

„Es ist alles wahr...“

Richard Strauss - ein Gespräch mit Karl Böhm

Herr Professor, Ihre menschliche und künstlerische Verbindung mit Richard Strauss ist — wenn man es einmal so ausdrücken darf — ein Stück Musikgeschichte unseres Jahrhunderts geworden: Sie haben in Ihren Dresdner Jahren „Die schweigsame Frau“ und „Daphne“ uraufgeführt, und Ihnen hat Strauss in der finsternen Zeit des letzten Krieges in seinem sogenannten „künstlerischen Testament“ die Zukunft der Wiener Oper anvertraut. — Würden Sie uns aus Ihrer persönlichen Erinnerung und Ihrer heutigen Sicht einiges über den Menschen und Künstler Richard Strauss sagen?

Die innige Freundschaft, die mich 20 Jahre lang mit Richard Strauss verband, war das größte und schönste Erlebnis meines Künstlerlebens. Die Bekanntschaft mit dem Meister reicht übrigens bis in meine Hamburger Zeit zurück: ich mußte damals, bald nach meiner Berufung als erster Kapellmeister, „Elektra“ und „Ariadne“ einstudieren. Im Zusammenhang damit habe ich Strauss im Frühjahr 1932 brieflich ein paar musikalische Fragen gestellt, auf die er mir dann auch bereitwillig Antwort gab.

Einige Jahre später, nach einer Reihe sehr erfolgreicher Gastkonzerte, hatte ich die Wahl zwischen Dresden und Wien. Ich entschied mich damals bekanntlich für die Leitung der Dresdner Oper. Zu meinen ersten Aufgaben in Dresden gehörte eine Neueinstudierung des „Rosenkavaliers“ zum 70. Geburtstag des Meisters im Juni 1934. Die Uraufführung im Jahre 1911 hatte Ernst von Schuch geleitet, die 100. Aufführung Strauss selber. Für diese Neueinstudierung nun, die zugleich die 200. Aufführung des Werkes in Dresden war, habe ich nicht weniger als 17 Orchesterproben angesetzt, und dabei bin ich noch auf 12 oder 13 grobe Fehler in den Orchesterstimmen aufmerksam geworden, die bis dahin kein Dirigent gehört hatte. Eine Stelle ist mir besonders im Gedächtnis geblieben: Im Monolog des Ochs im 2. Akt kommt ein einfacher Dominantseptakkord f-a-c-es vor. Bei der Probe spielt die 2. Posaune as statt a. „A steht in der Partitur“, sage ich. Nächstes Mal spielt der Posaunist wieder as und wiederum korrigiere ich: „Ein a müssen Sie blasen!“ Worauf er unwillig den Kopf schüttelt; ich klopfe ab, und wirklich — in der Stimme steht ein as. Mürrisch nimmt er das a zur Kenntnis: „Also, 199mal

habe ich as gespielt, und jetzt heißt's auf einmal a!“ — Auch Strauss, der davon hörte, war sehr überrascht: „Was, dös hab i überhört?“, sagte er damals. — Dabei war Strauss, der ja bekanntlich ein ganz phantastischer Dirigent war, bei den Proben von einer unübertrefflichen Genauigkeit und — beinahe möchte ich sagen — das Penibelste vom Peniblen.

... Womit wir bei der zweiten Frage wären, die wir — sagen wir einmal — dem Künstler-„Kollegen“ vorlegen wollen: Wie war Strauss als Dirigent?

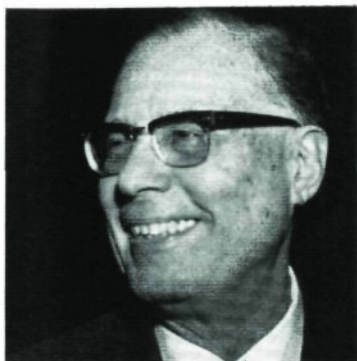
Sehr bezeichnend für die Auffassung des Meisters vom Dirigieren ist die folgende Begebenheit — die freilich erst dann verständlich wird, wenn man weiß, daß Strauss immer wieder gesagt hat, man solle beim Dirigieren keine unnützen Bewegungen machen, den linken Arm überhaupt nicht gebrauchen, bei einer Opernaufführung niemals aufstehen und so fort — : Zu einer Probe zur „Frau ohne Schatten“ kam ein Fotograf, um Aufnahmen von Strauss zu machen. „Jetzt is es mir zu fad“, sagte der Meister zu ihm, „kommens heute abend, wenn ich im Frack bin.“ Am Abend kam besagter Fotograf wieder: Strauss hielt den rechten Arm mit dem Dirigentenstab ausgestreckt, während er die Linke seinem Prinzip getreu — ganz einfach herunterhängen ließ. Das war dem guten Mann natürlich zu wenig; mit beiden Armen wild gestikulierend — wie sich der Durchschnittsbürger eben ein Taktstockgenie vorstellt — so wollte er Strauss gerne aufnehmen. Da ist der Meister aber richtig ärgerlich geworden und hat die linke Hand in die Hosentasche gesteckt!

Hin und wieder ist er allerdings seinen Grundsätzen doch etwas untreu geworden. So erlebte ich ihn einmal, wie er bei einer Aufführung der „Frau ohne Schatten“ gegen Ende beide Hände gebrauchte und von seinem Stuhl aufstand — da hat's im Orchester gekracht! Nachher kam er zu mir und fragte: „Na, wie war's, Böhmerli?“ — „Sehr gut“, erwiderte ich; „aber ich kenne einen Richard Strauss, der immer davon spricht, daß man beim Dirigieren die Linke nicht gebrauchen und nie aufstehen soll.“ Er verstand diese kleine Anspielung sofort und murmelte nur einige unverständliche Worte. — Vier Tage später stand wieder die „Frau ohne Schatten“ auf dem Programm, und wiederum wollte er bei derselben Stelle aufstehen — sogleich aber ließ er sich diesmal auf seinen Sitz zurückgleiten, hielt sich mit der linken Hand an der Barriere zwischen Orchestergraben und Zuschauerraum fest und schaute — demonstrativ lächelnd — zu mir nach der Dienstloge hinauf. Das war echt Straussischer Humor!

Nun einige Bemerkungen des Meisters, die Aufschluß geben über sein geistiges Verhältnis zu den großen deutschen Musikern, die vor ihm lebten und als deren letzten er sich ansah. Wie sagte er doch einmal selbst? Er sei der letzte Appendix einer großen Zeit. Wohlgemerkt: Appendix, nicht Epigone! Ich fragte ihn einmal, warum er eigentlich

„Na, wie ist's, Böhmerli?“ — Richard Strauss spielt vor; in der Mitte Geheimrat Dr. Adolph

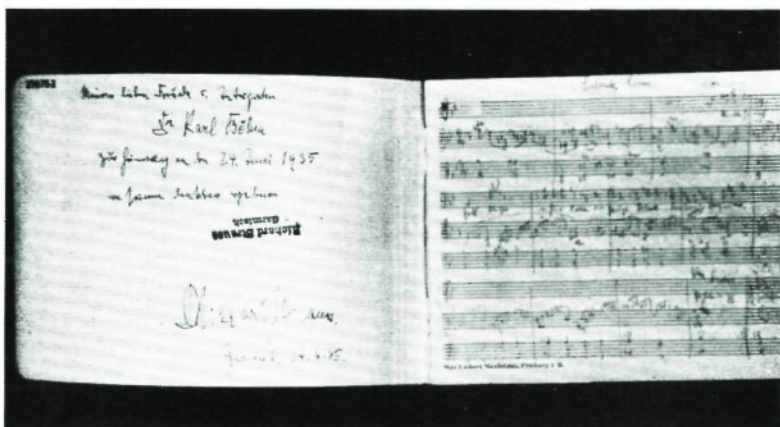




in der „Salome“ so oft, und, wie ich glaube, unnötig den Takt wechsele. Ich verstehe zwar, meinte ich, daß der Taktwechsel zur Charakterisierung des Herodes notwendig sei — ein sprunghafter dekadenter Mensch, der von einem Extrem ins andere geschleudert wird —, aber am Anfang der Oper die Soldaten, die Cappadozier, das sind doch ganz einfache, unkomplizierte Menschen... Da sah er mich ernst an und sagte: „Schaun Sie, Böhmert, unsereiner hat nicht die Begabung, eine ganze Oper im Viervierteltakt zu schreiben wie Wagner den Lohengrin.“ — Tatsächlich gibt es im ganzen „Lohengrin“ nur einen einzigen Dreivierteltakt, nämlich das Gebet des Königs Heinrich im 1. Akt. Die deutsche Klassik (Haydn, Beethoven, Schubert) liebte Strauss über alles, Mozart aber war sein Abgott. „Die Geburt der Mozartschen Melodie ist die Offenbarung der von allen Philosophen gesuchten menschlichen Seele“, schreibt er in seinem künstlerischen Vermächtnis an mich. Er nannte Mozart auch den eigentlichen Erfinder der „unendlichen Melodie“ und verwies mich dabei auf die zweite Cherubin-Arie: „Mir fallen leider nur kleine, kurze Themen ein“, sagte er; „allerdings mache ich dann mit denen kompositorisch auch alles, was man damit machen kann.“

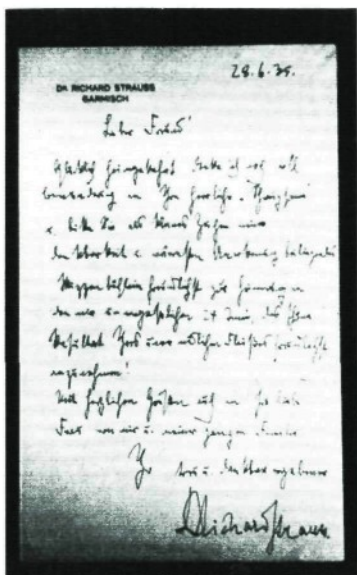
Der Briefwechsel Strauss-Hoffmannsthal und Strauss-Gregor gewährt tiefe Einblicke in die Zusammenarbeit des Opernkomponisten Richard Strauss mit seinen Textdichtern — insbesondere über seinen bedeutenden, bisweilen entscheidenden Einfluß auf die endgültige Fassung einer Szene, ja selbst der Grundkonzeption eines Librettos. . .

Über den Komponisten Strauss könnte man Bände schreiben; ich möchte an dieser Stelle nur hervorheben, daß ganz besonders unser Meister das künstlerisch geformte Wort brauchte, zumal er ja einen unglaublich sicheren Blick für die Qualitäten und Möglichkeiten eines Librettos hatte. Beim ersten Durchlesen eines Textes, stand für ihn der musikalische Aufbau mit allen seinen Höhepunkten und Spannungsmomenten bereits fest. Daß aber eben dieses Wort, aus dem er soviel schöpfte, klar und deutlich zur Geltung käme, das war seine größte und vornehmliche Sorge. So hat er bei den Proben zur Uraufführung der „Schweigsamen Frau“, die ich im Juni 1935 in Dresden geleitet habe, immer wieder darüber geklagt, daß man den Text, auf den er gerade bei diesem Stück soviel Wert legte — er hielt ihn nämlich für den kostbarsten aller von ihm vertonten Operntexte — nicht genügend verstehen könnte; bald schimpfte er auf das Orchester, es sei zu laut, und bald auf die Sänger, daß sie nicht deutlich genug deklamierten. Nach der Probe aber nahm er dann stets meine Partitur mit ins Hotel Bellevue und dort hat er eigenhändig Reduktionen der Orchesterbesetzung in meine Partitur eingezeichnet, Verdopplungen herausgenommen oder Forte-Stellen in



Widmung und erste Seite eines Skizzenheftes, das Richard Strauss dem Dirigenten Karl Böhm zur Erinnerung an die Dresdner Uraufführung der „Schweigsamen Frau“ zueignete

Widmungsschreiben des Komponisten an Karl Böhm



Piano-Stellen umgewandelt. Denn besonders bei diesem zauberhaften Stück war ihm die Deutlichkeit und Verständlichkeit des dichterischen Wortes oberstes Gesetz. Über Straussens Konzentrationsfähigkeit gibt folgende kleine Begebenheit deutlichen Aufschluß. Wie so oft beobachtete ich ihn wieder einmal in seinem Heim in Garmisch beim Partiturschreiben; da er aber gleichzeitig mit mir über Mozart sprach, meinte ich: „Sie werden sich bei den transponierenden Instrumenten irren, Herr Doktor!“ — „Aber nein“, sagte er, „ich kann doch doppelgleisig denken.“ Höchst interessant sind auch solche Bemerkungen des Meisters, die sich auf seine eigenen Werke beziehen. Wenngleich Strauss persönlich der bescheidenste Mensch war, so hat er doch nie sein Licht unter den Scheffel gestellt. Zur Illustration möge eine Anekdote dienen, die mir der Sohn Ernst von Schuchs erzählt hat: Bei der öffentlichen Generalprobe zur Uraufführung der „Salome“ im Jahre 1905 blieben — wie stets bei solchen Anlässen — die ersten Reihen unbesetzt, damit das technische Personal sich ungehindert bewegen konnte. Nur Strauss saß ganz allein hinter Schuch. Sowohl der Stoff als auch die in unbekannte Regionen vorstoßende Musik brachten es mit sich, daß das Publikum am Ende in tiefem Schweigen verharnte. Es wurde Licht, und noch immer rührte sich nichts im Publikum. Da richtete sich der Meister in seiner ganzen Größe auf, wandte sich zum Publikum und sagte: „I weiß net, mir hat's gefallen!“ — Sofort war der Bann gebrochen, und Strauss erntete stürmischen Beifall.

Das Thema „Richard Strauss“, sicherlich eines der faszinierendsten und schwierigsten Themen der jüngeren Musikgeschichte, wird die Fachwelt noch eine gute Zeit beschäftigen. Vielleicht sind gerade da ein paar persönliche Bemerkungen und Gedanken über

Wert und Bedeutung des Strauss'schen Schaffens von Ihnen als dem „Praktiker“ von besonderem Reiz.

Eine Bemerkung des Meisters beleuchtet vorzüglich jene Antinomie, die sein gesamtes Schaffen durchzieht: auf der einen Seite der Riesenapparat einer „Elektra“ und einer „Salome“, die beide ein non plus ultra in der Entwicklung der tonalen Musik darstellen — auf der anderen Seite die „Ariadne“, das „Capriccio“, die „Schweigsame“. „Mich nennen die Leute einen Renegaten“, sagte er einmal zu mir; „da schauen Sie sich doch einmal die Klytämnestra-Szene in der „Elektra“ an: Ich selbst habe ja mit diesem Unsinn angefangen.“

Ich persönlich halte die „Elektra“ für eine der besten Strauss-Opern. Gerade in diesem Werk hat das Orchester die Grenzen seiner Ausdruckskraft erreicht. Was durch Worte nicht mehr auszudrücken ist, das vermag das Elektra-Orchester „auszusprechen“. Eine solche Ausdruckskraft des Orchesters finden wir vor Strauss nur bei Richard Wagner. Ich muß hier immer an das Zwiegespräch zwischen Siegfried und dem hinterlistigen Mime im 2. Akt „Siegfried“ denken. Die wahren Absichten des Zwergs (im Gegensatz zu seiner süßlichen Rede) drückt an der Stelle nur das Orchester aus. Dieses „sprechende“ Orchester, das schon unter Wagner eine Stufe hoher Entwicklung erreicht hatte, fand in Strauss seinen Vollender. Man den-

ke zum Beispiel nur an Klytämnestras Traum! Neben der „Elektra“ liebe ich ganz besonders die „Daphne“ (die Strauss mir gewidmet hat). Die echte reine Musizierfreude dieses Werkes vermag mich immer von neuem zu fesseln und zu packen.

Als ich Strauss einmal fragte, welches seiner Opernwerke er denn nun am liebsten hätte, sah er mich mit seinen tiefblauen Augen lächelnd an und sagte: „Na, ich glaube, so die letzten zwanzig Minuten vom Rosenkavalier, nach dem Abgang des Lerchenauers.“ — Natürlich, da schwelgt das Orchester in den herrlichsten Farben, dann dieses wunderbare Terzett und endlich der wie in ein Nichts verhauchende Schluß!

Unter dem Krieg hat Strauss schwer gelitten. Mußte der greise Meister doch mit ansehen, wie ein Opernhaus nach dem andern im Zuge der Kriegsergebnisse zerstört wurde. Den wirtschaftlichen Aufschwung der 50er Jahre konnte er ja nicht voraussehen. So sah er in tiefstem Pessimismus nur ein gähnendes kulturelles Nichts; mit felsenfestem Vertrauen klammerte er sich daher an die Möglichkeit eines Wiederaufbaus der Wiener Staatsoper, zumal er ja die unbändige Liebe der Wiener zu ihrer Oper kannte. Aus dieser Zeit stammt sein künstlerisches Vermächtnis an mich, in dem er die Zukunft der Wiener Oper in meine Hände gelegt hat. Nachdrücklich bekannte sich Strauss in diesem Testament zum Geist des Ensembletheaters — die Meinung dieses Genies und

großartigen Theaterfachmannes sollte zu denken geben!

Die Freundschaft zwischen Ihnen und Strauss endete erst durch den Tod des Komponisten. Wann haben Sie ihn zuletzt gesehen, und welches Bild bewahren Sie von ihm in Ihrer Erinnerung?

Zuletzt habe ich den Meister im Palace-Hotel in Montreux gesehen. Es war, glaube ich, im Januar 1949. Strauss war damals schon schwer krank; außerdem hörte er sehr schlecht, seltsamerweise alles einen Halbton höher! Trotzdem war er noch immer von einer beneidenswerten geistigen Frische, die ihn an allen Problemen regen Anteil nehmen ließ. In der letzten Zeit hat der Meister, dessen Literaturkenntnis universell war, fast nur noch Goethe, diesen Göttlichsten unter den Göttlichen, gelesen.

Immer wenn ich „Tod und Verklärung“ dirigiere, muß ich daran denken, was mir Dr. Franz Strauss, der Sohn des Meisters, vom sterbenden Richard Strauss einmal erzählt hat: 24 Stunden vor dem Tod ist er aus seiner Bewußtlosigkeit erwacht und hat gesagt, daß sein ganzes Leben noch einmal an seinem geistigen Auge vorübergezogen sei; und dann hat er geflüstert: „Es ist alles wahr, was ich in „Tod und Verklärung“ geschrieben habe; genauso ist es, wenn man vor dem Ende steht!“ — Das waren des Meisters letzte Worte.



To Burg:

Wie
Rosen
vom
hochheiligen
Paradies

Richard Strauss

der Musikdramatiker
und Opernkomponist

Im Garten seiner Garmischer Villa setzte Strauss dem „Guntram“ ein Marterl, eine bayerisch-bäuerliche Gedenktafel, auf der zu lesen stand:

Hier ruht der ehr- und tugendsame
Jüngling
GUNTRAM
Minnesänger
der vom sinfonischen Orchester
seines eigenen Vaters
grausam erschlagen wurde.
Er ruhe in Frieden!

Der ehr- und tugendsame Jüngling tut es, seit 70 Jahren schon. ... Aber das sarkastische Gedenkwort hat nicht nur episodische Beiläufigkeit. Durch das sinfonische Orchester alles grausam zu erschlagen, das war des Vaters selbige Leidsenschaft. Den Vierzig- und Fünfzigjährigen hat sie zentral beherrscht, noch den Achtzigjährigen hat sie bewegt. War es eine unselige Leidenschaft? Und was alles wurde erschlagen?

Erschlagen wurden die Sänger durch die massierten Instrumentalisten. Erschlagen wurden Sinn und natürliches Sinngefälle dessen, was sie sangen, durch die Orchesterpolyphonie. Erschlagen wurde schließlich das natürliche Ablauftempo der Handlung durch das inkongruente Eigenmaß der symphonisch-musikalischen Entfaltung. („Gefährliche Längen!“) Davor hatte der große weise Alte jenseits der Alpen, Verdi, gewarnt. Und der

über alles geliebte Mozart („über ihn kann ich nicht reden, ihn kann ich nur anbeten“) hatte schon vor hundert Jahren, und in zeitloser Gültigkeit, das Vorbild für das in Musik gesetzte Bühnenstück geschaffen. Er hatte gewußt, was er an dem jetzt so gelästerten Secco-Rezitativ hatte, gewußt, wo „Musik“ etwas zu suchen hatte und wo nicht. Aber Strauss war umklammert von einem Mächtigen, der zeitnäher und suggestiver war: wie vor seinem Garmischer Fenster die Zugspitze, stand vor seinen Opernpartituren das „Massiv Wagner“. Der 15jährige Gymnasiast spielte eine freche Walzer-Parodie über den Tristan und hatte über Wagner, der damals im Zenit seines Ruhmes stand, sein rasch fertiges Urteil: „In zehn Jahren weiß kein Mensch mehr, wer Wagner ist.“ Im berühmten Brief an Joseph Gregor schrieb der Siebzigjährige: „Der Tristan ist die allerletzte Conclusion von Schiller und Goethe und die höchste Er-

füllung einer 2000jährigen Entwicklung des Theaters."

Alexander Ritter machte zum Kummer seines „guten Vaters einen Wagnerianer“ aus ihm. Aber auch ohne Ritter konnte wohl niemand weniger davor bewahrt bleiben, in den Bann des Bayreuthers zu geraten, als Strauss, der potentiell größte Musikdramatiker nach Wagner. Unendliche Melodie, sinfonisches Orchester (die selig-unselige Leidenschaft) und der große, mythisch-mystische Wagnerstoff — das waren die gewaltigen, die schöpferischen Bezüge, in die er hineingerissen wurde und die, so schien es, seinen Weg für immer bestimmen würden. Den Weg des Epigonen — weh dir, daß du ein Enkel bist! Denn Wagner war nicht zu wiederholen.

•

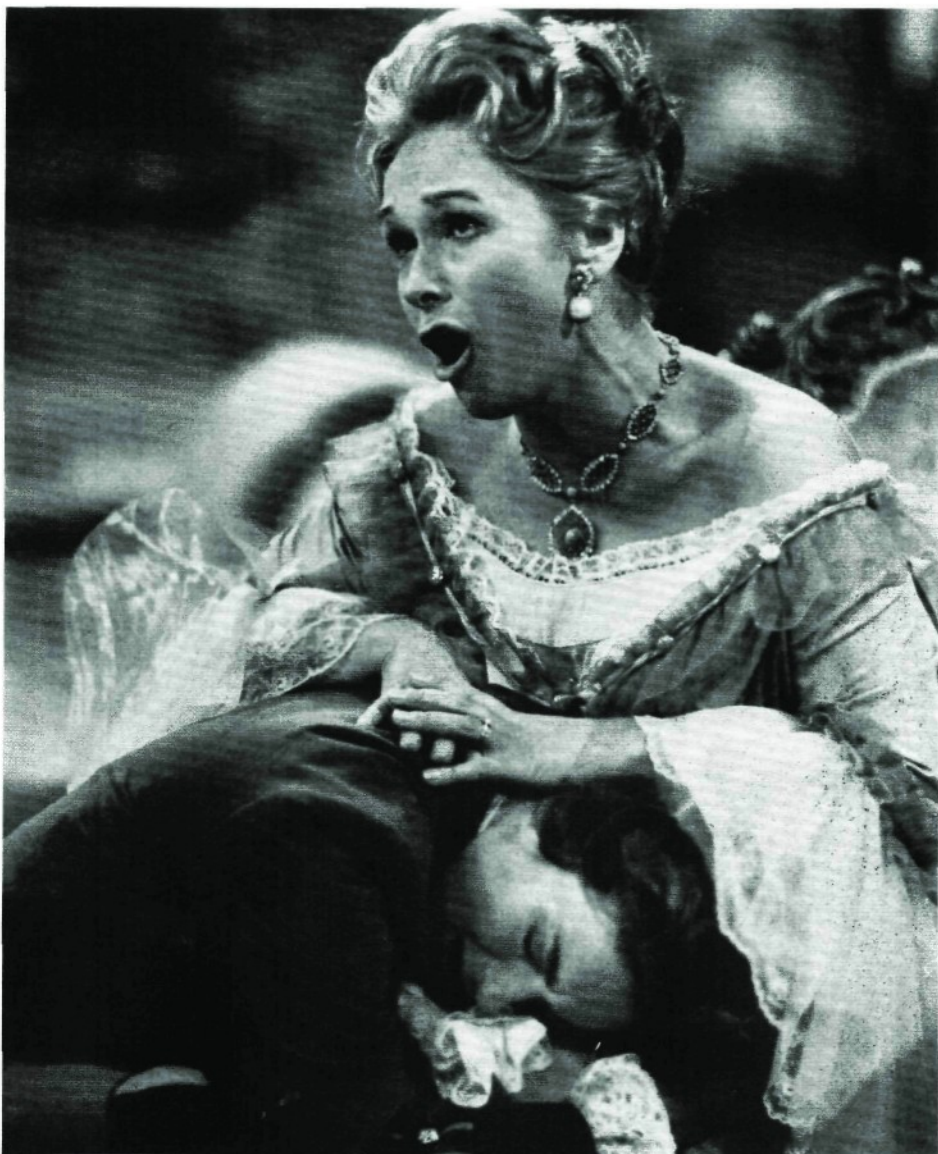
Er hat ihn nicht wiederholt. Er hat sich in einer ungeheuren „Mutation“ von ihm losgerissen (die freilich hineinreicht bis ins schillernd schöne Alterswerk der „Danae“) — ja, er hat in Wahrheit nie viel mit Wagner zu tun gehabt (hier bin ich versucht zu sagen, daß er, der Sohn der Münchner Pschorr-Brauerei, da schon einmal Bier in Sekt ver-

wandelt hat—). Denn er stand gegen Wagner nach dem Gesetz, nach dem er angetreten war: Wagner ist zuerst Dramatiker, Regisseur von Stoffen, dann erst Musiker; Strauss aber ist „von Natur aus“ zuerst Musiker, dann erst Dramatiker, musikalischer — wenn auch durchaus nicht nur musikalischer — Regisseur der Stoffe, der dramatischen Dichtungen, die ihn musikschröpferisch zu inspirieren vermochten. Als Musiker hatte er den Wagnerschen Dramenbau zu verkräften, mit Brauch, Form und Stil der Wagnerschen Musikdramatik, dieser einzigartigen Anti-Oper, fertig zu werden. Als Musiker hatte er die alten Gesetze von Rezitativ und Arie, Sologesang und Ensemble, Exposition und Finale umzuschmelzen in die Ambivalenzen des Musikdramas seiner Zeit. Sie waren durchaus die seinen — aber „der Kampf zwischen Wort und Ton“ war „schon mit Beginn das Problem meines Lebens und mit ‚Capriccio‘ als Fragezeichen beendet.“ Wagners musikdramatisches Orchester, das sinfonische, das leitmotivlich polyphone, fiel ihm wie von selber zu — und war doch ganz anders. Es war das unverwechselbare Straussische Orchester, virtuoser facettiert, nervöser

vibrierend und an klanglicher Prunkentfaltung, aber auch an klanglicher Dämonie nicht zu vergleichen. Es war das sängermordende und textzerstörende sinfonische Orchester. Noch in den Briefen, die der fast Achtzigjährige an Clemens Krauss schreibt, finden sich so bezeichnende Stellen wie diese: „... und eine Walkürenprobe hören — habe starke Sehnsucht nach einem Nibelungenorchester!“ — und „... zu meinem Schrecken einsehen müssen, daß ich wohl 90 Jahre alt werden muß, bis ich lerne, für menschliche Stimmen zu schreiben und eine ‚Oper‘ richtig zu instrumentieren.“ War es eine unselige Leidenschaft, das sinfonische Orchester, das den Guntram grausam erschlug?

•

Es wurde schon der Brief erwähnt, den der Meister am 8. Januar 1935 an Joseph Gregor geschrieben hat — er ist eine der profundesten und glänzendsten Bekundungen über Theater, Musiktheater und Richard Strauss. Da also bezeichnet Strauss den Tristan als die höchste Erfüllung einer 2000jährigen Entwicklung des Theaters.



„Leicht muß man sein, mit leichtem Herz und leichten Händen halten und nehmen, halten und lassen...“ Elisabeth Schwarzkopf (Marschallin) und Herta Topper (Octavian) im „Rosenkavalier“; 1. Akt



„Und zwar durch die Erfindung des modernen Orchesters.“

„Das . . . moderne Orchester ist das Instrument geworden, das allein fähig war, jenes Incommensurable, von dem der alte Goethe spricht . . . darzustellen in Symbolen, die nur dem ahnenden Gefühl sich erschließen — Nur ein sinfonisches Orchester . . . kann eine Handlung bis zum letzten Ende entwickeln — „Sinfonien“ bewegen den Kern des dramatischen Inhaltes — Was die schönsten Verse . . . allenfalls zu suggerieren vermögen, mit einem Akkord gelingt es der Musik, die Empfindung selbst auszusprechen. — Die ersten zwei Takte des Tristanvorspiels sagen dem Hörer mehr als die schönste Wortdichtung.“

„Auch nur mein so fein differenziertes Orchester mit seinem subtilen „Nervencontrapunkt“ . . . konnte in der Schlußszene der Salome, in Klytämnestras Angstzuständen, in der Erkenntnisszene zwischen Elektra und Orest, im II. Akt der Helena, im Traum der Kaiserin (II. Akt Frau ohne Schatten) sich in Gebiete vorwagen, die nur der Musik zu erschließen vergönnt waren.“

„Erst mit der Erfindung und der äußersten Differenzierung des modernen Orchesters ist das Welttheater zur höchsten Vollendung emporgestiegen.“

Und auch dies steht in dem kostbaren Brief: „... nur die Musik kann es wagen, das „Reich der Mütter“ ohne Schauer und Entsetzen zu betreten.“

Von Schauer und Entsetzen kündigt dennoch das Musikdrama dieses Großen, Schauer und Entsetzen sind die ungeheuren Gipfelwerke der Gattung, sind „Salome“ und „Elektra“. Da ist er hinabgestiegen zu den Müttern, zu dem Urgrund, wo für ihn die Mütter wohnen. Zu dem Urgrund, wo sich Eros und Ares begegnen, vereinen, wo die Liebe „nach Blut schmeckt“. Von daher kommt „das Wuchtige“, wovon Hofmannsthal spricht, „das Grandiose, das wirklich Gewaltige, . . . jene Kraft für das Finstere, Wilde . . . wodurch Sie am meisten unter den gegenwärtigen Komponisten aller Länder ganz vereinzelt und unvergleichlich dastehen.“

In den beiden Einaktern, die wie Blitze aus ihm schlugen, entlud sich „jene Kraft“ in Dimensionen des Ungeheuerlichen. Bei der „Frau ohne Schatten“ (unstreitig Straussens großartigstem Opernwerk) entströmte der dunklen, blutigen Eros Gewalt, in geläuterter Verwandlung, die prangend schöne, berausende Lyrik, durchsetzt von einer klangmagischen Sensibilität für die „Übermächte“, für die dämonischen Hintergründe des außerordentlichen Stoffes. Und in der „Daphne“ durchglüht sie, die Eros Gewalt, im geheimnisvoll mächtigen Wirken der Gottheit, noch einmal die archaisch strenge und arkadisch lichte Szene.

Prangend schöne, berausende Lyrik: das ist der Hermelin, den Strauss allen seinen vibrierenden, hochsinig bezaubernden Mädchenfrauen um die schönen Schultern legt: der Marschallin, Ariadne, Helena, Arabella, Maria, Danae, Madeleine — und stets war ihm ihr „Monolog“ ein Anliegen. (Die Strauss-Männer — Jochanaan, Orest, der Lernaer, Barak, Storch, Mandryka, Kommandant, Jupiter — sind Bässe und Baritone; gegen die Tenöre, soweit sie nicht bloße Dekoration sind, ist immer ein Unterton von Sarkasmus da — wie bei Mozart gegen den edlen Don Ottavio. . .)

Eros Gewalt: sie erzeugte die zuinnerst auf-rührende, die grandioseste szenische Musik, die Strauss je geschrieben hat — die Erkenntnisszene Elektra-Orest. Da löst sich die zu lange gestaute Gewalt erschütternd — mag es auch nur der Bruder sein, vor dem die Dämme brechen: das Glück dieser Befreiung heißt Elektra tanzen und sterben.

Richard Strauss und Horst Taubmann bei den Proben zur Uraufführung von „Capriccio“ (München 1942)

Nur sein sinfonisches Orchester, das Medium der „Nervenkonzertpauke“ und einer bis zum Äußersten kühnen Harmonik konnte sich in Wahrheit in Gebiete vorwagen, die allein die Musik zu erschließen vermochte. (Und „von der Isolde zur Elektra war noch ein weiter Weg“ gewesen —)

Aber dann wird in Dresden am 26. Januar 1911 der „Rosenkavalier“ aufgeführt. Es war eine Weltsensation: nach und neben einer „Elektra“ diese unfassbar charmante und zaubervolle Drehung um 180 Grad, von Mykenae nach Wien — war das vom gleichen Richard Strauss?

Zum erstenmal hatte die Welt erlebt, daß der klangkühne und unerschrockene Magier des Grauens ein Mozart der Moderne war, ein urbaner Bajuware, der seiner Landsleute Herz und Gemüt hatte — freilich deliziös und kulinarisch wie kaum einer, und nie außerhalb der Distinktion eines großen Herrn, und einen raffiniert geklärten Humor, der, mythologisch oder wienerisch, biographisch oder weltmännisch, von der Finesse der Commedia dell'arte bis zum Schuhplattler beim Grundseewirt reichte. Das Pendel hatte ausgeschlagen zur anderen Seite dieses eminent polar gespannten Phänomens Strauss, und man erlebte es nun immer wieder, wie in diesem Pendelschlag ein Rosenkavalier und eine Ariadne neben einer Elektra, ein Intermezzo neben einer Frau ohne Schatten, eine Arabella und Schweigsame Frau zwischen einer Ägyptischen Helena und der Daphne stehen konnten, und selbst zwischen Danae und Capriccio wirkt noch das polare Spiel.

Der große Glücksfall des wahrhaftig „unter einem Glückstern Geborenen“ war Hofmannsthal. Es bleibt ein einmaliger Fall von künstlerisch säkularer Schickung, daß dieser großartige Mann und Dichter, ohne den Strauss nicht zu denken ist, dazu berufen sein durfte, den Pendelschlag so entscheidend auszulösen: daß er, auch er, nach der Elektra-Welt ein so straussisch maßgenaues Buch wie den Rosenkavalier zu „liefern“ vermochte.

Der andere Pol: das ist die Sehnsucht Mozart (auch die operntechnische): „Ariadne“ wurde die Mozart-Oper von Richard Strauss. Aber war er ihm, war er der himmlischen Intensität seiner Melodie je näher als in jener Traumszene der Rosenüberreichung, da es, inmitten betäubenden Silberkluges, sich aus der Fanalischen Emporhebt: Wie himmlische, nicht irdische, wie Rosen vom heiligen Paradies — ist wie ein Gruß vom Himmel. . . ?

Das Terzett aus dem Rosenkavalier, den bestirrendsten Zusammenklang seiner geliebten Frauenstimmen zu Demut, Glück und Trauer sang man an seinem Grab. Er hatte das biblische Alter von 85 Jahren erreicht. Ein gesegnet langes Leben war angefüllt gewesen mit Arbeit („Ich kann keinen leeren Schreibtisch seh'n“), mit pausenloser, ruhmreicher Tätigkeit, mit einer schöpferischen Leistung, die allein schon dem Umfang nach unfassbar ist.

Mag sein, daß er sich, Exponent zwischen zwei Jahrhunderten, überlebt hatte. Der schockierende Avantgardist von einst durfte für jüngere Leute zum „Zuckerbäcker einer versunkenen Plutokratie“ werden. Aber die Opernhäuser können ohne Strauss nicht

leben, ein Spielplan ohne ihn ist heute ebenso wenig denkbar wie ein Spielplan ohne Wagner und Mozart. Mag sein, daß er „zweitklassige Werke“ geschrieben hat — sie sind mindestens noch ebenso interessant wie ein paar Dutzend anderer Opern, die unsere Spielpläne beherrschen. Und könnte alles von ihm vergessen werden — die Salome und der Rosenkavalier gewiß nicht! Und Ariadne, Arabella, Daphne, Frau ohne Schatten, möchten wir auf sie verzichten? Beginnen wir nicht überhaupt erst, all der Wunder gewahr zu werden, die er, „Jupiter in tausend Gestalten“, so generös gezaubert hat? Unser Leben, wäre es ohne Lerchenauer und Marschallin, Kaiserin und Komponist, Helena und Mandryka, Arabella und Morosus, Daphne und Danae, Bacchus und Barak nicht ärmer, viel ärmer?

Er war ein Enkel und ein Erbe. Das Erbe, selbst das, das nur ihn betraf, war so reich, daß es zu mehreren nicht mehr möglich schien. Er hat es gemeht; kühn, getreu, zaubervoll, und in einer Lebensarbeit, so reich und groß, wie sie wenig anderen beschieden war. Es gelang ihm noch einmal eine „Conclusion“ des großen musikalischen Welttheaters, die den Namen Richard Strauss in die Geschichte schrieb, in die Geschichte der besseren Taten der Menschheit. Er war vielleicht der Letzte und Berufenste, der es noch in Töne setzen konnte und durfte, das schöne Wort von Hofmannsthal:

Musik ist eine heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten!

Unsere Glosse

KRÄMER-SPIEGELEIEN

„Dieser freie Raum sollte die 12 Gedichte Alfred Kerrs aufnehmen. Wir haben die Genehmigung nicht erhalten und müssen auf den Abdruck der Texte, die wir gerne gebracht hätten, verzichten.“

Das ist neu. Bisher unterschieden sich — unter anderem — Liedplatten und Operngesamtaufnahmen durch den beigegebenen oder fehlenden Gesangstext. Hier wird nun zum erstenmal der Grund für sein Ausbleiben beim Namen genannt: Schwarz auf weiß, quer über den großen leeren Raum der Platten-Rückseite hinweg.

Damit haben wir einen der originellsten Beiträge zum Strauss-Jubiläum auf der Schallplatte. Über den „Krämerspiegel“, um diesen schon vergessenen Liederzyklus handelt es sich, findet der „fono-forum“-Leser einiges Hintergründige im Besprechungsteil. Möglich,

RICHARD STRAUSS
KRÄMERSPIEGEL
OP. 66

Zwölf Gesänge von
ALFRED KERR
für eine Singstimme
mit Klavierbegleitung (1921)

Es war einmal ein Bock
Einst kam der Bock als Bote
Es liebte einst ein Hase

Drei Masken sah ich am Himmel stehn
Hast du ein Tongedicht vollbracht
O lieber Künstler sei ermahnt
Unser Feind ist, großer Gott

Von Händlern wird die Kunst bedroht
Es war mal eine Wanze
Die Künstler sind die Schöpfer
Die Händler und die Macher
O Schröpfungsschwarm, o Händlerkreis

Herbert Brauer, Bariton
Gerhard Puchelt, Klavier

Im Vertrieb der Arrol-Eurodisc GmbH

12 Gedichte von Alfred Kerr, die Richard Strauss in Op. 66 in zwanzig Minuten und vierzig Sekunden in einer einzigen Aufnahme für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (1921) aufnahm.

daß die Kerrschen Reime, zu denen Strauss in einer unermüdeten Komponistenstunde griff, nicht eben das Eleganteste oder auch Geschmackvollste im Streit gegen allzu geschäftstüchtige Verlagsdirektoren bedeuten. Da hätte freilich der Abdruck die Wahrheit am schnellsten ans Licht gebracht. So steht zu vermuten, daß auch nach Ablauf von fast fünf Jahrzehnten die hier angebrachte Portion Gleichmut, zu schweigen von Humor, gefehlt hat. Oder hat etwa der plumpe Hieb doch besser als zu vermuten war gegessen? . . .

Für den Plattenfreund ist die Tatsache interessant, daß ein Verlag, Boosey & Hawkes, einer Plattenfirma, Ariola-Eurodisc, den erbetenen Abdruck schlankweg verweigern kann. Wenn — wie es in dem Antwortbrief

des Verlages heißt — „sicher Schwierigkeiten zu erwarten wären“? Nur dann?

Schließlich können die Plattenfirmen beispielsweise den Text zum „Rosenkavalier“ vollständig und sogar in drei Sprachen abdrucken. Diese Genehmigung kostet dann eine Stange Geld. Wie man läuten hört, runde zwei Mark für jedes Textheft auf den Tisch des Verlegers. Und das könnte der Grund dafür sein, daß nicht auf allen Taschen oder in allen Begleitheften geschützte Texte vorhanden sind.

Wobei zu berücksichtigen wäre, daß — nicht zuletzt durch das gesegnete Eintreten des Komponisten Richard Strauss für den Urheberrechtsschutz — auch der Verleger an den 8% Lizenzen partizipiert, die an die GEMA vom Verkaufspreis für jede ausgelieferte geschützte Platte abzuführen sind.