bloß andeutende und verschleierte Weitergabe von Nachrichten