

HEROLD SEINER ZEIT

Richard Strauss

Walter Abendroth: Beiträge
zu einem kritischen Strauss-Bild

Unter den großen schöpferischen Begabungen unserer Musikgeschichte finden sich Künstler, die nach Anlage und Leistung das Wesen ihrer Zeit vollkommen ausdrücken, und es finden sich andere, die zu ihrer Zeit im Widerspruch stehen. Die einen repräsentieren das Denken, Fühlen und Wollen ihrer Epoche, die anderen stehen vor allem für Werte ein, die an keine wesentlich epochalen Voraussetzungen gebunden scheinen. Für die erste Kategorie gibt es in der neueren Kulturgeschichte kein überzeugenderes Beispiel als Richard Strauss, dessen Name mindestens über zwei Drittel seiner Lebensjahre hin fast unbestrittene Geltung hatte als Inbegriff des zeitgenössischen Musikschaaffens, als Kennwort für die stärkste individuelle Ausprägung meisterlichen Weltbürgertums zeitgültiger Färbung.

Gottsucher oder Hanswurst

Kein Prediger in der Wüste:
Richard Strauss und seine Widersacher
(nach einer zeitgenössischen Karikatur)



Als Mensch und als Künstler war Strauss von Natur aus dazu veranlagt, in Harmonie mit sich selbst und mit dem Dasein zu leben, das sich für ihn in der eigenen schöpferischen Tätigkeit und deren Auswertung restlos erfüllte. Sofern ihm Mit- und Umwelt darin Schwierigkeiten zu bereiten drohten, erwehte er sich ihrer mit rücksichtsloser Kritik. Wie er überhaupt bis zuletzt unermüdlich darum kämpfte, den moralischen und realen Ansprüchen der Kunst gegenüber staatlichem oder privatem „Banausentum“ Geltung zu verschaffen. (Man lese den prachtvollen Artikel zur „Parsifalfrage“ vom August 1912, der noch heute in jedem Worte — mutatis mutandis — nichts an Aktualität verloren hat!) Gewiß durchlebte auch er seine Enttäuschungen, Verärgnungen, Erbitterungen. Aber an der bestehenden Welt, an den gegebenen Zuständen, an den zeitbedingten Verhältnissen zu leiden, sich mit ihnen oder überhaupt mit irgendeiner tieferen Lebensproblematik leidenschaftlich auseinanderzusetzen, sich gar auf „vorgebliche“ Philosopheme, auf religiöse Skrupel näher einzulassen — das lag ihm so fern wie nur möglich. Es war ihm sogar bei anderen durchaus unsympathisch. Bezeichnend, daß Strauss die Rolle des Propheten Jochanaan in der „Salome“ ursprünglich musikalisch als „Hanswurst“ (!) interpretieren wollte und seine Absicht damit begründete, „so ein Prediger in der Wüste“ habe für ihn „etwas unbeschreiblich Komisches“. Aus ähnlichem Abscheu vor dem „Gottsucher“ wollte er sich später zunächst auch nicht mit dem Entwurf der „Josephslegende“ befrenden... Anthropologen und Historiker haben festgestellt, daß produktive Menschen, die ein höheres Alter erreichen, ihre fruchtbarste

Epoche in dem Jahrzehnt zwischen 40 und 50 haben. Ihre Ursache hat die schöpferische Kulmination darin, daß in diesem Lebensabschnitt nicht nur die physischen und geistigen Kräfte eine besonders vorteilhafte Gleichgewichtslage zueinander haben, sondern auch die menschliche Persönlichkeit sich in der bereitwilligsten Übereinstimmung mit der Welt — oder aber in der stärksten Spannung zu ihr — befindet. Bei Richard Strauss fiel dieses Dezennum der Hochblüte in die Jahre 1904 bis 1914. Es deckte sich mit dem Abgang der großbürgerlichen Kultur. Und mit eben dieser Kultur identifizierte sich der Mensch und Künstler Strauss — gleichviel, wieweit wissentlich oder unwissentlich — in der selbstverständlichsten Weise. Man darf dabei nur nicht das traditionsbeschwerte Bildungsbürgertum des neunzehnten Jahrhunderts mit der heutigen Industriegesellschaft verwechseln. Es hatte immer noch einen gewissen aristokratischen Zug, der dem individualistischen Lebensgefühl des klassischen Humanismus entsprungen war und dessen schon nur mehr halbernte, halbironische Spätform gerade in so manchen Merkmalen der Strauss'schen Existenz und Kunst unschwer erkennbar wird. Die heftige Abneigung, die Richard Strauss gegen den — wenn man so sagen darf — Überernst hegte, mit welchem die Romantiker sich als Verkündiger und Verwirklicher der humanistischen Ideale empfunden hatten, ist für diese Spätform des Bildungsbürgertums sehr charakteristisch: hier vollzog sich bereits der Übergang zu der allgemeinen Ernüchterung und Entzauberung, deren letzte und äußerste Konsequenz schließlich den alten Strauss doch noch zum Fremdling in seiner Zeit wandeln sollte.

Der Bürger und die 2. Wirklichkeit

Es entsprach vollkommen dem Geiste der späten Bürgerlichkeit, daß jenes „priesterliche“ Sendungsbewußtsein, das im Laufe des romantischen Jahrhunderts zu pseudo-künstlerischem Ichkult ausgeartet war, offiziell für Torheit erklärt und außer Kurs gesetzt wurde. Auch Strauss vertrat mit Nachdruck den radikalen Handwerker-Standpunkt des neuen Säkulums, nach welchem „Künstler“, also auch „Komponist“, ein bürgerlicher Beruf wie jeder beliebige andere ist. Aber das solcherart verleugnete Besonderheitsgefühl lebte sich bei ihm dafür um so blühender in der produzierenden Phantasie aus: Da wurde das von kritischen „Widersachern“ getrübbte, von Leistungsbewußtsein versüßte, von Erfolgen überhöhte Künstlerdasein zum „Heldenleben“ umgedichtet — natürlich halb-ernst, halbironisch, aber immerhin. Überhaupt finden wir den Verzicht auf sichtbare „Genie“-Allüren, wie ihn das neue Gesetz der Kulturzeitwende bedingte, das dem Künstler nicht mehr erlauben wollte, seine unbürgerliche Artung zur Schau zu tragen, reichlich

zur egozentrischen Daseinsbedeutung „Der Einzige und sein Eigentum“ begehrt gewesen.)

Derselben Widersprüchlichkeit kunstbürgerlicher Doppelexistenz begegnen wir aber noch in anderer Beziehung. Es läßt sich kaum ein ordentlicherer Lebenslauf, bar jeglichen Abenteuers, jeglicher Irritation und jeglicher Extravaganza vorstellen, als der von Richard Strauss. Jedoch lebt sich in den Hervorbringungen der schöpferischen Phantasie, von „Don Juan“ angefangen bis zur „Salome“ oder dem „Rosenkavalier“, immer wieder ein erotischer Überdruck aus, der, wenn es keine Biographien gäbe, künftige „Quellenforscher“ zu gänzlich irrigen Mutmaßungen verleiten müßte. Freilich hat es andererseits auch schon Kritiker gegeben, die hinsichtlich dieser Ausdrucksnuance im Strauss'schen Werke von „kalten Ekstasen“ sprechen und mehr artistische als elementare Glut, mehr bengalische als vulkanisches Feuer, mehr Gemachtes als Erlebtes darin erkennen wollen. Doch wer mag in diesem Fall mit Sicherheit entscheiden? Jedenfalls zeigen die verschiedenen Briefsammlungen, die uns

der geistigen, gedanklichen und künstlerischen Wirklichkeit in die Alltagswirklichkeit, eine derartige Einheit von Künstlertum und Menschentum, wie sie in der zwar unverbürgten, doch jedenfalls gut erfundenen Anekdote zum Ausdruck kommt, Wagner habe, eines Abends von einem Pump-Besuch bei Schott in Mainz nach Bleibich heimkehrend, sich plötzlich in seinem Kahn erhoben und mit dem Ausdruck tiefer Ergriffenheit Goldstücke in den Rhein gestreut, den „Rheintöchtern“ das Gold zurückgegeben! — eine so großartige, untrennbare Ganzheit des Lebens in einer selbstgeschaffenen geistigen Welt, bei Wagner durch viele Symptome nachweisbar, wird man bei Strauss vergeblich suchen. Auch das Autobiographische in seinem Werk ist in erster Linie bewußt, sehr bewußt gewählter „wirksamer Stoff“. Die Kühle der Distanz zum Anlaß wie zum Gegenstand des Schaffens war es, die in seinem Fall der Anschauung vom Beruf des Künstlers als eines „Berufs wie jeder beliebige andere“ den subjektiven Wahrheitsgehalt verlieh und damit repräsentativen Rang für den bürgerlichen Geist der Jahrhundertwende gewann.

MARGARETE BÄUMER



Kammersängerin Margarete Bäumer begann ihre Bühnenlaufbahn unter Erich Kleiber in Barmen-Elberfeld und war dann Mitglied der Opernhäuser in Düsseldorf, Zürich, Stuttgart, Berlin, Leipzig und München, hat aber außerdem als Gast in fast allen wichtigen Musikzentren der Alten und Neuen Welt gesungen. Seit 10 Jahren ist Margarete Bäumer als Professorin an der Musikhochschule in Leipzig tätig. Unser Bild zeigt die Sängerin als Elektra.

Der joviale Grandseigneur

Es war 1927 in Stuttgart, als ich Richard Strauss kennenlernte; ich habe unter seiner Leitung die Feldmarschallin, die Ariadne und die Kaiserin in der „Frau ohne Schatten“ gesungen. Auf den Proben ging es immer zwanglos und unverkrampft zu. Er kannte keine Pose, hatte Humor und war immer für einen Witz zu haben. Man verstand seine Absichten, weil man spürte, daß die anspruchsvolle und raffinierte Kultur seiner Werke in seiner Person wirklich lebte. Zu der eindrucksvollsten Begegnung mit Strauss kam es, als ich 1935 zu einer Elektra-Aufführung von Leipzig nach München geholt wurde. Während der ganzen Vorstellung, die von Knappertsbusch dirigiert wurde, saß Strauss als Zuschauer weit vorgebeugt in der Proszeniumsloge, und ich fühlte, wie er mit Auge und Ohr gespannt jede Gebärde verfolgte, um die ich rang; denn man muß ja die furchtbare, gegen Weibstum und Menschlichkeit wütende Gestalt der Elektra sich abringen, damit sie Größe erhält. Die Anwesenheit des Komponisten spornte mich gewaltig an. Meine Darstellung machte sichtlich Eindruck auf Strauss: Am Schluß der Vorstellung ehrte er mich auf sehr schmeichelhafte Weise vor dem Publikum — aber noch mehr bedeutete es für mich, als mir der jugendlich beschwingte 70jährige sagte: „Sie haben mir meine Elektra in einem ganz neuen Licht gezeigt!“

Als ich in der folgenden Spielzeit nach München engagiert wurde, durfte ich unter seiner Leitung die Elektra und Isolde singen. Seine prachtvollen blitzenden Augen, denen nichts verborgen blieb, leuchteten über dem Orchester und enthusiastisierten uns — ich stelle mir vor, daß Goethe in seinem Alter eine ähnliche Wirkung ausgeübt hat. Jovial wurde ich dann von dem Meister einmal nach Garmisch in seine Villa eingeladen, wo ich zusammen mit einem Kollegen auch ein Konzert vor der gesamten Familie Strauss sang.

Zum Abschied wurden wir von dem charmanten Gastgeber bis zur Gartenpforte geleitet, wobei er eine schöne Rose vom Strauch brach und mir galant überreichte.

Zum letztenmal sah ich Strauss 1938 in Dresden, als ich bei den Strauss-Festspielen unter Böhm die Elektra sang. Man wohnte im Hotel Bellevue, wo er sich recht von der bayerisch-gemütlichen Seite zeigte — etwa wenn er am Skattisch saß und mich beim Vorübergehen festhielt, damit ich ihm Glück im Spiel bringe... In der Vorstellung war er wieder der magnetische Pol, der ideale Zuschauer. Und bei dem Zusammensein nach der Vorstellung bat er, der Grandseigneur, meine Mutter als Tischdame neben sich. Ein großartiger Mensch!

kompensiert durch eine für den „Bürger“ charakteristische, bei Strauss zum Werk gewordene „zweite Wirklichkeit“. Ob in der „Feuersnot“, ob in der „Sinfonia Domestica“, ob im „Intermezzo“ — überall setzt sich der Drang durch, das Ich dem öffentlichen Interesse zu empfehlen, das Kunstbürgertum zum Heldenleben im weitesten Sinne zu stilisieren, das sehr geliebte Selbst zum Romanhelden zu paraphrasieren. Wobei dem leise selbstironischen „Humor“ die Rolle zu fällt, dem Geltungsanspruch des privaten Ich den sonst nicht ausgeschlossenen Schein der Anmaßung zu nehmen. (Der junge Strauss war einmal von Max Stirners Anweisung

Einblick in die Werkstattgeheimnisse des Meisters gewähren, gleichviel, ob der Partner Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Joseph Gregor oder Clemens Krauss heißt, wie klar und bewußt, wie diszipliniert und souverän Straussens Arbeitsweise stets war. Allein, während — beispielsweise — Richard Wagner in den Mythen, die er zu Werken formte, mit seinem alltäglichen Denken und Empfinden aufging, waren für Strauss die Anlässe seines Schaffens jeweils eben nur „Stoffe“, die er von Fall zu Fall suchte und mit Hilfe seiner literarischen Mitarbeiter meistens auch in der gerade genehmen Art fand. Ein solches dämonisches Übergreifen

„Genießbarkeit“ als Prinzip

Zur Selbstdarstellung dieses Geistes gehörten Elemente, die sämtlich auch das Wesen der Strauss'schen Kunst bestimmten. Man findet sie schon in der Serie der großen Tondichtungen vereinigt, mit denen Richard Strauss seinen Komponistenruhm begründete, bevor er noch seinen Siegeszug als Musikdramatiker antrat. Was diese „Tondichtungen“ von ihren geschichtlichen Vorläufern, den „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, unterschied, war mehr als bloß das spätere Entwicklungsstadium der Formgestaltung. Es war der stilgewordene Geist der



Mozartisches Erbe ins Präziöse übersetzt: Vor der Uraufführung der „Daphne“, Dresden 1939, mit (von rechts nach links) Sven Nilsson (Tenaos), Torsten Ralf (Apollo), Helene Jung (Gaea), Margarete Teschemacher (Daphne), Max Hofmüller (Regisseur), Georg Brandt (Bühnenbildner), Prof. Leonhard Fanto (Kostüme), Richard Strauss, Martin Kremer (Leukippos)

Jahrhundertwende, das letzte, blöndende Aufglänzen der großbürgerlichen Kultur. Der Aufwand und die Farbenpracht des Riesenorchesters, die redselige Scheinpolyphonie der Satztechnik (Füll- und Mittelstimmen!) und die nervöse Verfeinerung des Ausdrucks entsprechen völlig dem Luxusbedürfnis der Wohlhabenheit, wie es sich einerseits im figurenreichen Allegorienschmuck der Prunkfassaden und im Entratenglanz der marmornen Treppenaufgänge der Häuser, sogar der Mietshäuser von damals, andererseits in der subtileren Arabeskenfreudigkeit des Jugendstils in Literatur und bildender Kunst dokumentierte. (Strauss hat mehrfach die Wichtigkeit eines effektvollen Eintritts oder Eingangs in der Musik betont, nach welchem der Komponist dann „machen könne was er wolle“.)

Neben der sensualistischen Genüßlichkeit der ganzen Kunstauffassung wirkt sich dabei die fortschrittstrunkene Leistungsfreude des technischen Zeitalters aus, das eben zu seinen größten Triumphen ansetzte: Man kann gerade bezüglich dieser kolossalen Orchesterpoëme von „Virtuosensmusik“ in dem Sinne sprechen, daß sie virtuos für Virtuosen komponiert ist, für Starorchester und Stardirigenten, jeder nicht höchstqualifizierten Kräftekatégorie unerreichbar. Sodann aber spiegelt sich in dieser Kunst aufs sinnfälligste der — durchaus legitime — Bildungsanspruch des Bürgertums. Etwas davon hatte schon bei der Erfindung der „Symphonischen Dichtung“, der Programmmusik überhaupt, mitgesprochen; nämlich die echt bildungsbürgerliche Forderung, daß sich bei einer rechten Musik doch wohl auch „etwas

denken lassen“ müsse. Shakespeare („Macbeth“), Nietzsche („Also sprach Zarathustra“), Cervantes („Don Quixote“) als Paten orchesterlicher Ideenkompositionen bezeugen nicht nur diese Bildungskomponente, sondern zugleich die entwaffnende Unproblematik des Musikers, der sich der eigentlichen Beziehungslosigkeit zwischen den geistigen Horizonten der gewählten „Stoffe“ und der naiven Sensualität der „Tondichtung“ als solcher gar nicht bewußt zu werden schien.

Eine ähnliche Diskrepanz läßt sich nun allerdings bei den Bühnenwerken nicht beobachten. Sowohl bei den Gipfelleistungen der ersten Werkfolge — „Salome“ und „Elektra“ —, mit denen Strauss das Wagnersche Vermächtnis ins Psychoanalytische abwandelte und musikalisch wie strukturell zu äußersten Konsequenzen führte, wie bei denen der zweiten Folge — vom „Rosenkavalier“ bis zum „Capriccio“, die „Frau ohne Schatten“ etwa ausgenommen — mit denen er Mozartsches Erbe ins Präziöse übersetzte und vom Übermaß zu neuer Ebenmäßigkeit in Aufwand und Ausdruck umschwenkte, zeigte sich die Verbindung mit antikischer, rokokohafter, barockmythologischer, symbolistischer, plüschbürgerlicher oder geschmacklicher Literatur gepflegtester Prägung völlig organisch. Es bleibt dabei bewundernswert, mit welchem sicheren Instinkt für seine Möglichkeiten der musikalische Herold seiner Zeit im Arbeitsverkehr mit seinen Textdichtern immer wieder darauf drängte, allem Schweren, Tiefen, Gewichtigen und Kontemplativen, das nun einmal seinem Naturell durchaus entgegen war, die Wendung ins musikalisch „Dank-

bare“ oder ins unverbindlich Unterhaltsame und theatralisch (nicht zuletzt auch optisch) Wirkungsvolle abzugewinnen, wenn nötig, auch abzuwingen. Mit dieser Tendenz zur unbedingten „Genießbarkeit“ als oberstem Prinzip der Kunst verteidigte auch der alternde Meister der zwanziger Jahre immer noch ein letzterverbliebenes Reservat des überlebenden, dezimierten Bildungsbürgertums.

Außerhalb der Zeit

Es ist gewiß nicht wenig, in welchem Sinne auch immer, Repräsentant einer großen geschichtlichen Epoche und innerhalb dieser Epoche das Sprachorgan einer entscheidungsvollen Situation zu sein, wie Richard Strauss es war. Wie sehr er indessen als (wie Ludwig Kuschel es formulierte) „sich immer gleichbleibender Musikanter“ doch auch am künstlerisch Überzeitlichen teilhatte, das verraten vielleicht noch mehr als die ganze große Menge der weltruhmumwitterten Erfolgswerke jene kleineren rein-musikalischen Arbeiten „letzter Hand“, die er in den spätesten Lebensjahren schrieb und die er selbst, ein wenig kokett, als „Handgelenkübungen“ bezeichnete. Hier stand er bereits außerhalb „seiner“, fast schon außerhalb jeder Zeit. Und so wurden gerade diese „Übungen“ — es seien nur erwähnt das zweite Hornkonzert, die Bläser-Symphonie, die Streicher-Metamorphosen, das Oboenkonzert — zu beredsamen Urkunden dessen, was angeborenes Genie und wohlverworbene Meisterschaft über alle epochalen Bindungen und Begrenzungen hinaus bedeuten.