

*Ich will meine Bühne mit Menschen bevölkern!
Mit Menschen, die uns gleichen,
die unsere Sprache sprechen!
Ihre Leiden sollen uns rühren
und ihre Freuden uns tief bewegen!*



Richard Strauss - Entwicklung und Vollendung

„Ich bin ganz und gar Musiker...“

von Willi Reich

Der französische Moralist Chamfort hat „Ruhm“ definiert als den „Vorzug, jenen bekannt zu sein, die einen nicht kennen“. Trifft dieses Wort nicht auch auf den Ruhm zu, den Richard Strauss in der ganzen Welt genießt? Zwar können es „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“ und der „Rosenkavalier“ an Popularität mit den meisten Werken unserer Musikkultur aufnehmen. Die richtige Vorstellung von der künstlerischen Größe und Bedeutung des Komponisten Strauss vermitteln sie jedoch noch nicht. Sie zeigt sich erst beim Studium seines gesamten Lebenswerkes.

Es soll hier gewiß nicht einer Ausgrabung sämtlicher Jugendwerke — die ersten Kompositionsversuche rühren von einem sechsjährigen Knaben her — das Wort geredet werden; aber schon unter den Arbeiten zwischen 1880 und 1885 finden sich einige Instrumentalwerke — zum Beispiel die Bläserserenade op. 7, die Symphonie in f-moll oder die Burleske für Klavier und Orchester —, die nicht nur vollkommene Beherrschung des musikalischen Handwerks beweisen, sondern auch in der melodischen Erfindung und in gewissen formalen Eigenwilligkeiten persönliche Züge erkennen lassen und die oft aufgestellte Behauptung einer strikten Abhängigkeit von den Meistern der Klassik und Romantik als irrig erscheinen lassen. Gerade die „Burleske“, am Ende dieser Epoche entstanden, enthält eine Fülle von Gegenbeispielen. Anfang Oktober 1885 begann seine Lehrzeit bei Hans von Bülow, die zwar nur sechs Monate dauerte, aber dennoch von entscheidender Bedeutung war — vor allem für seine Arbeit als Dirigent. Das Bild, das Strauss ein Vierteljahrhundert später aus der Erinnerung von Bülow entwarf, trifft in gleicher Weise auf seine eigene Arbeit als Orchesterleiter zu: „Da war nirgends ein Zug von Willkür,

alles zwingende Notwendigkeit, aus Form und Inhalt des Werkes selbst heraus; sein hinreißendes Temperament, stets von strengster künstlerischer Disziplin und einer Treue gegen den Geist und — Buchstaben des Kunstwerkes (beides ist mehr identisch, als gemeinhin geglaubt wird) regiert, brachte in peinlichsten Proben die Werke zu einer Reinheit der Darstellung, die für mich heute noch den Gipfel der Vollkommenheit der Wiedergabe von Orchesterwerken bedeutet.“

Neben dem Vorbild von Bülow waren in Meinungen die persönlichen Begegnungen mit Brahms und mit Alexander Ritter für die weitere Entwicklung des jungen Künstlers von größter Bedeutung. Von den drastischen kompositionstechnischen Ratschlägen, die ihm Brahms damals erteilte, wurde einer für sein ganzes späteres Schaffen von besonderer Bedeutung; er berichtet darüber: „Ich verdanke es hauptsächlich Johannes Brahms, daß ich seitdem nicht mehr verschmäht habe, eine populäre Melodie (so gering eine solche von der Schulweisheit der hohen Kritik heutzutage auch eingeschätzt werden mag, fallen sie einem doch sehr selten und nur zu guter Stunde ein) auch wirklich in meine Arbeiten aufzunehmen.“ — Strauss entkräftet hier eine mißverständliche Meinung, die auch heute noch — und nicht nur von einer „hohen Kritik“ — immer wieder gegen sein Schaffen vorgebracht wird.

Die Begegnung mit dem Geiger und Komponisten Alexander Ritter wirkte sich zwar erst in der Münchner Zeit voll aus; die durch den Umgang mit Ritter bewirkte neue Einstellung zu musikalischen und allgemein geistigen Fragen und die deutliche Hinwendung zur Kunst Richard Wagners bahnten sich aber schon in Meinungen an. Zeugnis dafür ist die Symphonische Phantasie „Aus

◀ „Der Arie ihr Recht!
Auf die Sänger nimm Rücksicht —
nicht zu laut das Orchester!“
(„Capriccio“, Oktett)
— Richard Strauss im Gespräch
mit dem Dirigenten Clemens Krauss,
dem Librettisten
des „Capriccio“

Italien", aus dem Jahr 1886, die erste seiner symphonischen Dichtungen; das erste Werk, mit dem er im Publikum und bei der Kritik heftige Opposition erweckte und das ihm zum erstenmal den Vorwurf einbrachte, er lasse sich bei seinen musikalischen Gestaltungen nur von programmatischen und tonmalerschen Ideen leiten. — Strauss selbst hat auf diesen Vorwurf einmal folgendermaßen geantwortet: „Ich bin ganz und gar Musiker und immer wieder Musiker, für den alle ‚Programme‘ nur Anregungen zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Betrachtet man „Aus Italien“ und die späteren symphonischen Dichtungen unter diesem Gesichtspunkt, so gewinnen sie ganz neue Aspekte: das „Programm“ ist dann nur der erste Impuls, der zu rein musikalischen, nur den Formgesetzen dieser Kunst gehorchenden Bildungen führt. Dies läßt sich ganz genau in allen Instrumentalwerken von Strauss nachweisen: Im „Don Juan“ (1888) wird die Form durch Charaktervariationen des Hauptthemas bestimmt, deren Folge durch Episoden (erweiterte Rondoform!) unterbrochen wird. „Macbeth“ (1886/90) erhält seine architektonische Geschlossenheit durch das häufig wiederkehrende „Tempo primo“ (Allegro un poco maestoso). „Tod und Verklärung“ (1889) basiert musikalisch auf dem mehrmaligen, meist mit Intensitätssteigerungen verbundenen Wechsel der beiden im Titel angedeuteten scharfen Gegensätze; das der Partitur vorangestellte viertellige Gedicht von Alexander Ritter ist erst nach der Vollendung des Werkes entstanden: es repräsentiert also seinen poetischen Widerschein und nicht sein „Programm“. „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (1894/95) hat vom Komponisten selbst den Untertitel „Nach alter Schelmenweise — in Rondoform — für großes Orchester gesetzt“ erhalten, womit der Vorrang des absolut Musikalischen über alle dichterischen Episoden bereits festgestellt ist. Im Titel „Also sprach Zarathustra, Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche“ (1895/96) liegt der Schwerpunkt entschieden auf dem Wort „frei“: die musikalische Gestaltung ist vor allem durch das Tänzerische bestimmt, getreu dem Satz von Zarathustra-Nietzsche: „Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden.“ Im „Don Quixote“ (1897) gibt ebenfalls der Untertitel „Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ den Schlüssel zum musikalischen Aufbau; ein zweites Formprinzip wird aus der thematischen Gegenüberstellung der Gestalten des Don Quixote und des Sancho Pansa abgeleitet; Auszug und Tod des Titelhelden ergeben zwanglos Introduction und Finale. Im „Heldenleben“ (1898) werden persönliche Erlebnisse des Komponisten zu symphonischen Formen umgedeutet: so entsprechen etwa „Des Helden Widersacher“ einem grotesken

DATEN EINES LEBENS

- | | | |
|------|---|---|
| 1864 | am 11. Juni wird Strauss in München geboren | uraufgeführt. Die erste Strauss-Biographie erscheint |
| 1870 | erster Musikunterricht, erste Kompositionen | 1912 auf der Strauss-Woche in Stuttgart wird die Erstfassung der „Ariadne“ gespielt |
| 1881 | als Opus 1 wird der Festmarsch Es-dur veröffentlicht | 1914 Strauss komponiert für Diaghilews Pariser Ballett die „Josephslegende“ |
| 1882 | Abitur. Die Bläserserenade und das Violinkonzert werden uraufgeführt, die ersten Lieder entstehen | 1915 „Eine Alpensinfonie“ uraufgeführt |
| 1884 | Strauss begegnet Hans von Bülow, der ihn im folgenden Jahr als Dirigent nach Meiningen verpflichtet. Er lernt dort Brahms kennen | 1916 Zweitfassung der „Ariadne auf Naxos“ |
| 1886 | die Sinfonische Fantasie „Aus Italien“ | 1917 Strauss gehört zu den Mitbegründern der Salzburger Festspielgemeinde |
| 1889 | Strauss wird zum weimarischen Kapellmeister berufen. Uraufführung des „Don Juan“, Komposition der Tondichtung „Tod und Verklärung“ | 1919 Strauss wird zum Mitdirektor der Wiener Staatsoper berufen. „Die Frau ohne Schatten“ wird uraufgeführt |
| 1892 | nach schwerer Erkrankung unternimmt Strauss eine Reise nach Ägypten | 1922 Zweite Konzertreise nach Nordamerika |
| 1894 | sein erstes Musikdrama, „Guntram“, wird in Weimar uraufgeführt. In der weiblichen Hauptrolle Pauline de Ahna, die im Spätsommer seine Gattin wird. Berufung zum Münchner Hofkapellmeister | 1924 Strauss wird Ehrenbürger von Wien und München. Das Wiener Ballett „Schlagobers“ und die bürgerliche Komödie „Intermezzo“ entstehen |
| 1895 | „Till Eulenspiegel“ in Köln uraufgeführt | 1928 „Die ägyptische Helena“ in Dresden uraufgeführt |
| 1896 | „Also sprach Zarathustra“ in Frankfurt am Main uraufgeführt | 1933 Die lyrische Komödie „Arabella“, das letzte gemeinsame Werk Strauss' und Hofmannsthal, wird vier Jahre nach dem Tod des Dichters in Dresden uraufgeführt |
| 1897 | Konzertreisen durch Westeuropa, Komposition der Fantastischen Variationen „Don Quixote“ | 1935 „Die schweigsame Frau“ in Dresden uraufgeführt |
| 1898 | Ernennung zum preußischen Hofkapellmeister. Arbeit am „Heldenleben“ | 1938 „Friedenstag“ und „Daphne“ kommen in München und Dresden zur ersten Aufführung |
| 1901 | das Singgedicht „Feuersnot“ in Dresden uraufgeführt | 1942 Das Konversationsstück für Musik „Capriccio“ uraufgeführt |
| 1904 | Konzertreise in die Vereinigten Staaten; in New York Uraufführung der „Sinfonia domestica“ | 1944 zwei Monate nach Strauss' 80. Geburtstag findet in Salzburg die Generalprobe der „Liebe der Danae“ statt, deren Uraufführung jedoch abgesagt und erst 1952 nachgeholt wird |
| 1905 | „Salome“ in Dresden uraufgeführt. Auch in den folgenden Jahren ausgedehnte Konzertreisen. Beginn der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal | 1946 nach Kriegsende übersiedelt Strauss in die Schweiz. Anfang des Jahres werden die „Metamorphosen“ in Zürich uraufgeführt |
| 1909 | Premiere „Elektra“ in Dresden | 1949 am 8. September stirbt Strauss in Garmisch. |
| 1911 | „Der Rosenkavalier“ in Dresden | |



Richard Strauss: Bildnis des Vierundzwanzigjährigen; im Alter (rechts)



Musik als Spiegel der Seele:
Tanz der sieben Schleier aus „Salome“
mit Lisa della Casa in der Titelpartie

Scherzo-Teil, „Des Helden Gefährtin“ dem langsamen Mittelsatz, alles auf das erheblich erweiterte Schema der klassischen Symphonie bezogen. Vollständig in dieses Schema eingegliedert—traditionelle Viersätzigkeit!—ist die „Sinfonia domestica“ (1898), mit der am Ende des Jahrhunderts ein entscheidender künstlerischer Wendepunkt erreicht wird: Abkehr vom entfesselten Subjektivismus, der nur durch die Einordnung in strenge Formen gebändigt werden konnte, und immer stärkeres Streben nach Objektivierung der inneren Erlebnisse und damit verbunden immer größere Freiheit im Formalen, für das jetzt vor allem der Ablauf der szenischen Ereignisse der Opernhandlungen maßgebend wird.

Von den ersten beiden, um die Jahrhundertwende entstandenen Bühnenwerken bedeutet „Guntram“ (1892/93), zu dem sich Strauss selbst den Text schrieb, eine leidenschaftliche letzte Auseinandersetzung mit der geistigen und musikalischen Welt Wagners und „Feuersnot“ (1900/1901, Text von Ernst von Wolzogen) nach den eigenen Worten des Komponisten „ein kleines Intermezzo gegen

das Theater, mit persönlichen Motiven und kleiner Rache an der lieben Vaterstadt“. Seinen eigentlichen Weg als Opernkomponist trat Strauss mit der 1904/1905 geschaffenen „Salome“ an, bei der er auch durch die Art der Kürzungen, die er an dem üppigen Text von Oscar Wilde anbrachte, zum erstenmal seine großartige dramaturgische Begabung bewies. Entscheidend für die Wertung des Werkes, das in den Jahren 1904 und 1905 entstand, ist aber die völlig neue Klangatmosphäre, der Farbenreichtum und die kühne Kontrapunktik der Partitur und die Anlage der Partie der Salome, deren komplizierte seelische Regungen musikalisch genau ausgedeutet sind.

Das Verfahren, eine Frauengestalt in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens zu stellen, gab von da an allen Strauss-Opern ein bedeutsames Gepräge. Seine Anwendung hing sehr eng mit dem persönlichen Schicksal des Komponisten zusammen, der 1894 in Pauline de Ahna eine Lebensgefährtin gefunden hatte, die nicht nur durch ihre Gesangkunst sein Schaffen mächtig anregte, sondern deren kapriziöses Wesen ihn

veranlaßte, sich immer tiefer mit den mannigfaltigen Aspekten zu befassen, unter denen das „Wesen der Frau“ erscheint. Obgleich er 1917 an Hermann Behr schrieb: „Aus meiner Frau kann man zehn Stücke machen; das sehe ich jetzt, wo ich anfangen, sie poetisch zu analysieren“, kam es in seinem Operschaffen nur einmal, 1923, zu einem wirklichen Porträt seiner Gattin: in dem „Intermezzo“, zu dem er sich selbst nach einer wahren Begegnung den Text schrieb und dem er den Untertitel gab „Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen“. Das zweite Ereignis, das Strauss' Bühnenschaffen entscheidend beeinflusste, war seine Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal, die im Frühjahr 1906 begann und 1929 mit dem Tod des Dichters endete. „Elektra“ (1906/1908), „Der Rosenkavalier“ (1909/10), „Ariadne auf Naxos“ (1911/16), „Die Frau ohne Schatten“ (1914/17), „Die Ägyptische Helena“ (1924/27) und „Arabella“ (1930/32) markieren die wichtigsten Stationen dieser Zusammenarbeit. Ebenso wichtig wie die vollendeten Werke ist die gegenseitige künstlerische Beeinflussung, die sich aus

diesem gemeinsamen Wirken immer wieder ergab. Der Briefwechsel der beiden, der erst 1964 in der gegenwärtig erreichbaren Vollständigkeit zugänglich ist, gehört zu den bedeutendsten Dokumenten zur Literatur- und Operngeschichte. Wenn darin Hofmannsthal in allen literarischen und kulturellen Dingen durchaus führend ist, so erweist sich Strauss ihm an Gefühl für Bühnenwirkung und an allgemeiner Lebenskunst weit überlegen. Sie ergänzten einander in geradezu idealer Weise, und wenn die große Wandlung, die sich bei Strauss vom Monumentalstil der „Elektra“ zu immer intimeren musikalischen Wirkungen vollzieht, weitgehend von idealen Forderungen Hofmannsthals beeinflusst ist, so verdankt auch der manchmal etwas weltfremde Dichter, wie er selbst eingesteht, dem Komponisten oft völlig neue und nützliche Einsichten in die reale Welt der Bühne. Was Hofmannsthal für Strauss bedeutet hatte, läßt sich erkennen, wenn man seine düstere Stimmung unmittelbar nach dem Tode des Dichters wahrnimmt und dann seine

sehr lebendige Charakteristik des schöpferischen Wesens des Komponisten: „Nie hatte ich bei ihm einen solchen rapid auffassenden Kunstverstand, eine so erstaunliche dramaturgische Kenntnis vermutet. Noch während man ihm einen Stoff erzählte, formte er ihn schon dramatisch aus und paßte ihn sofort — was noch erstaunlicher war — den Grenzen seines eigenen Könnens an, die er mit einer fast unheimlichen Klarheit übersah. In seltenen Sekunden aber, wo sein Auge auffunkelt, spürt man, daß etwas Dämonisches in diesem merkwürdigen Menschen tief verborgen liegt, der zuerst durch das Pünktliche, das Methodische, das Solide, das Handwerkliche, das scheinbar Nervenlose einer Arbeitsweise einen ein wenig mißtrauisch macht, wie ja auch sein Gesicht zuerst sehr banal wirkt mit seinen dicken kindlichen Wangen, der etwas gewöhnlichen Rundlichkeit der Züge und der nur zögernd zurückgewölbten Stirn. Aber ein Blick in seine Augen, diese hellen, blauen, stark strahlenden Augen, und sofort spürt man ir-

Der Hinweis auf die fundamentale Bedeutung dieser Briefdokumente muß hier genügen. Auch der gewaltige Umfang des Schaffens kann nur durch zwei Zahlenangaben gekennzeichnet werden: Zu sechsundachtzig mit Opuszahlen versehenen, umfangreichen Werken gesellen sich noch über fünfzig meist kürzere Stücke. An Würdigungen im einzelnen wird es im Jubiläumsjahr nicht fehlen. Hier seien nur noch zwei Spätwerke erwähnt, denen infolge ihres thematischen Erfindungsreichtums und ihrer kompositionstechnischen Originalität besondere Bedeutung zukommt: die 1945 als Studie für 23 Solostreicher geschaffenen „Metamorphosen“ und die von Todesangsten, aber auch von tröstlicher Gewißheit durchzogenen „Vier letzten Lieder“ für hohe Singstimme und Orchester aus dem Jahre 1948, sein letztes vollendetes Werk.

Es wäre auch noch viel Persönliches zu berichten, und vieles über seine hohe Geistesbildung, die in den späten Jahren immer weitere Gebiete der Kunst und der Kulturge-

TIANA LEMNITZ

Ein schwieriger alter Herr?

Meine erste Begegnung mit Richard Strauss fiel in die dreißiger Jahre, als er eingeladen war, in Hannover den „Rosenkavalier“ zu dirigieren. Ich sang den Octavian. Die Orchesterprobe am Vormittag verlief äußerst unerfreulich. Schlecht gelaunt und nörgeled saß er am Pult, sah kaum zur Bühne auf, so daß ich den Eindruck hatte: ein schwieriger alter Herr, auf den man sich besser nicht verläßt. Um ganz unabhängig zu sein, studierte ich meinen Auszug nachmittags noch einmal gründlich durch. Aber welche Vorstellung wurde es dann! Richard Strauss in ruhiger Gelassenheit am Pult. Er war sparsam in der Taktgebung und gab jeden Einsatz mit den Augen. Dazu ein herrlich klingendes Orchester. Jeder gab sein Bestes. Ein Schmunzeln auf dem Gesicht des Dirigenten, als das weinende Mariandl laut prustend die Serviette als Taschentuch benutzte. . .

1933 wurde ich von der Staatsoper Dresden eingeladen, die Agathe im „Freischütz“ zu singen. Richard Strauss suchte damals eine Sängerin für seine neue „Arabella“. Die Wahl fiel auf mich. Leider verschob sich alles durch die Geschehnisse dieser Zeit. Ein neuer Herr regierte das Haus und brachte zum Teil sein Ensemble mit. Ich habe dann später öfter in der Berliner Staatsoper die Arabella unter der Leitung des Komponisten gesungen, und Strauss schrieb mir am 9. Juni 1940 in meinen Klavierauszug: „Der ausgezeichneten, allerersten und nun leider allerletzten Arabella in dankbarer Verehrung.“

Richard Strauss
Hof-Kapellmeister a. D.
Berlin, im lieben alten Opernhaus.“

Mehr als 20 Jahre, von 1934 bis 1957, gehörte Tiana Lemnitz dem Ensemble der Berliner Staatsoper an. Die Sängerin, die in Metz geboren wurde und ihre Bühnenlaufbahn in Aachen und Hannover begann, zählte in den dreißiger und vierziger Jahren zu den angesehensten deutschen Sopranistinnen. Unser Foto zeigt Tiana Lemnitz, die 1937 zur Kammersängerin ernannt wurde, als Octavian.



Freude, als er 1931 in Stefan Zweig einen neuen hochgeistigen Mitarbeiter findet. Die „Schweigsame Frau“ (1934/35), die an die Traditionen der alten Opera buffa anknüpft, ist ihr einziges gemeinsames Werk; aber Zweig führte Strauss, als die Zustände im Dritten Reich ihre weitere direkte Zusammenarbeit unmöglich machten, in Joseph Gregor den Librettisten für seine nächsten Bühnenwerke „Friedenstag“ (1935/36), „Daphne“ (1936/37) und „Die Liebe der Danae“ (nach Hofmannsthal 1938/40) zu und gab durch den Hinweis auf die Komödie des Abbate Cast „Prima la musica, poi le parole“ die entscheidende Anregung zu „Capriccio“ (1940/41), dem letzten musikalischen Bühnenwerk des Meisters.

Zweigs Berichten über seine Begegnungen mit Strauss, die er in seinem Buch „Die Welt von gestern“ (Stockholm 1944) gab, verdanken wir auch eine authentische und

gend eine besonders magische Kraft hinter dieser bürgerlichen Maske. Es sind vielleicht die wachsten Augen, die ich je bei einem Musiker gesehen, nicht dämonische, aber irgendwie heilsichtige, die Augen eines Mannes, der seine Aufgabe bis zum letzten Grund erkannt hat.“

Von dieser „Aufgabe“ ist viel die Rede in dem Briefwechsel (München 1963), den Strauss mit seinem letzten Librettisten, mit dem ihm eng befreundeten Dirigenten Clemens Krauss führte, der, unter intensiver Mitarbeit des Komponisten, den Text zu „Capriccio“ schuf, in dem alle Probleme der Oper, die Strauss sein Leben lang beschäftigten, in drastischer Ausdrucksweise zur Sprache kommen. Strauss gab sich dem hervorragenden Musiker gegenüber besonders ungezwungen und führte mit ihm richtige „Werkstattgespräche“, aus denen die Eigenart seines Spätschaffens vollkommen deutlich ersichtlich wird.

schichte umfaßte. Als einziges Beispiel sei erwähnt, daß er sich einige Monate vor seinem Tode von dem Zürcher Musikschriftsteller Willi Schuh, der ihm als sein designierter Biograph und als der gründlichste Kenner seines Schaffens besonders nahestand, das Goethe-Buch von Herman Grimm auslieh und es dann mit Randbemerkungen und Anstreichungen zurücksandte und dazu schrieb, er sei über gewisse Parallelen zu seinem eigenen Leben geradezu betroffen gewesen. — Eine der angestrichenen Stellen lautete: „Die Quantität seiner Lebensjahre ist wohl zu beachten. Goethe hat das doppelte Leben durchgemessen, dessen zweite Hälfte für die Durchführung des in der ersten Hälfte Begonnenen so wichtig ist.“ — Dies ist wohl das sachlichste Motto, das einer Gesamtwürdigung des Lebens und Schaffens von Richard Strauss vorangestellt werden könnte!