

Werk

Titel: Heft 17 : 13. Jahrgang 1913/1914 Erstes Juni-Heft : Richard Strauss-Heft No. 2

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1914

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_013_03_51 | LOG_0050

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

RICHARD STRAUSS-HEFT No.2



HEFT 17 · ERSTES JUNI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

... Strauß ist für mich die einheitlichste Inkarnation des Kunstempfindens der Gegenwart überhaupt. Ein Künstlertypus, wie ihn selten eine Zeit als Abdruck ihres Wesens schärfer prägen konnte ...

Paul Bekker

INHALT DES 1. JUNI-HEFTES

RICHARD SPECHT: Richard Strauß. Glössen zu seinem Wesen und zu seinem Werk

FRANZ DUBITZKY: Richard Strauß' Kammermusik

MAX STEINITZER: Das Kapitel Weimar in Richard Strauß' Leben. I.

EMIL THILO: Richard Strauß als Chorkomponist

FELIX VOGT: Die Uraufführung der „Josephslegende“ von Richard Strauß in Paris

ERNST RYCHNOVSKY: Ein literarisches Denkmal für Richard Strauß

F. A. GEISSLER: Ernst von Schuch †

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von Richard Strauß: Photographie von Dührkoop; Jugendbilder; Franz und Richard Strauß; Photographieen aus dem Jahre 1908; Steinzeichnung nach dem Leben von Karl Bauer; Büste von Hugo Lederer; Pauline Strauß-De Ahna; Strauß' Arbeitszimmer in seiner Villa in Garmisch; Die Straußsche Villa in Garmisch; Zwei Partiturseiten aus „Elektra“ und „Rosenkavalier“; Porträt von Ernst von Schuch; Das Dresdener Hoftheater

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

RICHARD STRAUSS

GLOSSEN ZU SEINEM WESEN UND SEINEM WERK
VON RICHARD SPECHT IN WIEN

Jeder große Künstler ist, wenigstens solange er lebt, gleichsam in zwei Erscheinungen vorhanden. So wie er wahrhaft ist und daneben als der Popanz, den die Legende der Gegenwart aus ihm macht und der nur in den seltensten Fällen wirklich etwas mit dem Urbild, mit der realen Persönlichkeit gemein hat, die von einer geschäftigen und töricht neidvollen Mitwelt zu einer schon durch das bloße Dasein der Größe beschämten Inferiorität gemäßen Karikatur verzerrt wird. Bei wenigen schlimmer als bei Richard Strauß, von dessen Wesen selbst die vielen, die ihm zjubeln, geschweige denn die Gehässigkeit und der Mißverstand die rechte Ahnung haben. Menschlich nicht und künstlerisch erst recht nicht. Denn immer noch sehen die meisten in ihm hauptsächlich den großen Hexenmeister unserer Musik, den blendenden Techniker und Artisten, den „literarischen“ Musiker, der über sein Werk den Gesamttitel schreiben könnte: „Götzendämmerung, oder: wie man mit der Musik philosophiert.“ Wie unmittelbar, wie unspekulativ, ja wie naiv seine ganze Schaffensart ist, ahnen die wenigsten. Techniker und Artisten nämlich werden die Künstler so lange gescholten, als sich nur das formale und mechanische Element und nicht ihr eigentlicher Gedanke, ihr Wesensausdruck entschleierte hat. Und auch die „Literatur“ in der Produktion des Tonpoeten, der den „Macbeth“, den „Don Juan“, den „Zarathustra“, den „Don Quixote“ geschaffen hat, ist ein sonderliches Problem: die „Literatur“ nämlich, nach der hier einer greift, dem sie nur ein Anlaß, ein wesentlicher Stimmungsfaktor und psychischer Wegweiser ist und der gar keine literarische Musik im Sinne irgendwelcher Illustration macht. Auch keine „artistische“, wenn das Wort anders nichts besagt, als höchste Fertigkeit des Handwerks, auf Kuriositäten angewendet. Vielleicht, daß man sich zur Zeit der „Salome“ derart über Strauß täuschen durfte. Jetzt darf man es längst nicht mehr; darf es auch nicht bei jenen Werken, die in der Fülle ihrer Wagnisse, in der Kraft ihres Neuen, die sozusagen die musikalische Landkarte unserer Welt veränderten; weil fremde Kontinente dabei entdeckt wurden, vor allem aber: die in ihrem rein Stofflichen, in der hinreißenden und glanzvollen Gestaltung fremdartiger und aparter Phantasieen zu solcher Wertung verführen mochten. Kein Zweifel: man wird die Gleichnisse für Straußsche Musik kaum aus dem Landschaftlichen, aus Blumen, Mondschein und murmelnden Gewässern, aus der Romantik milder, heller Nächte holen dürfen; sondern aus allem Glühenden und Lodernden, und aus wundervollen, edlen Dingen dazu, aus köstlichen-Juwelen, funkelnden Dolchen, schimmernden Bechern:

Und gewiß: er hat — vor allem in „Salome“ und „Elektra“ — Bezirke in Tönen erobert, die fast schon jenseits der Musik liegen. Bei alledem aber ist es ein Verkennen dieser Töne, wenn man nicht empfindet, wie einfach sie sind; wie das, was sie ausdrücken sollen, gar nicht einfacher, einleuchtender gesagt und überzeugender auf die wesentliche Linie gebracht werden konnte. Aber freilich dabei so unerhört „gekonnt“, daß die meisten es sich kaum vorstellen können, daß all diese Hexereien anders als mit kühlem Herzen und mit bedachtsamer Hand vollbracht werden mögen. Sie irren alle; und hier liegt der Grund zu allem Mißverstehen des Straußschen Wesens. „Die wahre Originalität gebiert sich selbst, ohne daß man darüber nachdenkt,“ hat Beethoven zu Schindler gesagt, der auch einer jener netten Menschen gewesen zu sein scheint, die sich den Künstler im Erobern seiner Eigenart nicht anders vorstellen können, als indem er spekuliert, wie er durch „Andersmachen“ verblüffen und die Mode von heute durch Verrenkung und Auf-den-Kopf-Stellen zu einer Mode von morgen umschaffen könne. Wer neuem Inhalt neuen Ausdruck geben will, ist immer noch verhöhnt und verdächtigt worden; man will immer wieder die Sprache des Ewig-Gestrigen hören. Die Gestalt des Possenliebhabers, der nur in falschen Zitaten spricht, oder die des Gelehrten, der die richtigen unerträglich anhäuft, wird schon längst nicht mehr auf der Bühne geduldet; nur in der Musik scheint man sie geradezu zu verlangen, und ihr Typus läuft in mehr Verkörperungen herum, als es dem lieb sein kann, dem an der Entwicklung der Kunst und der Ausscheidung des Überflüssigen gelegen ist. Strauß selber hat das in prachtvoll zornigen Worten in einem Brief an Friedrich von Hausegger ganz wunderbar ausgedrückt: „Wenn man mir vorwirft, ich schreibe zu kompliziert — zum Teufel! noch einfacher kann ich's nicht ausdrücken, und ich strebe nach möglichster Einfachheit; ein Streben nach Originalität gibt es bei einem wirklichen Künstler nicht. Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein Geschmack, der mir leicht als gewöhnlich, schon oft dagewesen und daher überflüssig, nochmals wiedergekauft zu werden, erscheinen läßt, das ändern, nicht bloß Laien, als höchst modern und dem zwanzigsten Jahrhundert angehörig vorkommt.“ Es ist evident, daß dem Künstler selber all das, was die anderen sich erst zu eigen machen und wofür sie die herrliche Mühe des Umlernens auf sich nehmen müssen, vollkommen natürlich, unergrübelt und der einzig mögliche Ausdruck seiner inneren Welt ist. Es liegt in der Natur aller Kunst, daß die Rezeptiven dem Produktiven erst nachlaufen müssen. Aber die träge Borniertheit, die am liebsten im Gewohnten verharrt, wird am rebellischsten, wenn man ihr zumutet, ihr bißchen graue Hirnsubstanz auf Perspektiven des „morgen“ einzustellen, und zieht es vor, den Künstler, der dieses „morgen“ in seinem Werk aufleuchten läßt, als

unehrlichen Spekulanten zu denunzieren. „Ich komme mir schon bald selber wie ein ganz schwerer Verbrecher vor,“ schreibt Strauß in edler Empörung an Arthur Seidl, nach der unerhörten Mißhandlung des „Guntram“, dieses in erlauchter Schönheit glühenden, von adeligstem Sinn erfüllten Werkes: „Ja, ja, alles verzeihen Einem die Leute eher, die frechste Lüge selbst, aber nur nicht, wenn man geschrieben hat, wie's Einem ums Herz war!“

Ich mache mir oft das Vergnügen, mir vorzustellen, was die „Nachwelt“, gar nicht die nach hundert oder zweihundert, sondern schon nach zwanzig Jahren, zu der Musik unserer Tage, vor allem aber zu uns sagen wird: zur Schiefheit all der Urteile, zu der Pöbelhaftigkeit der musikpolitischen Kämpfe, zu der Empfindungslosigkeit oder zu der Falschheit der Empfindung gegen das wahre Wesen der großen Meister unserer Zeit. (Von jenen ganz abgesehen, die des Jammers über unsere verruchte Epoche, über den Verfall der Musik, über das Ende der Kunst nicht genug haben können und die imstande sind, sich mit dem Gedanken abzufinden, daß die Entwicklung jemals stillstehen könne und nicht, sei es auch nach manchen Umwegen und Rückschlägen, zu neuen Zielen führen müsse: gleichviel ob zu solchen, die denen der klassischen Meister gleichwertig sind oder nicht, aber sicher zu jenen, die der Menschheit von heute gemäß und ihr notwendig sind. Die Verleumder unserer (und jeder) Zeit sind die unfruchtbarsten, hemmendsten und kläglichsten Gesellen; aber sie sind von vornherein bestraft, weil sie von dem herrlichsten Gefühl nichts wissen: von dem des Miterlebens, des Entzückens an dem unmittelbaren Schauspiel, das vom Dasein eines Großen den Gleichzeitigen gewährt wird, des wundervollen Beteiligtseins und Bereichertwerdens, das auch außerhalb seines Werkes liegt, im Betrachten und im mitglühenden Genießen seiner Kämpfe und Siege.) Aber ich fürchte sehr, wir werden von denen, die nach uns kommen, sehr ausgelacht werden. Weil so wenig Empfindung dafür da war, daß unsere Zeit nach Ibsens und Tolstoi's Tod drei Künstler allerhöchsten repräsentierenden Rangs hatte: Rodin, Strauß und Mahler. Weil sich Pfitzners inniger Verträumtheit so wenige Arme der Liebe entgegengestreckt haben. Weil es möglich war, die Linie, die von Beethoven zu Mahler führt, ebenso zu verkennen wie jene, die von Mozart zu Strauß geht. Weil — um alles andere auszuschalten und einzig beim Problem „Strauß“ zu bleiben — von so wenigen erkannt worden ist, daß in Richard Strauß einer erschienen war, der — zunächst gleichviel in welchem Sinn — der Musik unserer Generation und damit auch unserem Leben ein anderes Gepräge gegeben hat: ein neues Tempo, energiesteigernde Möglichkeiten, die beglückenden Delirien einer neuen, lebenserhöhenden Bravour; man glaubt, dünnere, reinere Luft zu atmen, in der der Pulsschlag rascher geht und alle Sinne Flügel zu bekommen scheinen, empfindlicher und

genußfähiger zu werden, wenn man die Straußschen Klänge hört, in denen explosiv antreibende, souverän gebändigte Kräfte wie die eines untadelig funktionierenden Flugzeugmotors tätig zu sein scheinen, wundervoll ineinandergreifend, ohne Vergeudung, in notwendiger gegenseitiger Beziehung, schlank und sicher — dabei aber eine über all dies prachtvolle Energienspiel herrschende klare und glänzende Geistigkeit, eine Lust an Wagnissen, die nie zum zweitenmal an das gleiche Tor pocht, eine aufsprenge, keiner Gefahren achtende Erobererfreude, deren scheinbare Willkür nur durch eine herrliche innere Gesetzmäßigkeit aus der Sphäre des bloßen Experiments in die des lebendig gewachsenen Kunstwerkes gerückt wird. Denn dies ist es vor allem, was eine spätere Zeit an der Straußschen Mitwelt unbegreiflich finden mag: daß diese leuchtend klaren, in stählerner, schlanker Logik und Zucht gefügten Werke ihr maßlos verworren, rätselhaft, ja abstrus erschienen sind; daß man seine organisch aufbauende, alles zur Einheit verklammernde Einfachheit jemals als unsinnig kompliziert, und daß man ihn dort einfach finden konnte, wo gerade seine höchste Subtilität waltet, die ruhig atmende Leichtigkeit, die unter der anmutvoll stilisierten Oberfläche einer in präziöser Innigkeit archaisierenden Melodik die kompliziertesten Probleme seiner reifen Meisterschaft verbirgt. Hört man heute den „Don Quixote“, das „Heldenleben“ oder gar den vor Zeiten als geheimnisvolles Monstrum angestaunten „Zarathustra“, so begreift man es nicht, wo die Menschen von damals ihre Ohren und Herzen hatten, kann es angesichts und angehört dieser thematischen Fülle und Greifbarkeit, dieser stolzen, schlankgegliederten Architektur, dieses Reichtums an Gesang und an plastischer Darstellungsmacht und der lichtvoll offenbaren Herrschaft von Gesetz und Regel über den Bau des Ganzen und die sinnvollen Zusammenhänge jeder Taktgruppe nicht verstehen, wie man jemals anders hören und empfinden, wie man dieses aus heftigstem inneren Antrieb stürmende Musizieren, dieses Singen und Klingen, dieses zielsichere frohe Hinschreiten auf neuen Wegen jemals verkennen und als die Ausgeburt eines originalitätssüchtigen Hirns oder als die Spekulation eines Sensationslüsternen verleumden durfte. Je öfter man die Straußschen Werke empfängt, desto transparenter werden sie, verlieren alle Schrecken — sogar die „Elektra“ in ihrer düster furchtbaren Größe spricht in grandiosen Stimmen erzener Melodik, wo die Meisten früher bloß zusammenhanglose, aus tosenden Mißklängen geballte Tonkaskaden zu vernehmen meinten; man hat zuerst nur die Geste, nur die betörende Brillanz der Attitüde, aber erst später diese Tonsprache selber verstanden, die so durchaus die von heute ist, alles Ewiggestrige verschmähte und doch lückenlos an die natürliche Entwicklung der Dinge anknüpfte, und nur Manche lernten diese Tonsprache als den höchsten, stärksten, lebenszugewandten Ausdruck unseres Selbst und unserer Zeit lieben, im

Gegensatz zu Mahlers lebensabgewandter, himmelssuchender Musik, die uns der diesseitigen Welt entrückt, während uns die Straußsche erst recht hineinführt, alle Kräfte, alle Lebensfreude erhöhend. — —

Der Weg, den er gegangen ist, von den Elektrachören, die der Gymnasiast — vorahnend — zu der Sophokleischen Tragödie schrieb und von der heiligen Brahmsweis der Jünglingszeit an über die unheilige Straußweis seiner Mannheit bis zu den zartglühenden Lieblichkeiten der „Ariadne“ und bis zur „Deutschen Motette“, diesem gotisch aufgetürmten, in seiner altmeisterlich treuen Vollendung an Bach heranreichenden, unsäglich mildergreifenden Abendlied — dieser Weg ist herrlich und einer der schönsten, den ein deutscher Künstler je durchmessen hat. Es ist der Weg eines niemals ablassenden Eroberers, eines niemals Verzichtenden und Beschwichtigten; aber eines Marathonläufers, der ihn geschmeidig, ohne Keuchen, ohne Athletenprahlerei, in sinnvollem Aufsparen der letzten Kraft und doch in entscheidendem Einsatz aller Energieen eines angespannten Willens siegreich und leichten Fußes zurücklegt. Das schönste Schauspiel für den, der mit Genuß und Bewußtsein Zeitgenosse zu sein versteht: mit anzusehen, wie — um ein Wort Seidls anzuwenden — aus dem Epigonen ein Progone wird; wie einer, vom guten Musikantenhandwerk kommend und alles Technische mit Souveränität meisternd, in dem wunderbaren Gefühl des Spiels der sich regenden eigenen Kräfte zuerst im Ausdruck des Ererbten bleibt, den Zauber der Form sehr stark empfindet, mit Geist und Geschmack, ohne sein Originäres altklug vorlaut werden zu lassen, und mit einer gewissen kühlen Anmut in der Bändigung des Kammeratzes seine Lust hat — darin ein wenig an den jungen Mendelssohn erinnernd — aber auch hier (besonders in der Geigen- und dem Klavierquartett, aber auch in manchem Lied) seinen ganz sonderlichen Mutwillen, seine Freude an ziervoller Drastik und witzig funkelndem Charme verratend. Bis die heftige Hand Alexander Ritters den Vorhang vor den Augen des Jünglings wegriß, der im Verkehr mit Hans von Bülow ganz in die Brahmsatmosphäre verstrickt war — wenn es auch immer wieder in den Werken jener Zeit scheinen will, als lehnte sich in seinem Unbewußtsein irgendein trotziges Neinsagen verführerisch auf — und bis ihn diese Hand aus der Werkstatt hinaus ins Leben und Erleben weist. Die italienische Phantasie entsteht; keine Naturschilderung in Tönen oder gar — wie ein besonders Geistreicher es nannte — ein musikalischer Bädeler, sondern der Ausdruck der durch diese Natur geweckten Empfindungen, der Stimmung in und um ihn und freilich im letzten Satz ein keck turbulentes Tonbild, in dessen Stimmen das lärmende und frohe Volksleben in Neapel aufzuklingen scheint. Aber hier schon ist er sich seines spezifischen Musikertums bewußt, das alles ablehnt, was sich nicht in Klängen oder Formen vollkommen wie in keiner anderen Kunst ausdrücken

läßt, aber das seinen Sinn weder in Arabesken noch in „pikanten Tonmalereien“ zu finden vermag und einzig in einem erlebten oder erschauten Inhalt. „Ausdruck ist unsere Kunst“, hat er um jene Zeit geschrieben, „und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat — natürlich einen, der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten läßt, ist für mich eben — alles andere als Musik.“ Das gilt von jeder echten und großen Tonschöpfung, und wie es gemeint ist, sagen andere Briefworte, die Strauß einmal an einen seiner allzu abstrakt ausdeutenden Kommentatoren gerichtet hat und in denen er ihn festzuhalten bat, daß er „ganz und gar Musiker und immer wieder Musiker sei, für den alle ‚Programme‘ nur Anregung zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Gerade in dieser Vereinigung liegt — neben allen spezifischen Qualitäten des Meisters, neben seinem herrlichen Elan, seinem Willen zum Neuen und Ungewissen, seiner blendenden Verve und Bravour, seinen kühnen Wagnissen — einer der stärksten Reize seiner Musik, die in sich vollkommen und als Tonkunst im formenbildnerischen und jedem anderen Meistersinn ohne „Nebenbedeutung“ empfangen und genossen werden kann, aber in der doch ein „Mehr“ lebendig ist, ein Inhalt, der sich in Natur und Seele ereignet hat oder in einem Dichterwerk erlebt worden ist, und der sich hier in höchster geistiger Kraft und mit zwingender Folgerichtigkeit widerspiegelt. So sind gleich die nächsten großen symphonischen Werke des Meisters, die den erlesenen Gehalt eines wundervollen Lebens umschreiben: der gleich bösen Schicksalen finster und klirrend hinwandelnde, in brütender Wucht und Knappheit gefügte „Macbeth“, das gute Gelächter und der hell ausgelassene Übermut des „Till Eulenspiegel“, der genialsten Humoreske im Bereich der ganzen Musik in ihrer Respektlosigkeit, ihrem entzückenden Sagenton, ihren thematischen Streichen und Abenteuern, vor allem aber in der erlauchten Meisterschaft, an die das Entsetzen der Zünftigen nicht heran kann und in der in unerhörter Vollendung gestalteten Rondoform, die das Wesen der dichterischen Erscheinung in der Wiederkehr all der Schalkstücke so zwingend ausdrückt, wie es die Variationenform (und zumal die doppelte mit dem Ritterthema und dem des Sancho) in dem schmerzlich ironischen, mit fabelhafter Anschaulichkeit durchgebildeten, vor allem aber in dem Hauch wehmutvoller Verklärung, der über diesen symphonischen Wahnmonologen liegt, so wunderschönen „Don Quixote“ tut. Der „Don Juan“, dieses glanzvoll verführerische Stück, dessen erotisch-flackernde Themen einen Gestaltenreichtum sondergleichen vor die geistige Arena zaubern und in dessen in höchster Inspiration empfangenem, wie auf goldgepanzertem Zelter einhersprengendem Hörnermotiv die Don Juan-Gestalt packender, glaubhafter und hinreißender vor jedes Auge tritt, als in all ihren dichterischen Verkörperungen; der „Zarathustra“, ganz aus

Naturmotiven emporwachsend, mit einer kaum jemals vorher erlebten geistigen Logik und Furchtlosigkeit des rein musikalischen Gedankenprozesses, bis in den seltsam zwiespältigen, im Gegenklang zweier Tonarten gleich einem trostlosen Ignorabimus verhallenden Schluß hinein — Welch eine grandios aufgebaute Welt der Einsamkeit, welches orgiastische Glühen, und vor allem: welche leidenschaftlich hervorbrechende, trunken lodernde Melodik, die alles kleine, alltägliche, akademische spottend, tanzend, wirbelnd, singend über den Haufen rennt, um schließlich doch ins Leere zu verfliegen. Von den phantastischen Klangträumen gar nicht zu reden, den oft zuerst gar nicht zu „erklärenden“, nicht bloß aus der horizontalen Stimmführung resultierenden harmonischen Akzidenzien, den durch scheinbare, zu keinem Zielton führende Durchgangsnoten und doppelte und dreifache unaufgelöste Vorhalte eintretenden Dissonanzen, die anfangs so jäh erschreckten und jetzt in ihrer inneren Notwendigkeit und ihrem alles eher als aus „schlechten Nerven“ kommenden Reiz nicht mehr als spielerische und verblüffen-sollende Willkür mißverstanden, sondern in ihrer tapferen Entdeckerlust richtiger empfunden werden. All diese vor nichts zurückscheuenden, auf zaghafte Ohren unbedachte, rücksichtslos in dem aufrichtigen Zwang des künstlerischen Gebots erkämpften, harmonischen, instrumentalen, orchestrophonen und formalen Problemlösungen — die nie auf dem Wege des Grübelns, immer nur auf dem der frischesten und unbefangenen, dem eigenen Gesetz vertrauenden Intuition erreicht worden sind und immer unterwegs angetroffen, niemals von vornherein gleichsam als Pensum neu zu erreichender „Originalität“ vorsätzlich aufgestellt wurden — all diese mutigen Beispiele einer neuen Tabulatur sind deshalb so entscheidend, und sind nach der ersten Bestürzung auch deshalb so bald in ihrem lebendigen Blühen, ihrer Wurzelechtheit und ihrer Gesetzmäßigkeit erfüllt worden, weil sie nicht Ergebnisse der Laune oder der Spekulation sind, sondern die notwendige Folge einer Entwicklung; und vor allem, weil sie durch überlegenes Können fundiert sind und sich dadurch von allen Zufallsergebnissen, den geflissentlichen Unsinnigkeiten und allen unkontrollierbaren Verrenkungen unterscheiden, die für die letzte Phase der impressionistischen und futuristischen Musik bezeichnend sind. Man hat niemals von ihm sagen können „den Stümpfern öffnet Strauß ein Loch“; seine Wagnisse sind nur dadurch überwältigend und lebensfähig, weil sie auf dem festen Grund erlauchter technischer Meisterschaft stehen und weil ihrer Bravour nichts vom Handwerk fremd geblieben ist. Und nochmals: weil sie durch den geistigen und musikalischen Inhalt jeder Schöpfung bedingt sind, weil sie sich von selbst einstellen, einzig durch den blitzenden Elan, die weißglühende Phantasie des Tondichters gerufen, nicht durch kühle, geflissentliche Berechnung, die auf irgendein *épatement* ausgeht oder die die Musik mit mathematischen Gleichungen verwechselt.

Bis zum „Zarathustra“ ist Strauß gleichsam im Kostüm gegangen. Von da ab sagt er sich selber aus. Jede Musik — vielleicht mit Ausnahme mancher dramatischen — hat nur einen Helden: den Tondichter selber, seine Seele, sein Empfinden und Erleben. Bis dahin hat Strauß die Maske seiner symphonischen Gestalten vorgenommen (im „Guntram“ und in der „Feuersnot“ auch die seiner dramatischen) und hat sein Wesen in ihrer Verkleidung ausgedrückt. Im „Heldenleben“, diesem geharnisch einerschreitenden, trotzig aufgereckten, tosend wilde Schlachten schlagenden und schließlich doch in den schmerzlich versonnenen, meditativ entsagenden, von Liebe und Schwermut überglänzten Klängen milder Ent-rückung ausklingenden symphonischen Epos (dessen Schluß die erhöhte, von reiferen Menschlichkeiten beladene Stimmung des nach schwerer Krankheit von ihm losgelösten, von stillen Zwiesprachen mit dem Tod erzählenden Jünglingswerks „Tod und Verklärung“ wiederbringt, wenn auch wehvoller und weltabgewandter), kommt er zum ersten Male unverhüllt als Gestalter des eigenen stolzen Ich. Und in der „Symphonia Domestica“, diesem süß empfindungsvollen, heiteren Idyll, in dem seine ganze schalkhafte Herzlichkeit laut wird, der freudig-stille Friede seines Inneren, sein zartes, immer gern verhaltenes Gefühl (in dem unsäglich innigen, von anmutvollstem Glück überstrahlten Adagio, dieser köstlichsten Liebesstunde in Tönen), aber auch sein fester, sicher in sich ruhender mannhafter Humor, der in der gottvollen Schlußfuge und ihrer zum Küssen übermütigen Polyphonie lustig zankender, liebevoll scheltender Stimmen liebenswert wie nur selten zuvor losbricht — in diesem fleckenlosen Meisterwerke, das schon in der Einheit seines Baues, der thematischen Beziehung und Geschlossenheit, der motivischen Entwicklung und dem golden überschimmerten Instrumentalkolorit eine wahre Wunderschöpfung ist, hat er seine Menschlichkeit, sein Heimgefühl, seine in listiger Neckerei oft versteckte tiefe Zärtlichkeit für Weib und Kind, die weihevollte Zufriedenheit eines Geborgenen, der es nicht lassen kann, auch sein Teuerstes ironisch-parodistisch zu zausen, mit einem Wort: die Urempfindungen des Mannes in wunderschöner, gleichmaßvoller Milde zu seinem edelsten Werk gestaltet. Auch hier, wie in allen seinen Tondichtungen, ist er (auch im autobiographischen Sinne) mehr Erzähler als Bekenner. (Auch hier im Gegensatz zu Mahler.) Er stellt sein gutes und schlimmes Schicksal dar; weniger sein inneres Erleben und Erleiden. Trotzdem: wer die „Domestica“ wirklich kennt und ganz in sein Gefühl aufgenommen hat, dem wird auch ihr Meister kein Fremder mehr sein können, und er wird vielleicht mehr von ihm wissen als manche, die täglich mit ihm Skat spielen dürfen. — —

Vom Werk auf den Künstler zu schließen, mag manchmal bedenklich sein; dort besonders, wo die Phantasie mitschöpferisch ist und die Sehnsucht zur Erfüllung bringt, was die Wirklichkeit verweigert. Aber der

Schluß vom Künstler auf das Werk wird immer zutreffen müssen, wo es sich um wahrhafte und um „gewordene“, nicht um gemachte Kunst handeln kann. Der Künstler wird immer in seiner Schöpfung zu finden und wird doch reicher und stärker sein, als jedes seiner Werke, und wo dies nicht zutrifft, wird man selten mit dem Verdacht Unrecht tun, daß hier kein Schaffen aus Fülle, sondern eines aus dem Mangel, aus dem Verlangen nach Fülle da ist. Bei Strauß aber trifft es zu; wenn es auch zunächst nicht leicht sein mag, die seltsamen Kontraste zu erklären, die zwischen seinem ruhig ins Leben blickenden, festen, gelassenen, keiner Niedertracht, aber auch keinem Triumph gegenüber seine heitere Sicherheit verlierenden Wesen und der furiosen Schleuderkraft, der grauenvollen Extase, der rasenden Torpedogewalt mancher seiner Werke zu walten scheinen. Aber eben doch nur scheinen. Vor allem, weil der Mensch Strauß sich mit ebensolcher Energie in der Hand hat wie seine Musik. Ebenso wie er sein Orchester zu furchtbarem Tumult aufpeitscht, es hinschießen läßt und rechtzeitig wieder einhält und bändigt, wie er die entsetzenvollsten Laute seiner Gestalten plötzlich zu zitternd schwärmerischem Gesang wandelt, so meistert er auch sich selbst; und nur jene, die ihn in Momenten der Abspannung und Überspannung, nach der Leitung eines begeisternden Werkes, nach einer seiner Erstaufführungen oder unter dem heftigen Eindruck irgend einer lebensinhaltvollen Überraschung gesehen haben, wissen von dem Sturm seiner Begeisterung, seinem derben Zorn, seinen jäh in Extremen brennenden Stimmungen — von allem Unband und Dämon in ihm, der für gewöhnlich hinter dem Visier seiner heiteren Bestimmtheit und Stetigkeit verborgen bleibt; ebenso wie die wenigsten von seiner anteilvollen Wärme für alle junge Begabung, von seiner kindlichen Lustigkeit, von der unbedingten, männlichen Zuverlässigkeit und Aufrichtigkeit seines geraden und unverschnörkelten Wesens, von der kritischen Schärfe dem eigenen Schaffen gegenüber, aber auch von der stolzen Würde seines Selbstbewußtseins wissen — lauter Dinge, die in solch drastischem und verblüffendem Widerspruch zu dem „Spekulanten“, dem „Egoisten“, dem „nüchternen Rechner“, dem „praktischen“ Strauß stehen — dem Zerrbild, das von feindseliger Geschäftigkeit immer noch ins Bewußtsein der Gegenwart eingezeichnet wird und das jeden, der von Strauß wirklich weiß, mit einem Ekel erfüllen muß, für den das verächtlichste Wort noch allzu zahm ist. Der „praktische“ Strauß vor allem: der Tondichter, der in jedem Werk derart seine Phantasie walten läßt, daß er Schwierigkeiten der Ausführung häuft, die zunächst unüberwindlich scheinen und die Interpretation seiner Musik lange Zeit gehemmt haben; der niemals eine Konzession gemacht oder auch nur durch eine Wiederholung des Gleichen eine Erleichterung des Verständnisses ermöglicht hat; der nach der „Salome“, wenn er geschäftsklug gewesen wäre, eine leicht hinschwebende Spieloper hätte machen

müssen — wie es sein hell sichtender Verstand ihm auch riet — und der den blutigen, zerfleischenden, schaudervollen Schrecknissen der Elektrawelt verfiel, um sich dafür gleich als Pächter der Hysterie beschimpfen zu lassen; der ein Werk schafft, um dem Freunde Reinhardt zu danken — und es wird die „Ariadne“ daraus: die alle Aufführung erschwerende Verbindung von Schauspiel und Oper, die neben allerhöchsten Protagonisten der Darstellung und des Gesanges ganz nebenbei auch 36 allerhöchster Instrumentalkünstler zur Bewältigung des gleich einem Edelsteinschatz flimmernden, von Juwelierhand zum Geschmeide gefügten Orchesterparts bedarf und dem Sänger, dem Maler, dem Dirigenten neue Probleme ohne Zahl bietet (wie jedes neue Straußsche Werk übrigens; auch hierin ist er ein Erwecker aus aller Erstarrung und ein Erhöher der technischen Möglichkeiten). Dieser Ton-dichter ist so wenig „praktisch“ als der Mann selber, der sich niemals um „Beziehungen“ schert, den Einflußreichen in ungeschminkter, ja oft grober Aufrichtigkeit die Wahrheit sagt, die „herrschenden Parteien“ brüskiert, den Philister aufreizt (der ihm trotzdem in Scharen nachläuft), der jeder Begabung, also der „Konkurrenz“, allezeit ein Helfer war — Pfitzner, Hausegger, Schillings, Fried, Bittner, Reznicek, Bischoff, Brecher und viele andere wissen davon zu erzählen —, der nie eine Zusage macht, die er nicht einzulösen vermag, aber dessen Wort auch mit unverbrüchlicher Zuverlässigkeit feststeht; der für die soziale Würde des Standes — und wahrlich nicht für seine eigene Person, für die es nicht vonnöten war — mit aller Spannkraft seines Temperaments kämpfte und Hiebe austeilte, und der sich nicht scheut — die Parsifalvorlage im Deutschen Reichstage war jüngst so ein Fall —, für ideelle Dinge all den Machthabern des Materiellen ins Gesicht zu schlagen. Wie er von den Pflichten des Gleichstrebenden denkt, hat er bei Mahler bewiesen, für dessen Schaffen er sich als erster eingesetzt und bis heute nachdrücklichst betätigt hat. Mahler selbst hat das mit lebhaftester Dankbarkeit empfunden und in den schönen Worten, die er darüber an Arthur Seidl schrieb, und in denen er nebenbei sein künstlerisches Verhältnis zu Strauß in eine scharfe Formel faßt, ist nichts von der Unduldsamkeit gewisser Anhänger zu spüren, die vermeinen, Strauß ablehnen zu müssen, wenn sie Mahler lieben (und umgekehrt), ebenso wie es noch immer solche gibt, die es für unvereinbar halten, Brahms zu verehren und in Richard Wagner ihr höchstes Kunsterlebnis zu empfinden. Was ungefähr ebenso klug und richtig ist, als wenn ein Astronom es ablehnen wollte, den Saturn zu betrachten, weil der Jupiter in anderen Bahnen kreist. Mahler selbst dachte anders.

„Sie können sich nicht denken“, schreibt er, „welche Seelenangst mich oft gepackt, wenn ich so Partitur nach Partitur in meine Lade gelegt, ohne daß jemand (trotz krampfhafter Anstrengungen meinerseits) von meinem Schaffen Notiz genommen hätte. Ich werde dies Strauß nie vergessen, daß er in wahrhaft hochherziger Weise den Anlaß dazu gegeben. Mich als seinen ‚Konkurrenten‘ zu betrachten, wird mir

allerdings niemand zumuten dürfen (wie das leider jetzt so oft geschieht). Ich wiederhole Ihnen, daß ich zwei solche Leute nicht als ‚Subtraktionsexempel‘ ansehen kann. Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Straußschen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer gefunden. Schopenhauer gebraucht irgendwo das Bild zweier Bergleute, die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich dann auf ihren unterirdischen Wegen begegnen. So kommt mir mein Verhältnis zu Strauß treffend gezeichnet vor . . .“

Seltsam genug, daß trotz mannigfacher Triumphe des Symphonikers, die neben dem prunkvollen Lodern seiner Tonsprache, seiner wie unter südlicher Sonne gereiften Melodik, dem zwingend Kühnen seiner harmonischen Entdeckungen nicht zuletzt in der knappen Prägnanz, der unredseligen Konzentration dieser einsätzigen Gebilde begründet waren — daß trotz dieser Triumphe die ganz großen Erfolge des Meisters erst dem Dramatiker zuteil wurden. Seltsam, weil vielleicht, so ketzerisch sie klingen mag, die Frage aufgeworfen werden darf, ob Strauß eigentlich ein spezifischer Dramatiker ist. Im Widerspiegeln seelischer Zustände, im Klangwerdenlassen jedes Vorgangs, in den Leitsymbolen für alle kosmischen, aber auch für alle real tönenden Ereignisse ist er es gewiß. Sieht man ihn aber einmal am Pult und wird gewahr, wie er das dramatische Wort mit seinem flirrenden, funkelnden, jubelnden, stöhnenden, jagenden, siedenden Orchester verschüttet, oder betrachtet man, wie er in „Ariadne“ die Enge der Szene durch sein musikalisches Strömen ausweitet und oft gar sprengt, so wird jene Frage nicht mit Unrecht laut. Ihm liegt nicht daran, wie Wagner, die Ethik des Mythos, die Mystik des Lebens, große Beispiele der Menschheit, erschütternde Bruderschicksale zu gestalten und in Tönen zu durchleuchten. Ihm liegt nur daran, Anlässe für Musik zu haben; gleichviel welcher Art. Er reagiert auf alles mit Musik; kann gar nicht anders reagieren — wenn es auch Stellen in seinem Werk gibt, die mit Musik fast schon nichts mehr zu schaffen haben, in denen verstörte Träume, ächzende Begierden, die Laute grauenvoller Wünsche zu Tönen geworden sind, die jenseits von Tonkunst sind, intensivster Ausdruck an sich, durch Mittel des Klanges, fremdartige, glitzernde, brünstige Tonmischungen, disparate, zusammengeballte Tonarten, fauchende, dampfende, kreischende Orchesterlaute in qualvollen Harmonieen. Die Klytemnästraszene in der „Elektra“ ist der blendendste Geniestreich dieser Art in der Tonvorstellung blutrünstiger Albträume, magisch klirrender Steine, schattenhafter Schlachtopferzüge, der kranken, angstverwüsteten Grausamkeit eines verfaulenden Gewissens — Dinge, die mit Musik nichts gemein haben und die doch in Töne eingefangen worden sind, wie sie nicht vorgeahnt und nicht nachgeahmt werden können, und wie sie nur einmal der klangvisionären Stunde

entspringen. Freilich: neben allem schauerlichen der Empfindung, neben der großartigen Evidenz dieser gar nicht anders möglichen, in ihrer wahnwitzigen Majestät unwiderleglichen Laute waltet hier auch eine Virtuosität sonderlichster Art: die Fähigkeit klanglicher Illustration, der Übertragung aller akustischen Vorgänge in Musik. Auch hier symbolisch, und mit entscheidender Gewalt der Vorstellungskraft dazu: ein splitterndes Beil, das Pfeifen der Geißelhiebe, bellende Hunde verursachen tatsächlich ganz andere Geräusche, als sie die betreffenden Elektromotive wiedergeben, und trotzdem hat jede dieser scharfumrissenen Klangminiaturen eine absolut suggestive Kraft, die jeden anderen Vorstellungskomplex ausschaltet und den gewollten mit bedingungsloser Sicherheit einhämmt. Strauß selbst soll sich — so erzählt Albert Gutmann in seinen anekdotisch sehr fesselnden und amüsanten Künstlererinnerungen — über diese Fähigkeit mit merkwürdigem Nachdruck ausgesprochen haben: „Ich sehe das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an“ — eines jener Paradoxe des Augenblicks, deren innere Wahrheit durch die extreme Formulierung verschoben wird: denn so groß gerade bei einem Meister seiner Art die Lust sein mag, die Virtuosität frappanter klanglicher Darstellung bis zu verwegenster Akrobatik zu treiben, nur um die Freude an der eigenen Technik und am Unbegrenzten des Könnens zu spüren, so wenig wird man ihm zumuten dürfen, die akustische Wiedergabe von Tellergeklapper, Motorengesurre, Papiergeraschel oder irgendwelchen anderen Geräuschen des Alltags als künstlerisches Ziel und nicht bloß als Kraftprobe des Handgelenks zu empfinden. Bei alledem hat ihn diese Lust oft zu einer illustrativen Detailistik geführt, die manchmal ablenkend und sogar oft kleinlich wirkte, und die ein Argument gegen den eigentlichen Dramatiker sein könnte, dessen Fuß (nach Hebbels Wort) wie über glühendes Eisen laufen und der sich nicht bei solchen — an sich wahrhaft verblüffenden — kleinen Realismen aufhalten soll. Andererseits ist es aber offenbar diese ungeheuer gesteigerte, zu Klangkomplexen von unbezweifelbarer Eindeutigkeit, Prägnanz und Gegenständlichkeit führende Fähigkeit, die den Hauptanteil an der Straußschen Farbengebung im Instrumentalen hat, an den Delikatessen ihres Perlmutterglanzes, an den blutroten Hysterien, der totenfahlen Brunst und an dem schwarzen, kochenden, brodelnden Hexenkesselgetön des „Salome“-Orchesters, aber auch an den köstlich filtrierten Stimmungssensenzen der Lieder, die vielleicht gerade dort, wo sie melodisch allzu leutselig entgegenkommen mögen, im Auf-fangen und Widerspiegeln der poetischen Atmosphäre die höchsten Beispiele emotiver und bildhafter Tonsymbolik geben. Bezeichnend übrigens, daß Strauß in seinen letzten Werken fast ganz auf diese kleinstmalerischen Remarquen verzichtet: in der „Ariadne“ ist nichts von ihnen, im „Rosenkavalier“ nur sehr wenig und nur an ein paar geflissentlich drastischen

Stellen zu spüren: der Musiker in Strauß ist ganz frei geworden, läßt, unbekümmert um das bloß „interessante“, sein inneres Singen und Klingen hinströmen, achtlos gegen alles, was nicht einfach „schön musizieren“ heißt. Und seltsam: in dieser scheinbaren Einfachheit, in der auf breiten Fittichen hinziehenden Melodik ist alles Neue, all die glanzvolle Beute seiner harmonischen Feldzüge, sein Tempo, sein Brennen und Lodern, sein innerer Tumult zu spüren, wunderbar reif und gebändigt, und vielleicht ist so erst seine Eroberung vollkommen. Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten in der Folge seiner Dramen, und es wird noch klarer als zuvor, was man ihm zu danken hat (nicht nur die Tondichter seiner Zeit, die alle, wohin und auf welch eigenen Wegen sie gehen mögen, von ihm, seinen Anregungen, seinem Beispiel und seinen Besitzergreifungen leben; und nicht nur die reproduzierenden Musiker, denen er neue Ziele gewiesen und die er durch seine Anforderungen zu neuem Stil, neuen technischen und Ausdrucksmöglichkeiten geführt hat). Ich weiß noch nicht, ob Straußsche Musik besser macht; aber stärker macht sie, beschwingt zu kraftvollerer Lust am Leben und Lust am Lachen, befreit vom Alltag, macht unverwundbar gegen die Tücken der Dummheit und Niedrigkeit, ist ganz die Musik, die Nietzsche in der des Peter Gast zu hören glaubte: die Musik der leichten Füße, der erhöhten Gesundheit, eine *gaya senza* in Tönen, bei deren Erklingen man körperlich leicht und froh zu werden glaubt und eine Bekräftigung des eigenen Daseinssinnes findet.

Von den sechs Tondramen, die Strauß geschaffen hat, ist das erste, der „Guntram“, in seiner edlen Geistigkeit, dem erlauchten Ernst seiner Tonsprache, der großartigen Ethik der Gesinnung noch immer das unverstandenste. Es wird einmal zu den schmachvollen Unbegreiflichkeiten unserer Zeit gezählt werden, daß sie sich diesem Werk so ganz verschlossen hat, das trotz dramatischer Mängel und trotzdem Strauß hier noch nicht ganz den einzig ihm eigenen Ausdruck, die gesteigerte, natürlich beschwingte Sprechmelodie des Dialogs, das fluoreszierende, nervös schillernde, erregte Orchester gefunden hat, doch sein Wesen ganz ausspricht; vielleicht sogar stärker und eindeutiger als ein anderes seiner Werke, schon weil er hier sein eigener Dichter war. Der „Guntram“ bedeutet sein „abreagieren“ von Wagner und gleichzeitig eine Absage an jede starre Doktrin, ein Bekennen zum eigenen Gefühl und Gesetz und ein Ablehnen alles Gehorsams und aller Rechenschaft nach außen hin. (Das hat ihm Alexander Ritter nie verzeihen können, der diese Verherrlichung des Künstlers, der sich einzig auf eigene Verantwortung und nicht auf die Gebote eines Bundes stellt, als Abfall vom Wagnertum empfunden hat: ganz falsch, was des Meisters Gesinnung angeht und auch künstlerisch nur im Sinne des Sich-selber-gefunden-Habens und der

schöpferischen Selbstbestimmung zu verstehen.) Wenn dieses Drama nicht in voller Lebendigkeit wirkt, so ist es nur deshalb, weil der Dichter in Strauß noch zu abstrakt, zu lyrisch-didaktisch war; weil er seine Menschen zu sehr im Reden, zu wenig in unmittelbarem Geschehen zeichnet, und dadurch allzu blasse, schematische Gestalten geschaffen hat, denen man mit Anteil gerne lauscht, ohne mit ihnen zu leben. Die Musik aber ist von einer Reinheit, einem Adel und einer Inspiration, die vielleicht nur dadurch nicht sofort zu allen gesprochen hat, weil es mit Wagnerscher Geste geschieht. Hier ist vielleicht der einzige Seitensprung ins Chroma, den Strauß versucht hat, aber einer, der den Diatoniker in ihm erst ganz befestigt. Von da ab läßt er die feinsten Valeurs der Tonalität schimmern und über sie hinweg all die reizvoll dissonierenden fremden Tonarten hinstäuben, wie das Spritzen und Schlagen eines Wasserfalls, der in seinem grünlichweißen, von Regenbogenfunken durchblitzten Schäumen über die ruhende Steinmasse stäubt. Hier aber herrscht noch alle Tonverwandtschaft; die breite Ruhe der melodischen Kontur hat nichts von der oszillierenden, flimmernden Nervosität des späteren Dialogs, und großartige, flächig gegliederte Stücke wie die beiden Orchestervorspiele, der ernst verklärte Friedensgesang, der von wehmütvoll mannhafter Resignation getragene Ges-dur Schlußgesang führen in die schönsten Gegenden des Straußschen Schaffens. Seine unbekümmerte Ehrlichkeit zeigen die ungetilgt stehen gebliebenen Anklänge an „Tristan“ und „Parsifal“; die immer stärker erwachende eigene Ausdrucksart die schwelgerischen Terzenklänge, die intensiven Holzbläsermischungen, der Triolenvorspann für gesteigerte Bewegung, die traumhaften, gleich Tropfen fallenden und zerstiebenden Hornakzente, die jäh aufgepeitschten Streicher, vor allem aber das Freiwerden der melodischen Rhythmik, die zurückhaltend und antreibend, in scharfen Punktierungen und Vorschlägen die eigentümlichen Herbigkeiten und Süßigkeiten, die sonderlichen Zäsurierungen, Beschleunigungen und die aufschlagenden Betonungen späterer Strauß-Musik vorzuahnen scheint. Ein Werk von solch hoher innerer Reinheit, daß es allein genügen könnte, die Gesinnung seines Schöpfers unwiderleglich zu machen; und von einer Fülle edler Musik, der früher oder später doch noch das rechte Empfangen sicher sein muß.

Guntram war ein Bekenntnis, die „Feuersnot“ eine Polemik; die beiden folgenden sind Entdeckungen neuer Länder der Musik und nur insoweit subjektive Angelegenheit ihres Autors. Die „Feuersnot“, dieses Prachtstück des Musikers, der nirgend sonst so saftig, so behaglich spitzbübisch vergnügt, so volksmäßig herzlich, so unschuldig erotisch war, ist bei alledem kein wesentlich dramatisches Werk, ist ein Epigramm, eine Beichte, eine Abrechnung in Szenenform und gerade das nicht heraus-

zubrechende Mittelstück, Kunrads Standrede, hat einen unangenehmen Beigeschmack von Feuilletonismus. Die Dichtung zumal führt in die Bezirke von Geschäftigkeiten, mit denen Strauß nichts zu schaffen hat; die deutsch-hanebüchene Sage ist zu einer allzu geschickten „Conférence“ geworden, ohne die rechte Atmosphäre und ohne symbolische Kraft; denn was hier zum Symbol hätte werden können, das Künstlerbiographische, das junge Liebesspiel des Einsamkeitsgewohnten und seine Erfahrung vom Weibe ist durch das Intarsieren einer persönlichen Sache zur Seite geschoben und das Ganze dadurch mehr szenisches Tagebuchblatt als dramatische Dichtung geworden. Das ist um so stärker fühlbar, je beredter und kerniger der Musiker hier wird: man spürt die Liebe des zählblütigen, eigensinnigen Bayern zu der Stadt, die er hier so hinreißend pasquilliert: die lustig plärrenden Kinderchöre, die himmlische Walzervergnügtheit, die rings um die frühlingsprangenden, in heißen Nachtliedern hinrauschenden Liebesszenen aufblüht, und wieder die verstockte Borniertheit der großen Chorszene und einzelner Episoden, all das ist so Münchenerisch, wie späterhin in den melancholisch lächelnden, tanzhaft aufschwebenden Terzenmelodien des ersten Akt-schlusses, in den feinen Sentimentalitäten der Zwiegesänge und den schiebenden, blinzelnden, selbstgefälligen Walzerrhythmen des „Rosenkavalier“ das ganze Wien steckt; und beide Städte mit der gleichen Neigung und der gleichen Ironie gesehen. Die lachend huschenden Mädchenterzette, Diemuts Mitsommernachtgesang sind Köstlichkeiten; der Bosheit aber, mit der das Orchester kräftig-einfältige Münchener Lieder verräterisch zitiert, um die wahre Gesinnung und das Hirndunkel der sich so würdereich betragenden Stadtherren zu offenbaren, ist nur die Drastik und Deutlichkeit zu vergleichen, mit der die D-Klarinette im „Eulenspiegel“ dem Drohen der hohen Bläser-Gerichtsbarkeit unverblümt und unverkennbar die Antwort des Götz von Berlichingen gibt . . .

Alle sittig unter dem Jägerhemd erschauernden Herzen haben sich mit heiligem Abscheu von der unheiligen, verruchten, tückischen Schönheit der „Salome“ abgewendet. Wie die gleißende, betörende, in schweren Düften lastende Musik und wieder ihre männlich ernste Andacht, ihre kindlich-raffinierte Lüsterheit, ihr giftiger Prunk alles Atelierhafte der Dichtung verschwinden macht, wie hier gleich zum erstenmal der Versuch, ein Prosadrama, wie es geschrieben ist, in Musik zu setzen, so unerhört gelingt, und wie die Musik hier (stärker noch in der „Elektra“) derart in die gesprochenen Szenen eingebaut ist, daß so erst ihre rechte Gliederung, die Kontrastierung ihrer Teile zutage zu treten scheint, ihre Folgen von Nocturno, Prophezeiung, Romanzen von Heiligkeit, Liebe, verschmähter Gier, Blut und Tod, Scherzetto des Silbenstechens, Groteske des Wahnwitzes, Tanz der rächenden Sinnlichkeit, und der krönende Psalm der er-

lösten Leidenschaft, der von Lüge und Brunst befreiten Sehnsucht — das ist einer der vielen Straußschen Geniestreiche, die keiner zum zweitenmal wagen darf, und die die Entdeckung neuer Kunstgebiete bedeuten. Zum Teufel mit allen, die hier von Nekrophilie, Perversität und Hysterie fabeln — sie gehören nach Zentralafrika, wo die Kaffern wachsen, und dort würden sie vielleicht sogar das rechte Verstehen für diese gestockten, verdorbenen Urmenschlichkeiten lernen. Die Straußsche Musik hebt alles aus der Sphäre bloßer sexueller Anomalie heraus, zeigt eine aufgehende und eine untergehende Welt mit ihren absterbenden, ihren Übergangs- und ihren Zukunftsmenschen; man fühlt den Tod hinter all diesen grauenvollen und verstörten Geschehnissen aufgerichtet, starr, wartend, ahnt die Gestalt des Gekreuzigten, dessen diese Welt bedarf. Die farbige Kraft der Orchester-symphonie ist ohnegleichen; eine Lasterhaftigkeit ist in dieser Pracht, ein Höllenzwang der Töne, eine gefährliche Orchideenschönheit; es glüht und brodeln und stöhnt und weint, und plötzlich singt es unschuldig und lieblich wie eine silberne Kinderstimme und doch verderbt und erfahren wie das Lied der Urverführung; tiefblaue Nächte schimmern, weiße Leiber winden sich, von orientalischen Juwelen behängt, purpurne Abgründe reißen sich auf, die gräßlichste Stille wird tönend und mitten hinein das kurze Ächzen einer sterbenden Seele — und selbst wenn man den Herrn sieht, der auf seinem Kontrabaß reitet und der geklemmten Saite diesen furchtbaren Ton abzwingt, wird der Eindruck nicht schwächer und verfolgt jeden bis in den Traum. Nie zuvor sind gleiche Töne gemischt worden; sie in Worte einfangen zu wollen, ist sozusagen Hochstapelei, und doch verführt es immer wieder dazu, ein Symbol für das andere zu setzen, eine Ahnung davon zu geben, was Harmonium, Celesta, Glockenspiel, Xylophon, alle Trommeln, geteilte Bläser und Streicher in höchster Zahl zu sagen vermögen, wenn einer befiehlt, dem die bequeme Applikatur Nebensache ist und der jedem Instrument die letzten Geheimnisse, das bisher für unmöglich Gehaltene abfordert. Die Suggestionskraft dieser Musik ist ungeheuer. Kein Mensch wird „beweisen“ können, daß das Orchester rotfüßige Tauben, glitzernde Opale, natterndurchkrochene Wände schildert; diese Motive in ihren Überschneidungen, ihrem verwischten tonalen Erleben, ihrer ins diffizilste gesteigerten Polyrhythmik könnten doch auch anderes „bedeuten“ —; aber sie können es nicht. Man ist unter dem Bann dieses stärksten Stimmungs-tranks, den je ein Magier der Musik gebraut hat und nimmt die Evidenz dieses Ausdrucks widerspruchslos hin. Eines der Stücke, die man lange nicht ausschöpfen kann. Wie verrucht schön leuchtet in den ersten Takten schon Salomes lieblich schamlose Kindlichkeit; wie zittern diese leichtschwebenden, von leisem Lockruf durchschwirrten Themen im unsicheren Licht der hellen Nacht; wie klar wird des Herodes Wahnwitz in diesen sinnlosen und doch scheinbar logischen Tonfolgen; wie

schmerzlich klagt sein zerrüttetes Gemüt aus den ängstlich werbenden Tönen „Salome, komm, trink mit mir“; wie deutlich, eindringlicher als in Worten, erzählt der Tanz vor all den rasenden, begehrenden, vernichtenden, wieder zurückgedrängten und dann doch von gräßlichem Verlangen überschwemmten Gedanken in der Seele Salomes; wie ist die kleinliche Wortklauberei, der pergamentene Dünkel, die Rechthaberei der Juden in dem Quintettscherzo zu einer überwältigenden (leider kaum jemals richtig interpretierten) Burleske gestaltet; wie ergreifend ruhevoll, von anderen Welten kommend, Jochanaans Verheißungen — lauter Faszinationen, der reiche Fischzug eines Meisters, dem jede latente Musik tönend wird. Denn Dinge wie diese lassen sich nicht ergrübeln, nicht kühlen Gemütes ausdenken; sie fallen der rechten Stunde zu, ungerufen, — aber sie werden auch nur dem zuteil, der das Rechte mit ihnen anzufangen weiß. Dazu: diese Musik ist derart eins mit dem Wort, mit der Szene, mit dem dramatischen Moment, daß sie wie eine Haut mit der Wildeschen Dichtung verwachsen ist, unlösbar, eins ohne das andere welk und tot. Das zeigt sich sofort, wenn man das Stück einmal wieder ohne Musik aufgeführt sieht: man erträgt es kaum mehr. Aber es zeigt sich auch aus einer artigen Geschichte, die Strauß einmal erzählt hat und die so wenig bekannt ist, daß ich sie hierhersetzen will. Der Tondichter lernte einen jungen Mann kennen, der tags zuvor die „Salome“ gesehen hatte und nun Strauß und seiner Gattin gegenüber der bewundernden Worte nicht müde wurde: wie erschütternd die Gestalt des Propheten, wie fesselnd die des verrückten Tyrannen gewirkt habe, wie die ruchlose sündige Anmut Salomes verführerisch gewesen sei und gar im Tanz alle Laster und Grausamkeiten des Orients offenbart habe, wie eigentümlich ergreifend der junge Syrer und wie seltsam bannend des Herodes Visionen gewesen seien, mit einer beschwörenden Kraft sondergleichen; wie — — Frau Strauß wird ungeduldig; möchte gerne unterbrechen, aber die aufrichtig begeisterte Rede läßt keinen Einhalt zu. Endlich in einer Atempause gelingt es ihr zu fragen: „Nun, und die Musik?“ „Die Musik?“ fragt der andere zurück. „Ja; wie hat Ihnen denn die Musik gefallen?“ „Die Musik?“, wiederholt der Jüngling ganz fassungslos; „die Musik — hab' ich gar nicht bemerkt.“ „Und sehen Sie“, schloß Strauß die Erzählung der Episode, „das ist der schönste Erfolg, den ich in meinem Leben gehabt hab'. Ich bin auf keinen stolzer.“ Begreiflich; denn es beweist die ungeheure Einheit des Ganzen, die so intensiv in allen Teilen waltet, daß selbst der Kunstempfängliche nicht imstande ist, hier die Eindrücke zu trennen und den einen dem Dichter, den anderen dem Musiker oder dem Maler zuzuweisen. Die „Salome“ ist eines jener Werke, die Endpunkte bedeuten. Von hier aus geht vielleicht kein Weg weiter. Aber es geht auch keiner zurück.

Die „Salome“ war ganz Bild, ganz Farbe, in impressionistischem Ineinanderfließen und gleitenden Zwischentönen, böse funkelnd wie die Geschmeide auf Moreau's Herodias; Farbe auch im Rhythmus, in den verschwimmenden, in ihrer Gleichzeitigkeit voneinander unabhängigen Taktarten; eine Symphonie in Opalgrün, Purpurbau und Scharlachrot (wie Whistler seine farbigen Kompositionen nannte). Die „Elektra“ ist ganz Plastik, ein Bildwerk aus Gold und Elfenbein, in einem ehern vorzeitlichen Stil, lebendig gewordene Figuren aus mykenischen Gräberfunden, aber ganz mit den Mitteln unserer Zeit geschaffen. Als das Werk noch neu und fremd war, durfte man seine Art mit der der „Salome“ verwechseln und es wie eine Fortsetzung, ja wie eine Wiederholung des gleichen Experiments empfinden. Heute darf man das nicht mehr. Was die beiden Schöpfungen verbindet, ist nur die Person dessen, der sie schuf, sein brennender Wille, seine Sehnsucht nach dem neuen Abenteuer, seine adstringierende, vereinfachende, zusammenpressende Kraft und Konzentration. Sonst aber sind die beiden Werke so unähnlich, wie es die Geschöpfe des gleichen Erzeugers überhaupt sein können, sind einander nicht näher, als es der „Tristan“ und der „Ring“ sind. Die „Salome“ war der stärkste Schritt, den Strauß ins Bereich der Atonalität gewagt hat; in der „Elektra“ ist er, der harmonischen Schlangenkügel, der blutdurchsickerten Querstände, des schütternden Erztönen unartikulierter, leiterfremder Klänge ungeachtet — die hier fast niemals Stimmführungsresultate und fast durchweg Ausdrucksmittel sind — und ungeachtet der rein musikalisch fast unbestimmbaren abgründigen Harmonieen der furchtbar großartigen Klytemnästraszene, ganz zur Tonalität, ja zu der ihm so sonderlich eigenen Diatonik zurückgekehrt. Die finstere Größe der melodischen Bögen, der ungeheure Tryptygonbau dieser dramatischen Symphonik, die bis zum Äußersten gehende Energie rasenden Gefühlsausdrucks, die dithyrambische, übermenschliche Seligkeit, zu der all diese gewaltigen und entsetzlichen Spannungen gelöst werden, machen diese grandiose Monodie des Hasses, die in eine Polyphonie aller anderen dunklen Seelenregungen eingesenkt ist, zu der stärksten Leistung dieses schöpferischen Lebens. Hier ist der Höhepunkt des Künstlers Strauß. In der „Domestica“, im „Rosenkavalier“ ist er menschlich näher; man fühlt eine Wärme, die sich bis dahin unter allerlei Masken versteckt hatte — in der Angst, eine Sentimentalität zu verraten, die gleichwohl seinem Wesen in ebenso gesunder Weise beigemischt ist wie die ruhige Heiterkeit, die in die schwärzesten Klüfte tödlicher, tragischer Träume blicken und sie gestalten kann, ohne sich zu zerstören. In der „Elektra“ aber ist alles, was er jemals erbeutet hat, zur stolzesten und reinsten Erfüllung gelangt. Wer das Werk heute an sich vorbeigehen läßt, wird es gar nicht recht verstehen, wo die „Mißklänge“ geblieben sind, die ihn

vor Jahren erschreckt haben; wo damals die wundervoll breite, in majestätischem Heben und Senken der stolzen Linie großartig hinziehende Melodie des ersten Monologs Elektras war; wie es denkbar war, darüber wegzuhören, wie jammervoll rührend die Einsamkeit der Chrysothemis in Tönen aufklingt, in welcher ekstatischer Heiligkeit das hohe Lied der schwangeren und gebärenden Frau in Klängen zum Bilde wird, in denen aller Jubel, alles Wunder, alle erschreckte Seligkeit der Mutterschaft laut wird, so stark und so süß, daß man es nie mehr vergessen kann. Wie einfach ist auch diese Musik; „nicht eine Note mehr als nötig,“ wie Mozart dem Kaiser antwortete, als man ihm Überladung des Orchesters und Unsanglichkeit der Gesangspartien vorgeworfen hatte. (Die Sanglichkeit der „Elektra“ bereitet noch Schwierigkeiten; sie wird überwunden sein, bis der innere Rhythmus des vom rhetorischen Andante befreiten Dialogs, der natürliche Tonfall der Intervalle dieser neuen und höchst ergiebigen Sprechmelodie ganz empfunden wird.) Hier „sitzt“ alles, ist von Meisterhand mit höchster Sicherheit und Sparsamkeit an den rechten Platz gestellt, ist gar nicht anders zu denken, ist vor allem mit einer unheimlichen Kraft der Kontrastierung gruppiert: wie beängstigend, einem Fiebertraum gleich, wirken nach der prangend blühenden Gesundheit der Chrysothemis-Musik die kranken, verzerrten, gleichsam verwesenen und vereiterten Klänge der Klytemnästraszene, und lassen dabei trotz alles Leichenfahnen diesen peinigenden, wahnwitzigen, von gräßlicher Gier und Furcht rasenden tönenden Visionen doch das Fürstliche der Frau ahnen, die Erinnerung und Träume verwüstet haben. Wie unerhört zwingend die rastlosen, hastig wühlenden Laute, während Elektra nach dem Beil gräbt; plötzlich prasselnd wie aufgeworfene Erde, dann wieder monoton weiter und weiter, immer wieder von dem Motiv durchbrochen, das den Geist Agamemnons riesengroß aufrichtet. Oder die taumelnden Figuren, während Elektra mit der Fackel den Ägisth umtanzt; die grauenhaft auf- und niederrennenden Sechszehntel im Orchester, während sie einem Tier gleich auf einem Strich hin- und herläuft, bis Klytemnästras Todesschrei erklingt. Von den längst erkannten Herrlichkeiten gar nicht zu reden: die trauervolle Hoheit der erzenen Tubenklänge bei Orests Erscheinen, der übermenschliche Ausbruch der Erkennungsszene, die schmerzhaft scheue und süße Lyrik der hündisch mißhandelten und zerbrochenen Mädchenseele und Mädchenschönheit, die steigende und weiter steigende, unaufhaltsame, immer höher fliegende, gleich einem kreisenden Stern ins Götterreich ziehende Tanzekstase des Schlusses, — in alledem ist gewiß nur Schilderung, kein Bekennen, und doch scheint es mir, als wäre Strauß hier ganz er selbst wie selten zuvor. Er war nie vollkommener, niemals so ganz, ohne Hinabgleiten in verführerische Süßigkeit, dem Ungewöhnlichen verkettet. Trotzdem: auch die „Elektra“ wird ein „Ausnahmefall“ bleiben. Weil man

mit ihren Menschen nicht leben mag, wie man mit Hans Sachs oder mit Tristan lebt. Die grandiose Einseitigkeit — mag sie auch, wie hier, mit der höchsten Meisterschaft verbunden sein — wird immer auch zur Einsamkeit verurteilt bleiben.

Es war das Glück des „Rosenkavaliers“, daß gerade dies hier zutrifft: man liebt die Menschen, die sich in diesen drei Akten (wären es lieber bloß zwei!) enthüllen, hat für die alternde Frau, die noch so sechzehn-jährig lieben kann, und deren Liebe doch durch so viel gute Mütterlichkeit verwirrt und dabei gereift wird, eine wehmütige Liebe und eine traurig-zärtliche Verehrung, die aus wertvollen und fragwürdigen Stunden des eigenen Erlebens nachsinnend genährt wird; ist den beiden jungen Menschen von Herzen gut, die sich da pudeljung und pudeinährisch aneinanderklammern und bleibt ein bißchen spöttisch dabei, weil man schon weiß, wie ihre Ehe sein wird; kann nicht einmal dem Baron Ochs gram sein, dessen Brunst und Schäßigkeit soviel Behagen und Lebensfülle hat. Die vielgescholtene Dichtung Hofmannsthals ist gar nicht hoch genug zu werten, weil sie dem Musiker so entzückende, karessante, delikate Dinge so anmutvoll überreicht, wie der kleine Quinquin seine silberne Rose; weil die Atmosphäre der wie von amourensen Walzersüßigkeiten erfüllten thesesianischen Wiener Zeit, in der es wie von selbst zu klingen scheint, mit dem anmutigsten Geist und leichtester Laune in jeder dieser verliebt-preziösen Wendungen zu spüren ist; und wenn die Wirtshausfarce mit ihrer recht im Zeitstil gehaltenen, aber doch plumpen und im besten Fall literarhistorisch zu genießenden Buffonerie nicht wäre, dann hätte man ein fleckenloses Meisterwerk. Aber auch so hat man ein Musiklustspiel von erlesenster, ganz von Erdschwere befreiter, schwebender Anmut, eine Komödie, wie von Junker Cherubin gedichtet und gesungen.

Zwei Stellen sind darin, in denen wieder der Musiker in Strauß dem Dramatiker durchgegangen ist: eben jene Gasthofsburleske und dann die Duellszene und die der betrunkenen Livree im zweiten Akt. Die Musik dazu ist voll Witz und Ausgelassenheit; das Einleitungsfugato zum letzten Akt ein Bravourstück, in dem alle guten Geister des fröhlichen Spiels einander jagen, Purzelbäume schlagen, einander Nasen drehen und davon-springen; und die Gesinde- und Intrigantensymphonie mit ihren walzer-durchschlungenen Johl-, Plärr- und Spottmotiven ist von einer Keckheit des Handgelenks, einer fechterischen Geschmeidigkeit, wie sie eben nur der Nachdichter der ungezogensten Eulenspiegelstreiche vermag. Aber doch: hier ist eine Lustigkeit, die kein Vergnügen macht, ist es schon durch die Knotigkeit des rein Stofflichen, ist es durch die Robustheit des parodistischen Zusammenklangs, wenn feierliche Posaunen rabiat werden, Trompeten und Fagotte durcheinanderschelten und ein massiver Tonknäuel

entsteht, in dem die feinsten und muntersten Dinge (die Duenna in der Duellsszene, die Hausknechte im dritten Akt) rettungslos verschwemmt werden. Sonst aber weiß ich, wenn ich Sehnsucht nach klingenden Zärtlichkeiten, nach versonnener Trauer, nach tongewordener Beschaulichkeit im Empfinden aller entrinnenden guten Lebensdinge spüre, nichts, wo ich besser schwelgen kann, als diese Partitur und ihre schimmernden Kostbarkeiten, die — von der wonnevollen Liebesszene des Beginns, dem seraphisch strahlenden, feinen, sonnensilbern rieselnden Erklingen beim Überreichen der Rose, der einfältig-süßen Liebessprache im Dialog der beiden Kinder und den vergnügt schnalzenden und süßigen Lerchenauer Walzern ganz abgesehen — in den Schlußszenen des ersten und letzten Aktes nicht viele ihresgleichen haben. Die Stimmung des „letzten Mals“, der melancholische Pendelschlag der entfliehenden Zeit, die im Weinen schon wieder lächelnde, wissende Nachsicht und Liebe der Nicht-mehr-Jungen, das ist, vermischt mit exquisiter Schönbrunner und Praterstimmung, in der letzten Szene des ersten Aktes, einfach himmlisch zu Musik geworden. Und das Terzett am Schluß — Strauß hat vielleicht „Bedeutenderes“, sicher auch Wichtigeres geschrieben; Schöneres nie. Wie diese drei Stimmen ganz zur Seele dreier Menschen werden, von denen jede ihre Melodie hat, und sie einander suchend, meidend, trennend und schließlich bindend ihre innere Musik aussagen, ihre Sehnsucht, ihre Angst, ihre Seligkeit und Reue, ihr Nicht-anders-Können und ihr beglücktes und verlegenes Zaudern, und wie diese drei Stimmen und drei Seelen, in leise durchbebten, beruhigten, immer entbundener und freudiger ansteigenden, wunderbar innig verhaltenen Klängen zur Höhe schweben — das ist schönste Musik und schönste Menschlichkeit. Einer unserer Besten, Oscar Bie, hat einmal von Strauß gemeint: „Ich sage nicht: er ist warm, aber er trifft die Wärme.“ Das glaube ich nicht. Alles kann man „treffen“, Heroisches, Bukolisches, Gespenstisches, Kriegerisches — nur den einfachen, wahrhaften Ausdruck eines einfachen, wahren Gefühls nicht. Das muß man haben. Strauß hat es. Und wer es nach diesem Dreigesang noch nicht weiß oder noch nicht glaubt, dem ist nicht zu helfen.

Der entscheidende Schritt, vom Symphonischen weg zum Gesanglichen, zur gerundeten, ganz sich auslebenden Melodie ist in der „Ariadne“ noch nachdrücklicher getan als im „Rosenkavalier“. Eine Rückkehr? Ein „reuiger Sünder“? Wer seine „Einfachheit“ näher betrachtet, wird sie bald kurios finden; wird sehen, wie der natürlichste melodische Fluß erreicht werden kann, ohne daß irgendwer der diffizilen Harmonik, der feinen Modulationsschritte gewahr wird: so unmerklich, mit solch sanft streichelnder und fest ordnender Juweliermeisterhand ist hier alles ausgeschliffen, durchbrochen, geschmiedet, à jour gefaßt. Dazu: ein Humor

in den Teilen der Buffokomödie, der wieder einen ganz neuen Ton, eine Tanzschrittparodistik, die Ironie einer pervers gewordenen Banalität hat, die ganz bezaubernd lustig, boshaft und überraschend wirkt. Dazu: ein Strömen, ein Glühen, ein Rausch in der Melodik lieblich ernster Exaltation. Die aufgepeitschte Erregung des Dialogs ist dem langen Atem, dem breiten Sichaussingen gewichen. Man kennt diese Melodik bei Strauß, diese in weiten Intervallen aufschwingenden, durch nachdrängende Triolen bewegten, heftig aufflammenden und schwelgerisch niedersteigenden Linien; aber er hat sie nie vorher so rein gezogen, so leuchtend warm zu Ende gesungen.

Ihre Wirkung, die fleckenloseste, die er geübt hat, ist vollkommen die der reinen Musik. Die dramatische schweigt. Das macht: die „Ariadne“ ist ein Maskenspiel, bringt abstrakte Symbole auf die Szene, singende Figurinen, die nicht sind, sondern bedeuten. Hofmannsthal ist vielleicht niemals tiefer in die Gleichnisse des Lebens hinabgetaucht, aber er war auch niemals weniger Dramatiker. Man sieht Sinnbilder des Daseins, Gestalten, die das Hohe und Niedere aller Existenz verkörpern, hört Sinnsprüche und parabolische Lyrik — und sehnt sich nach einem unmittelbaren menschlichen Laut. Man hat wohl zuvor welche gehört: in der Molièrekomödie, mit der diese Oper verkettet, aber nicht vereint ist, weil keine Beziehung zwischen den beiden Werken waltet, nur künstlich ein äußerlicher Zusammenhang hergestellt wird; aber gestehen wir doch, daß die Figur des Bourgeois gentilhomme uns nach den ersten zwei Szenen nichts mehr zu sagen hat und daß man auch hier dann nur mehr nach der Musik horcht, die Strauß mit allerliebster, behender Grazie und ironischer Karikaturistik über alle Szenen gestreut hat, in der Dinerszene und dem mit Fragonard'schem Pinsel gemalten As-dur Intermezzo aber mit einem König Midastum der Musik, dem auch das Skurrilste zu apartem, eindeutig drastischem, zervollstem Erklängen wird. Das Ganze wird immer von den Wenigen geliebt werden; aber es bleibt Atelierkunst. Das Bacchusduett wird immer eine köstlichste Schönheit, der in Pracht und Glorie aufrauschende reinste Ausdruck des Straußschen Wesens, das Ergebnis der besten Stunden dieses Künstlerlebens sein. Aber es wird nur zu den Künstlern des Empfangens reden, denen die Träume des Ohrs mehr sagen als äußeres Erleben. Und ihrer sind nicht viele.

Die „Deutsche Motette“, die der „Ariadne“ folgte — man kam zu ihr durch das Portal des „Festlichen Präludiums“, dieses feierlichen Weihepruchs, der als erster Klang in einem aller großen Musik bestimmten Raum (dem neuen Wiener Konzerthaus) hinbrauste — die „Deutsche Motette“ ist ein letztes Resultat dieser Entwicklung. Ein Werk höchster Art und nicht nur in seiner an Bach gereiften und seiner würdigen Meisterschaft. Sondern in seinem Gehalt, der ernstesten, versonnenen Abend-

stimmung, die in ergreifendem Bereitsein darin laut wird, in den allem blendenden Glanz fernen, tiefen, satten Farben, seiner innig beruhigten, gedankenvollen, gefaßten, aus dem Herzen seines Herzens gesungenen Melodik, seiner ungeheuren Polyphonie, die in sechzehn Stimmen ihre Quadern auftürmt. Man denkt an deutsche Altarbilder dabei — so wenig religiös im Kultsinne die sehnsuchtsvolle Andacht dieses ganz hohen Werkes ist, das man vielleicht niemals so hören wird, wie es gedacht war. Denn wie in allen anderen seiner Schöpfungen hat Strauß auch hier niemals daran gedacht, ob das, was die reiche Stunde ihm brachte, auch „technisch“ auszuführen sei; hat Einsätze von höchster Schwierigkeit, vor allem aber Tonumfänge der Stimmen — nach der Höhe ebenso wie nach der Tiefe und nicht nur an vereinzelt Stellen, sondern oft und oft — gefordert, wie sie nur bei seltenen Sängerphänomenen, kaum aber bei Chorvereinigungen, und wären es die besten, zu finden sein mögen. Siegfried Ochs und sein Philharmonischer Chor, vielleicht der bestgeschulte der Welt, mußte es aufgeben, das Werk ohne Änderung zu interpretieren; und daran zu rühren hätte keiner gewagt. Er bleibt eben der „praktische“ Strauß . . .

Während diese Zeilen in Druck gehen, kommt mir der Auszug¹⁾ von „Josephs Legende“ ins Haus. Unmöglich, darüber irgendwie Formulierendes auszusagen; nicht nur, weil bloß zu flüchtiger Durchsicht Zeit bleibt, sondern zunächst, weil das Entscheidende fehlt: der Orchesterklang, der geliebte, abgefeimte Zauber der Straußschen Verführungskunst, der Rausch der Farbe, die erst die farblose Reproduktion (die ja der Klavierauszug, gar der eines orchestral gedachten und erst recht eines ganz und gar mimische Vorgänge schildernden Werkes bedeutet) verständlich macht. Trotz all dieser fehlenden Elemente aber scheint mir gerade diese neue Schöpfung des Meisters die bezeichnendste für die Phase seines jetzigen Wesens zu sein. Diese Josephslegende, deren (vom Grafen Keßler und Hugo von Hofmannsthal stammende) dichterische Unterlage mir in ihrer prunkvoll archaisierenden Primitivität und ihrer sehr dekorativen Stilisierung merkwürdig ästhetenhaft scheint, ist eigentlich eine Wiederholung, wenn man will auch eine Umkehrung des Salomemotivs: Joseph und das Weib des Potiphar, Jochanaan und Salome — man spürt die Parallele (und auch die Unterschiede) ohne Kommentar. Strauß scheint mir auch auf Salome-Momente zurückzugreifen, in manchen harmonischen Wendungen, in der Art seiner musikalischen Orientalistik, im Reiz und Überreiz sinnlicher Schilderung. Aber wie all das zu bloßer Andeutung wird, wie all die Untermalungen der äußeren Vorgänge, dieser brünstigen Tänze, der blutgierigen Kampfspiele, der finsternen Dämonie dieser Tyrannenfeste, der

¹⁾ Erschienen im Verlag von Adolph Fürstner, Paris.

ruchlosen, lüsternen und dabei doch von irgendeiner reinen Sehnsucht gestreiften Gier der einem starren Götzenbild gleichenden Frau, der knabenhaften Unschuld Josephs und seiner Befreiung aus Ketten und Folter durch den Erzengel doch zur Nebensache werden, so stark und endgültig alles dasteht, — und die Hauptsache nichts ist als Musik und wieder Musik, in weiten, geschlossenen Sätzen, in langhingebreiteten Themen, alles abseits vom einseitig „interessanten“, dem Kult des Bizarren, und nur mehr einem Wohllaut und einer Schönheit zugewandt, in der doch alles enthalten ist, was in dem Eroberungszug dieses Lebens fruchtbar war — das ist in diesem Werke noch deutlicher zu spüren als in den unmittelbar vorhergehenden. Mehr über die „Legende“ zu sagen, ehe erneutes Studium, vor allem aber die lebendige Aufführung die richtige Einstellung mit sich bringt, wäre unstatthaft: wenn auch der prachtvoll hinschleichende, lauernde Boxertanz, die unirdische Leichtigkeit und die helle, substanzlose Klarheit des Tanzes, in dem Joseph sein Gottsuchen ausdrückt, die vibrierende, giftig schillernde Sinnlichkeit der Verführungsszene, der gespenstig hexenhafte Reigen der dazueilenden Weiber dazu verlocken möchten. Eines ist sicher: man wird jetzt plötzlich alle Herrlichkeiten der „Ariadne“ entdecken, und wird in dem neuen Werke wieder die Abnahme der Schöpferkraft feststellen — wie es bei jedem neuen Werke von Strauß geschehen ist: immer ist es mit dem vorletzten erschlagen worden und hat dann sein frohes Leben gelebt, bis man mit ihm das nächste erschlug. Auch bei der „Josephslegende“ dürfte die Freude der guten Menschen zu früh kommen, die darauf lauern, daß Strauß „fertig“ sei und seinen Platz räume. Er wird ihn zur Lust aller, deren Leben er bereichert hat, noch lange einnehmen.

Das ist der Weg, den der Fünfzigjährige durchmessen hat. Er ist wundervoll; nicht nur, weil er vom Ererbten über alle Verwegenheiten neuer Abenteuer zu einer neuen Schönheit geführt hat, sondern weil nichts auf diesem Wege verloren gegangen, alles fruchtbar geworden ist. Strauß hat auf die Musik dieser Zeit gewirkt wie kein anderer; hat, von seinen eigenen Eroberungen ganz abgesehen, wieder Mut zum Neuen gemacht, zur Konzentration, zum schärfsten Ausdruck, zur Rücksichtslosigkeit im Zuendedenken jedes Einzelfalles. Ob sein Werk ein ewiges Leben führen wird, mögen spätere Zeiten entscheiden. Sein Wirken kann nicht mehr getilgt werden. Es sind die seltensten Künstler, von denen man es sagen kann, daß sie die Physiognomie ihrer Zeit mitgeformt haben, daß ohne sie das Wesen ihrer Kunst ein anderes Gepräge hätte und daß sie aus der großen Entwicklung dieser Kunst nicht mehr wegzudenken sind. Zu diesen Seltenen gehört Richard Strauß wie kaum ein anderer.

RICHARD STRAUSS' KAMMERMUSIK

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Nenne mir dein Opus 1 — und ich will dir sagen, was du komponierst.“ Ein solcher Satz entbehrt nicht der Beweise. Zahlreiche Tondichter gaben durch ihr op. 1 mit größerer oder minderer Deutlichkeit das Programm ihres Schaffens, ihren künstlerischen Lebensweg kund. Das op. 1 der Liedmeister Franz Schubert, Robert Franz, Hugo Wolf, Cornelius ehrte das Lied, war eine Gesangskomposition (bei dem Erstgenannten der „Erlkönig“!), die Ballade wählte der Balladenmeister Loewe gleich in seinem op. 1; Chopin begann mit einem Rondo für Klavier und blieb diesem Instrumente treu, Schumann brachte in seinem op. 1—23 ausschließlich zweihändige Klavierstücke; Berlioz, der Meister der Orchesterfarbe, zeichnete als op. 1 ein Orchesterwerk, die „Waverley-Ouvertüre“, nachdem er sein ursprüngliches op. 1, die ihn nicht mehr befriedigenden „Acht Szenen aus Faust“, aus diesem Ehrensitz verstoßen hatte.

„Dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen ... Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm ...“

Der Leser denkt, die Kritik beziehe sich auf einen Zeitgenossen — 's ist ein Irrtum, denn Robert Schumann schrieb die Zeilen in bezug auf Berlioz nach dem Erscheinen der vorher erwähnten Ouvertüre, des op. 1. Richard Strauß' op. 1 erwies sich minder gefährlich, es war ein im zwölften Lebensjahr ersonnener Festmarsch für Orchester. „Für Orchester“ — wir erblicken also auch hier wiederum im op. 1 ein Programm, eine Verheißung, den Hinweis auf den kühnen Orchesterkomponisten, auf den Meister, dem die Orchesterfarbe volles Licht, volles Leben bedeutet.

„Da bringen mir junge Komponisten voluminöse Manuskripte und fragen mich um meine Meinung darüber. Ich schaue mir die Sachen durch und sehe gewöhnlich, daß sie da anfangen, wo Wagner aufgehört hat. Ich sage dann immer: ‚Mein lieber, guter Mann, gehen Sie nach Hause und studieren Sie die Werke von Bach, die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, und wenn Sie das alles bemeistert haben, dann kommen Sie wieder zu mir.“

So äußerte sich einmal (nach James Huneker) der „Salome“-Komponist. Indes — nicht allzu oft achten die Künstler guter Lehren. Richard Wagner gestand z. B.:

„Ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde ... Beethovens Neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein ... Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“

Und Richard Strauß? Erschien er nicht selbst als Sechzehnjähriger mit einer „voluminösen“ Partitur, mit einer viersätzigen (ungedruckten, von Hermann Levi bald nach der Vollendung in München aufgeführten) Symphonie in der geheiligten Tonart der „Neunten“? Es gibt Komponisten (und leider recht viele!), die mit „voluminösen“ Tonschöpfungen beginnen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, von Jahr zu Jahr zu kleineren Kunstformen herabsteigen und schließlich voll Dank erfüllt sind, wenn ein zwanzigtaktiges Lied, ein einseitiges Klavierstück ihrer Feder an die Öffentlichkeit gelangt — das sind die Bemitleidenswerten unter den hoffnungsgeschwellten Tonsetzern. Es gibt zweitens Tondichter, die zäh am Großen festhalten, hin und wieder auch eine Aufführung ihrer umfangreichen Schöpfungen erleben — sie verdienen Bewunderung, sie arbeiten sich zu Tode, ohne einen nur einigermaßen entsprechenden Lohn zu erhalten. Endlich haben wir Komponisten, die mit kleinen Schritten beginnen und dann ihre Kräfte und den Umfang ihrer Werke verdoppeln, vervierfachen, verzehnfachen, vom Lied, vom Klavierstück allmählich, aber fest und sicher zur Symphonie, zur Oper sich emporringen — das sind vielleicht die Klügsten unter den schaffenden Musikern.

Dieser letzten Kategorie reihte sich schnell Richard Strauß ein, nachdem seine d-moll Symphonie verklungen war.

„Ohne daß jemand die Bedeutung der Entwicklung von Haydn über Mozart zu Beethoven und Wagner vollkommen versteht, kann niemand weder die Musik Wagners, noch die eines seiner Vorgänger nach ihrem richtigen Werte beurteilen!“

erklärte Richard Strauß und fügte hinzu: „. . . ich gebe den Rat nach meiner eigenen Erfahrung.“ Auf das anspruchsvolle Orchester verzichtete der junge Tondichter eine Zeitlang, er wandte sich mit ganzem Interesse dem bescheideneren Gebiete der Kammermusik, der Komposition von Werken für Klavier, Violine und Cello zu. Lange währte allerdings dieser „Kammermusikeifer“ nicht, nach drei Jahren wurde die „Fastenzeit“ durch die f-moll Symphonie op. 12 durchbrochen — und nach dem op. 20, der 1888 geschriebenen symphonischen Dichtung „Don Juan“, gönnte der entfesselte Orchesterstrom dem Soloinstrument immer wieder einen Hochsitz.

Ist nun der Reichtum an Kammermusik aus der Notenfeder unseres Meisters nicht sonderlich groß, so verlohnt es sich trotzdem und zweifellos, einen prüfenden und vergleichenden, vorwärts und rückwärts schauenden Blick auf diese Werke zu werfen. Zuerst sei die Liste der in Frage kommenden Werke aufgestellt. Hierbei ist vorweg die Aufnahme des der Kammermusik nicht zuzählenden Violinkonzertes und der Burleske mit Orchesterbegleitung damit zu entschuldigen, daß durch diese Hinzunahme ein vollständiges, lückenloses Bild von dem außerhalb des Symphonischen und des Vokalen sich betätigenden Schaffen Richard Strauß'

ermöglicht wird. Weniger bedarf es der Entschuldigung hinsichtlich des Waldhornkonzertes, da dieses, wenn es heute geblasen wird, wohl stets in Kammermusikform, d. h. mit Klavierbegleitung, erklingen dürfte (die Partitur ist nur in Abschrift erhältlich). Jetzt die Liste:

- op. 2: Quartett (A-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell.
- op. 3: Fünf Klavierstücke.
- op. 4: Suite (B-dur) für 13 Blasinstrumente (zeitlich nach op. 11 zu stellen).
- op. 5: Sonate (h-moll) für Pianoforte.
- op. 6: Sonate in F-dur für Violoncell und Pianoforte (zeitlich nach op. 8 zu stellen).
- op. 7: Serenade (Es-dur) für zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott oder Baßtuba (Kontrabaß).
- op. 8: Konzert (d-moll) für Violine mit Begleitung des Orchesters.
- op. 9: Stimmungsbilder für Klavier.
- op. 11: Konzert (Es-dur) für das Waldhorn mit Orchester- oder Klavierbegleitung.
- op. 13: Quartett (c-moll) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello.
- ohne Opuszahl: Fuge (a-moll) für Klavier.
- ohne Opuszahl: Bursleske (d-moll) für Pianoforte und Orchester.
- op. 18: Sonate (Es-dur) für Violine und Klavier.

Mithin: 1 Streichquartett, 1 Klavierquartett, 1 Werk für 13 Bläser, 1 Konzert für Waldhorn, desgl. für Violine, 1 Violinsonate, 1 Cellosone, 1 Konzertstück für Klavier, 1 Klavieronate, 2 andere Klavierwerke. Man beachte die Abwechslung in der Besetzung: von jeder Art ein Exemplar. Die „Abwechslung“ macht sich auch im Geiste, im Stile dieser Kompositionen bemerkbar. Seinem oben gebrachten Lehrsatze, nicht gleich mit Wagner zu beginnen, folgte Strauß selbst mit Zurückhaltung seines eigenen Ichs; in die Farben und Redeweise der Klassiker und Romantiker kleidete er seine Jugendschöpfungen. „Mein Vater hielt mich streng dazu an, die alten Meister zu studieren. Durch deren Durcharbeitung legte ich einen festen Grund“ — so offenbarte der Schöpfer des „Heldenleben“. Die „Durcharbeitung“ von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. a. können wir in den uns hier beschäftigenden Werken Richard Strauß' nicht übersehen, nicht überhören. Blicken wir in die Partitur des Streichquartettes op. 2! An den jugendlichen Beethoven gemahnt das Hauptthema des ersten Satzes:

Allegro

cresc.

mf

Mehr Mozartsches Gepräge zeigt das Hauptmotiv des Finalesatzes:



In der Hauptsache, in der Satzanlage, thematischen Verarbeitung und harmonischen Unterlage ist Meister Beethoven der Schützer und Berater in diesem Quartett, doch lugt auch der Romantiker Weber und der Komponist von — „Robert der Teufel“ aus dem Opus; man vergleiche das Hauptthema des dritten Satzes mit dem bekannten und markanten Thema aus der ebengenannten Oper Meyerbeers:



(doch — vielleicht hat Richard Strauß selbst die Verwandtschaft noch gar nicht bemerkt). Nicht unerwähnt darf der kühne Tonartensinn des op. 2 bleiben: der zweite Satz schließt in A-dur, der dritte beginnt in h-moll und endet in H-dur, der vierte steht in A-dur. Die harmonische Verbindung vom zweiten zum dritten Satz verdient nun zwar keinen Tadel, anders ist es mit dem „Ruck“ zum vierten Satz bestellt, der an die Rektifizierung der Anfangstonart im Couplet des Jourdain („Der Bürger als Edelmann“) erinnert:



„Früh übt sich usw.“ — doch „sündigte“ der Harmoniker Richard Strauß wenig in seinen Jugendwerken.

In seinem op. 3 („Fünf Klavierstücke“) verschreibt sich der Tonmeister anfangs mit Leib und Seele Robert Schumann. Die kurze, innige, einfache, rhythmisch ruhig und gleichmäßig verlaufende Melodie, die Begleitung in gebrochenen Akkorden, die harmonischen Gewohnheiten und manches andere hat Strauß dem älteren Meister vortrefflich abgelauscht. Man möge sich am Klavier überzeugen, indem man aus Schumanns „Humoreske“ op. 20 den Anfangssatz in B-dur und den „Einfach und zart“ überschriebenen Mittelsatz in g-moll spiele und dann Richard Strauß' Klavierstück No. 1 erklingen lasse . . . sogar die Tonart ist akzeptiert: B-dur und im Mittelsatz g-moll — und die Metronomisierung bekundet ebenfalls verwandten Sinn:

R. Schumann

$\text{♩} = 80$
p
 Ped. Ped. Ped. simile

R. Strauß

$\text{♩} = 72$
pp
 8va Ped. simile

$\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 92$

usw. (cfr. Klavierheft)

8va Ped. 8va Ped. 8va Ped.

R. Schumann R. Strauß

Das zweite Klavierstück fußt auf dem bei Schumann sehr beliebten Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (siehe Schumanns „Gigue“ op. 32 No. 2, „Gesänge der Frühe“ No. 3, „Études symphoniques“ Variation 4, „Kreisleriana“ No. 8, „Faschingsschwank“ Satz 1 Fis-dur und Des-dur Teil, „Impromptus“ op. 5 No. 4, 5, 10, „Albumblätter“ op. 124, No. 3). In den Klavierstücken No. 4 und 5 reden Raff und Jensen gelegentlich ein Wörtlein mit. In der letzteren Nummer lernen wir den Humoristen

Richard Strauß, den Schöpfer des mit den gelehrten Philistern seinen Spaß treibenden „Eulenspiegel“ kennen. Der Mittelsatz jenes Klavierstückes ist nämlich eine — Fuge, bei der es am Ende aber hier und da etwas „hapert“ im glatten Flusse, was den Tonsetzer zu einem „Hol der Teufel die Fuge!“ unter kräftigen Dissonanzenhieben veranlaßt:



— und bald ist die „veraltete“ Luft gereinigt, der homophone, der weltliche, freie Stil kommt wieder zu Ehren. Strauß komponierte vier Jahre später (1884) eine Klavierfuge in a-moll mit vorausgehenden Improvisationen für Hans von Bülow; die Improvisationen blieben ungedruckt, die Fuge erschien (ohne Opuszahl) als Beilage in O. Bies Buch „Das Klavier und seine Meister“. Das Thema der Fuge setzt Straußisch ein:



Die wertvollste Nummer des op. 3, die es wohl verdient, noch gespielt zu werden, trägt die Zahl 3; sie steht in c-moll, der Tonart des Beethoven'schen Trauermarsches und der populärsten Tondichtung Richard Strauß', „Tod und Verklärung“, deren Vorahnung wir hier vernehmen:

♩ = 52

Largo *Largo*

Klavierstück op. 3, No. 3 „Tod und Verklärung“

Auch inhaltlich, d. h. im „Programm“, hat das Klavierstück No. 3 mit der genannten symphonischen Dichtung Gemeinschaftliches, in beiden Werken finden wir einen „Rückblick“ in entschwundene Tage: „Träumt er an des Lebens Grenze von der Kindheit goldner Zeit?“ heißt es in dem „Tod und Verklärung“ mitgegebenen erläuternden Gedicht — und in

unserem Klavierstück ist die „Reminiszenz“ an eine Stelle in Lortzings Lied „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein“ vielleicht nicht unabsichtlich zustande gekommen. Auf den „dramatischen“ Komponisten weist dieses c-moll Stück bereits hin, eigene Töne wollen sich regen, herbere Akkorde wagen sich hervor. (Wenig gerecht ist Bülow's Urteil über das Klavierheft: „Klavierstücke von R. Str. haben mir gründlichst mißfallen — unreif und altklug“ — hieß es in seinem Gutachten.)

Einstweilen bleibt die — Sturmperiode noch aus: mit seinem op. 5, der Klaviersonate, wirft sich Richard Strauß in die Arme Mendelssohns. Doch nicht allsogleich in Auffälligkeit, denn im ersten Satze „klopft Beethoven an die Pforte“, der Rhythmus des Anfangssatzes der c-moll Symphonie spielt eine bedeutende Rolle in Strauß' Satz (es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß wir dem gebieterischen Rhythmus im „Rosenkavalier“ als Signum des „gebieterischen“ Polizeikommissars wiederbegegnen):

The image shows two musical staves. The first staff is for Strauss's Klaviersonate, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a tempo marking of quarter note = 184. It shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is for the 'Rosenkavalier', starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a tempo marking of 'Mod.'. It shows a similar rhythmic pattern with a triplet of eighth notes. The two staves are connected by 'usw.' (etc.).

Auch etwas Chopin, einiges an dessen b-moll und h-moll Sonate Gemahnendes finden wir im ersten und letzten Satze der Strauß-Sonate; im zweiten Satze (Adagio cantabile) grüßt uns aber offensichtlich Mendelssohns Weise, „Lieder ohne Worte“ zu singen, der „Sommernachtstraum“, der Elfenpuk: natürlich in E-dur und e-moll, den „berühmten“, markanten Tonarten Mendelssohns:

The image shows two musical staves. The first staff is for Mendelssohn's 'Adagio cantabile', starting with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a tempo marking of 'Adagio cantabile'. It shows a chord progression with a piano dynamic marking 'p'. The second staff is for Mendelssohn's 'un poco moto', starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F major), and a tempo marking of 'un poco moto'. It shows a chord progression with a piano dynamic marking 'pp'. The two staves are connected by 'usw.' (etc.).

(NB. Charakteristischer Akkord für Mendelssohns Schreibweise.)

Mendelssohns Züge trägt ebenso der dritte Satz (Scherzo), er ruft die Erinnerung an den Schlußsatz aus dessen Phantasie op. 28 wach (ebenfalls in fis-moll und „Presto“) — und bezüglich des letzten Satzes der Strauß-Sonate ist u. a. eine Schlußverneigung gegen den Schlußsatz des g-moll Konzertes Mendelssohns zu konstatieren.

Mit seinem op. 7, der Bläuserserenade, errang Richard Strauß seinen ersten nachhaltigen Erfolg, die Aufmerksamkeit und Freundschaft Hans von Bülow's, der das Werk dem Repertoire der reisenden Meininger Kapelle einverleibte. „Seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Fr. W. Meyer, Königl. Bayr. Hof-Kapellmeister“ lautet die Widmung auf dem Titelblatte der Komposition. Der Geehrte war der Unterweiser des Künstlers in der Theorie und Komposition und den Klassikern treu ergeben, auf welche in der „Serenade“ entschieden Rücksicht genommen ist; zwar stoßen wir auf die dem späteren Strauß sehr geläufigen Dissonanzen:



aber Meister Beethoven schrieb auch ab und zu „Richard-Strauß-Klänge“. Unerfreulicher war es wohl dem alten Lehrer des Tondichters, daß sich dieser zu einer den Spinnerchor des bösen Wagner heraufbeschwörenden Melodei hinreißen ließ; hier eine Probe aus dem in Frage kommenden Seitenthema:



— man schlage den „Fliegenden Holländer“ auf (die letzten 8 Takte des betr. Chores): die Melodie ist ähnlich, die Mittelstimmen sind fast gleich, die Baßstimme stimmt überein. Zu Wagner-Reminiszenzen fand der junge Tondichter im eigenen Hause keine Aufmunterung, der Vater war Anti-Wagnerianer. Richard Strauß komponierte auf Anregung Bülow's einige Jahre später (1885) in gleicher Besetzung eine Bläusersuite, viersätzig (die Serenade ist einsätzig); der Erfolg war diesmal weniger bedeutsam (was für den Wert der Komposition noch nichts bedeuten will... nach der technischen Seite überragt die lebensvolle, feinsinnige Suite jedenfalls die ältere Serenade) — und das Werk wurde erst in unserem Jahrzehnt, 1911, als op. 4 durch den Druck der Vergessenheit entrissen.

Mit Wagner-Versprechungen hebt das Violinkonzert op. 8 an; wieder ist es der „Fliegende Holländer“, der sich meldet, diesmal das

markante Holländer-Motiv, dessen leere Quinte und d-moll Tonart Strauß später auch in seinem „Macbeth“ verwertet (auf die ähnliche Bildung im Hauptmotiv in „Also sprach Zarathustra“ — hier C-dur — und auf die durchsichtige „Holländer“-Verschleierung [d statt c] in der Romanze aus der Bläuersuite mag gleichfalls hingewiesen werden):

Wagner	Strauß (Violinkonzert)	
	<i>Allegro</i>	
		
Hr.	col. 8 Trp. u. Hr.	
(„Macbeth“)	(„Zarathustra“)	(Bläuersuite)
<i>Allegro, un poco maestoso</i>	Sehr breit	<i>Andante</i>
		
<i>ff</i> col. 2 Okt.	Trp.	<i>marcato</i>

Indes — die Hoffnung wird getäuscht, Wagner sinkt schnell unter, die Romantiker Weber, Schubert, Schumann nehmen das Violinkonzert unter ihren Schutz. Das Werk ist höchst dankbar für den Geiger geschrieben, glatt in der Faktur und weit besser als viele unserer abgedroschenen und trotzdem immer wieder auf dem Programm erscheinenden Kompositionen dieser Gattung; man sollte es öfter „minnen“.

Richard Strauß war inzwischen auf die Universität gewandert; das nächste Werk, das während dieser Zeit (1882–83) entsteht, ist die Cellosone op. 6. Aber die Musik wird nicht ebenfalls „gelehrt“, nicht Verstandesarbeit; im Gegenteil — die freiere Luft, das weniger gebundene Leben des „Brüder Studio“, bringt auch in das musikalische Schaffen einen freieren Ton; die allzu sichtliche Anlehnung an bestimmte Meister, die Abhängigkeit läßt nach. Voll Schwung ist der erste Satz der Cellosone aufs Papier geworfen, die Modulation ist reicher und lebendiger als in früheren Werken. Wagner scheint sich mit seinem „Rheingold“ bemerkbar zu machen, dem „Walhall“-Septimenakkorde gewinnt Strauß im ersten und letzten Satze wiederholt Interesse ab:

(letzter Satz)



8.....

Der letzte Satz verdirbt übrigens etwas den guten Eindruck der vorhergehenden beiden Sätze, er ist nicht sonderlich eigenartig in seinen Gedanken, leicht gewogen, doch nicht ohne Humor, hier und da läßt er gar

„Till Eulenspiegels lustige Streiche“ durchblicken, mit welchem Orchesterwerk er übrigens auch den Sechachteltakt und die F-dur Tonart gemein hat — man höre:

Allegro vivo *Sehr lebhaft*

(Cellosonate, Anfang des Hauptthemas des letzten Satzes) („Till Eulenspiegel“)

Die Beachtung der klavierspielenden Welt verdienen die „Stimmungsbilder“ op. 9. Wir haben hier fünf feine, zartgestimmte Tonstücke (drei derselben „una corda“), die zweifellos durch Jensens „Wanderbilder“ angeregt und beeinflusst sind, auch die Titelgebung („Auf stillem Waldespfad“ — „An einsamer Quelle“ — „Intermezzo“ — „Träumerei“ — „Heidebild“) deutet darauf hin; im übrigen könnte man noch Rheinberger-Züge entdecken, und in der „Einsamen Quelle“ begegnen wir dem Liebesmotiv aus der „Walküre“ (Richard Strauß erweitert seine Wagner-Kenntnisse). Am Schluß des letzten Stückes zuckt es in der Hand des Tondichters, er versetzt dem ahnungslosen, durch das verhallende Pianissimo widerstandslos gemachten Zuhörer plötzlich im Fortissimo einen „Salome“-Skorpionstich:

Allegro vivace

loco.....

Seinen Vater zu erfreuen, schrieb Strauß das Waldhornkonzert op. 11. Strauß senior war ein vorzüglicher Hornist, und Richard Wagner schätzte das Mitglied des Münchener Hoforchesters sehr. „Ich kann mir gar nicht vorstellen, Strauß, daß Sie ein solcher Anti-Wagnerianer sind, denn Sie blasen meine Musik so wunderschön!“ sagte der Bayreuther Meister nach einer „Tristan“-Aufführung. Papa Strauß ließ sich jedoch nicht fangen, er entgegnete kurz: „Was hat denn das damit zu tun?!“ Und doch konnte er es nicht vermeiden, daß selbst in das ihm vom Sohne präsentierte Waldhornkonzert eine drohende „Nibelungen“-Stelle sich einschlich (. . . war's ein Scherz des jungen Strauß? im „scherzenden“ Rondo-Schlußsatze geschah's):



Ansonsten verläuft das Opus gefahrlos und nicht selten „konventionell“. Was würde wohl der alte Strauß, der Wagnerfeind, nun erst zu den Kühnheiten in seines Sprossen „Heldenleben“ gesagt haben? Aber wie? Besteht nicht eine geheime Verwandtschaft zwischen dem Hauptmotiv jener Tondichtung und dem ersten Wort im Waldhornkonzert?

„Heldenleben“



Waldhornkonzert

All^o. Hr. solo



In dem Heldenmotiv herrscht allerdings mehr die aufsteigende Linie (die aufstrebende Neuzeit), im Hornkonzert dominiert der Abstieg (das Alte, das Vergangene). Und weiter: ist es ein Zufall, wenn im Schlußteil der symphonischen Dichtung der Held ausruht von des Lebens Mühen und Feindseligkeiten mit einem Blick nach den Jugendtagen, nach dem — Waldhornkonzert? Man beachte:

Waldhornkonzert (1. Satz)

„Des Helden Weltflucht“

♩ = 112



Der tägliche Verkehr mit dem Waldhorn daheim mag, das sei nebenbei bemerkt, dem Tondichter die starke Neigung gegeben haben, Themen in ihrem markanten Teil nur aus „Waldhorntönen“, aus den Tönen des Dreiklangs zu bilden.

War der Flug des jungen Tondichters bei der Abfassung des Waldhornkonzertes durch Rücksichtnahmen verschiedener Art gehemmt, durch Rücksichtnahme auf das Instrument, auf die Naturtöne und den väterlichen

Geschmack, so regte Richard Strauß die Schwingen ganz anders in seinem Klavierquartett op. 13: die Unglückszahl 13 verwandelte sich hier ins Gegenteil, ja — das Werk wurde vom Berliner Tonkünstlerverein (durch Wüllner, Rheinberger und „halb“ — Heinrich Dorn) sogar preisgekrönt (Preiskrönungen wollen allerdings nichts besagen. „Im Gegenteil!“ muß man oft genug konstatieren). Durch den Verkehr mit dem Brahms-Apostel Hans von Bülow war Strauß veranlaßt worden, in das Wesen von Johannes Brahms sich zu vertiefen; den Niederschlag, den Abglanz erblicken wir nun in dem op. 13. Tonart: das seit Beethoven schwerwiegende, dramatische, tragische c-moll. Hier und da weist der dramatische Rhythmus des Themas und eine unheilvolle Baßfigur auf den Symphoniker und Dramatiker Richard Strauß voraus:

Klavierquartett (1. Thema des letzten Satzes) ebenda

Vivace usw. col. 8

ebenda aus dem 1. Satz Allegro

usw. col. 8 usw. col. 8

usw.

Wenn Richard Strauß jetzt, Anno 1914, ein Quartett komponieren würde, dann würde er sich vielleicht für die Einsätzigkeit statt der alt-ehrwürdigen Vierzahl entscheiden, wie er es in seinen symphonischen Werken getan. Die viersätzigte Symphonie erweist sich in Neuschöpfungen als wenig lebenskräftig, als wenig begehrt, wir haben uns an die prägnantere, an Wiederholungen weniger reiche, einsätzigte symphonische Dichtung gewöhnt; das einsätzigte Klavierkonzert und die einsätzigte Sonate brachte Liszt zu Ehren (der Erfolg seiner Klavierkonzerte basiert nicht letzten Teils auf der frischen, die Stimmung nicht zerstückelnden „pausenlosen“ Einsätzigkeit) . . . warum wollen wir uns nicht auch dem Quartett, dem Klavier- und Streichquartett usw. gegenüber zur Neuerung, zur Belebung entschließen? Indes — Richard Strauß wird uns voraussichtlich ein neues Quartett, das einsätzigte Klavierquartett schuldig bleiben.

Ein wenig angemessenes Geschick erlebte Strauß' Burleske für Pianoforte und Orchester. Selbst unter den Biographen des Meisters begegnet man „Schweigern“ hinsichtlich dieses Werkes mit der „schwei-

genden“ Opuszahl; eine rühmliche Ausnahme macht Max Steinitzer, der mit Recht erklärt: „Das Stück wird unverantwortlich vernachlässigt zugunsten tausendfacher Wiederkäuerei.“ Das 1885/6 komponierte und Eugen d'Albert (er „kreierte“ die Klavierpartie 1890) zugeeignete Werk fand erst 1894 seinen Verleger, blieb aber auch dann noch fast zwei Jahrzehnte hindurch so gut wie unbegehrt; erst in neuerer Zeit wagte sich dieser und jener Pianist mit der Burleske in die Öffentlichkeit. Und dabei verlangt die Burleske gar keinen großen Wagemut (sofern der Pianist über eine brillante Technik verfügt, was natürlich ein jeder von sich behaupten wird), die Komposition ist entschieden den Pianisten „auf den Leib geschrieben“, erfolgsicher, sie entbehrt durchaus moderner „Schrecken“. Wohl ist auch das Orchester „virtuos“ behandelt, die Virtuosität des Pianisten dominiert jedoch und kommt durchgehends in Klarheit zur Geltung; schon das Fehlen der Posaunen und der Tuba deutet darauf hin, daß das Klavier nicht nach moderner Art übertäubt wird. Aber vielleicht nehmen die an brausende *fff*-Schlußakte gewöhnten Pianisten Anstoß an dem, einem sofortigen Applaus minder günstigen Pianissimo-Ausklang der Burleske; vielleicht entschließt sich Richard Strauß gelegentlich zu einer Änderung, denn der Stoff bedingt hier nicht wie in „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Zarathustra“, „Don Quixote“ ein Verhalten. Brahms ist wie im vorher besprochenen Klavierquartett in der Hauptsache wiederum der Protektor, aber freier und freier bildet Richard Strauß, mehr und mehr kommt Eigenes hinein. Greifbare „Vorklänge“ zum „Rosenkavalier“ im Walzertempo melden sich, zum erstenmal blinzelt auch „Tristan“ mit ein paar Noten hinein („... Als ich zum ersten Male in meinem Leben den ‚Tristan‘ hörte — ich war damals schon ein ausgebildeter Musiker — empfand ich ihn als ein völliges Chaos“, bekannte der Meister) — und die Erweckung der Sturm-Musik aus der „Walküre“ (dort auch d-moll) mögen wir als Anzeichen des nahenden „Sturmes“ in der Seele des jungen, damals einundzwanzigjährigen Künstlers auffassen:



Der „Sturm“ beginnt, Strauß tritt in seine künstlerischen Mannesjahre. Er war inzwischen mit Alexander Ritter in lebhaften Verkehr getreten. „Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den

Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben hatten. Meine symphonische Phantasie ‚Aus Italien‘ ist das Bindeglied zwischen alter und neuer Methode — berichtete unser Tondichter — und ein Zurück gab es nach diesem op. 16 nicht mehr. Wie stolzes Selbstbewußtsein seiner „Heldenkraft“ klingt es im ersten und letzten (dritten) Satze der in der Tonart des „Heldenleben“ 1887 geschaffenen Violinsonate op. 18, wie Kampf und Trotz:

All. ma non troppo

molto. cresc. *ff* *Allegro energico* *f*

col 2 Okt. mit Akkorden

Melodiebildung und Rhythmus lassen den Komponisten des „Heldenleben“ nicht verkennen.

Doch nunmehr verläßt der Tondichter das Gebiet der Kammermusik und verwandter Art. Er hat sich durchgewunden, durchgerungen durch den Berg, durch die Wege und Werke der vor ihm kämpfenden und ringenden Meister . . . er wendet sich nun mit vollem Wollen, mit ganzer Kraft dem symphonischen Gebiete zu, er wird ein Eigenster. Aber ganz vergißt er der Kammermusik doch nicht, er läßt in seinen symphonischen Werken und Opern die Soloinstrumente gern zu Worte kommen; so „konzertiert“ z. B. die Violine im dritten Abschnitt des „Heldenleben“ („Des Helden Gefährtin“), im „Don Quixote“ ist das Solocello die Sprache des Ritters, die Bratsche die „Klugheit“ seines Knappen Sancho Pansa — und in „Ariadne auf Naxos“ haben wir gar durchgehends „Kammermusik-Begleitung“.

DAS KAPITEL WEIMAR IN RICHARD STRAUSS' LEBEN¹⁾

VON DR. MAX STEINITZER IN LEIPZIG

Als Strauß aus der unerquicklichen, seiner tatsächlichen damals schon in weiteren Kreisen anerkannten Bedeutung unwürdigen ersten Münchener Anstellung schied, stand sein Charakter als Dirigent und Orchesterkomponist fertig da und wartete nur auf ein geeignetes ständiges Arbeitsfeld zur Betätigung. Die erste Bearbeitung des „Macbeth“ und der „Don Juan“ lagen im Pult, ebenso die noch unaufgeführte Burleske, der letzte Gruß an die endgültig verlassene Welt eines Brahms. Ganz erfüllt vom Geist des deutschen Fortschritts, mit dessen zu jener Zeit der Entwicklung unvermeidlichen Einseitigkeit, der Geringschätzung des romanischen Elements und der nebensächlichen Beachtung des Vokalen, die damit innig zusammenhängt, war der Fünfundzwanzigjährige ganz Tatkraft, Zielbewußtsein, reiner und hochgestimmter opferfähiger Wille und, im Rahmen der unwiderstehlich fortreißenden Zeitbewegung, schärfster Intellekt. Am Ende der für ihn als Theater-, Konzertdirigenten, als Orchester- und Liederkomponisten bedeutungsvollen Weimarer Jahre steht der erste Versuch, sich als Schaffender auch die Bühne zu erobern, der zunächst eben an jenen Grenzen scheiterte . . .

Im Winter 1888/89 war dem Gepeinigten endlich die Aussicht geworden, die bedrückenden Münchener Theaterverhältnisse loszuwerden. Durch Bülow und Hofkapellmeister Eduard Lassen dem Intendanten Hans v. Bronsart empfohlen, erhielt er das Engagement als Großherzoglich Sächsischer Kapellmeister, das er am 1. Oktober 1889 antrat, und über dessen Verlauf seine Briefe an Ritter viel erzählen. Auch Pauline De Ahna kam bald nach Weimar, um bei Strauß und bei Frau Rosa v. Milde ihre Studien im jugendlich-dramatischen Fach zu vollenden. Nach erfolgreichem Gastspiel als Pamina wurde auch sie engagiert. Ein weiterer Schützling von Strauß, mit dem er zuletzt in München eifrig Wagnerpartieen studiert hatte, der junge strebsame Heinrich Zeller, wurde als Heldentenor verpflichtet, in welcher Stellung er heute noch dort wirkt. Ein dritter Schüler des jugendlichen Meisters endlich, Hermann Bischoff, unterstützte ihn als Korrepetitor. Der Intendant v. Bronsart sowohl als der fast sechzigjährige Lassen, der bekannte Liederkomponist, nahmen den jungen Kollegen in herzlichster Weise auf. Lassen trat zwar auch in der Folge nicht zurück, überließ ihm aber sofort den ganzen deutschen Opernspielplan mit Aus-

¹⁾ Wir entnehmen dieses Kapitel mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler, Berlin, der soeben erschienenen, vollständig umgearbeiteten Neuauflage der Steinitzerschen Strauß-Biographie. Red.

nahme von „Fidelio“, „Holländer“, „Meistersingern“ und „Nibelungenring“, ferner fielen Strauß die vier Abonnementskonzerte im Theater zu. In seiner Antrittsrede an das Orchester erklärte er, hier, wo einst Liszt gestanden, in dessen Geist wirken zu wollen. Solisten, Orchester und der minimale, aber willfährige Chor ordneten sich von vornherein mit aller Hingabe seiner ihnen allen neuen Art der Führung unter. So ließ sich zunächst alles gut für ihn an. Auch fühlte er, wie die Ruhe der kleinen Stadt wohltätig auf sein Nervenleben wirkte. Für die Abende war der reizend gemütliche Künstlerverein da, in dem der neue Kapellmeister alsbald lange zigarettenrauchend beim Spiel aufblieb; auch Lassen hielt gewöhnlich mit. Die Enge der äußeren Verhältnisse war freilich groß. Sein Gehalt betrug zunächst nur 2100, von Neujahr 1890 an 3000 Mk. Im Orchester hatte er nur sechs erste Violinen, für Wagneropern äußerst wenig; einzelne Stimmen waren überdies mit altersmüden Kräften besetzt, die nur Rücksicht auf die geringe Pension noch am Pult festhielt. Der Regisseur war künstlerisch bejahrt und konnte Strauß' Intentionen nicht mehr folgen; auch dessen Zurrubesetzung konnte er nicht beantragen, da dem Armen dann nur 600 Mk. jährlich geblieben wären. Getreu der in Meiningen und München gewonnenen Überzeugung, trat er sofort für Wagner und seine Nachfolger ein, so viele Hindernisse sich auch dagegenstellten. Die Wagnerdekorationen, zum Teil sinnwidrig, machten zum Beispiel im „Tannhäuser“ eine richtige Regie nach Bayreuther Muster unmöglich; über die Szenerie zum ersten Akt des „Lohengrin“ war Strauß so unglücklich, daß er Ende April 1891 den Großherzog bitten ließ, zur Jubiläumsvorstellung aus eigener Tasche für 1000 Mk. eine neue Ausstattung bestellen zu dürfen. Der Regent wies den Posten sogleich selbst an, aber Hoftheatermaler Brückner in Koburg erklärte die Zeit für zu kurz, den Auftrag noch ausführen zu können. Auch in Weimar blieb Strauß die wachsende Freude an den Konzert- und Bühnenleistungen seiner beiden Schützlinge, mit denen hingebungsvoll weitergearbeitet wurde. Ja, er hatte die Genugtuung, an der Tannhäuservorstellung eines nahen ersten Hoftheaters zu sehen, daß, trotz der stimmlichen und orchestralen Leistungen, in bezug auf Stil seine Weimarer Aufführung auf einem ganz anderen Blatt stand. Pauline De Ahna als Pamina, Fidelio, Elsa, Elisabeth, Isolde, Königin in Ritters „Wem die Krone“, als heilige Elisabeth in Liszts dramatisch aufgeführter Legende, endlich als erste Freihild in Strauß' „Guntram“, Zeller als Tamino, Tannhäuser, Lohengrin, später als Tristan bereiteten ihm vor allem durch den hohen Ernst und die dadurch erreichte stilistische Einheit ihrer Darbietungen hohe Befriedigung. Strauß trat auch an die Spitze der Ortsvertretung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, die er zu einem selbständigen Zweigverein ausbaute. Die Bedeutung Wagners markierte er in Weimar äußerlich schon dadurch, daß er dessen

Opern stehend, die übrigen sitzend dirigierte. Im Verein erläuterte er die Werke des Meisters durch Klaviervorträge. Obgleich Strauß, wie so viele andere, von einem gleichsam religiösen Glauben an das Musikdrama beseelt war, über dessen praktisch bedenkliche Seiten Wagners flammende Beredsamkeit in seinen Schriften so leicht hinwegtäuscht, blieb er sich doch der Unfruchtbarkeit gedankenloser Wagnernachahmung nach Art vieler Neu-Deutschen stets kritisch bewußt. Über die eingereichte Arbeit eines Ausländers z. B. schrieb er 1890: „Der ganze Wagner ist nur aus dem Geist der deutschen Sprache voll und innig zu erfassen. — Für das Einfache wie für das Komplizierteste weiß er den richtigen Ausdruck zu treffen.“ N. dagegen hält es für genügend, „sich den allerschwierigsten Tristanstil äußerlich anzueignen und in demselben frisch und fröhlich darauf los zu musizieren, gleichviel ob es paßt oder nicht. Bei den einfachsten Vorgängen ergeht er sich in der überreiztesten Harmonik und raffiniertesten Instrumentation, — daß einem ganz übel wird“. Nicht minder kritisch blieb Strauß den eigenen Wagneraufführungen gegenüber, zu denen er als Kapellmeister-Regisseur im Sinn des Meisters probte, in allen Einzelheiten gesänglich, orchestral, darstellerisch und szenisch gründlich umstudierend. Er berauschte sich nicht nur an der allgemeinen Idee des Gesamtkunstwerks, in dem Wagner, wie Strauß sagte, durch das Einswerden von Wort und Ton die Wege Goethes und Beethovens vereinigte; er blieb sich stets bewußt, daß diese Idee unausgesetzt die Zusammenstimmung aller Faktoren des Musikdramatischen fordert, das Ersetzen der gedankenlosen Schablone in Szene, Geste, Ausdruck und musikalischem Vortrag durch begründete, theatralisch wirksame und technisch gut zu erfüllende Bestimmungen, die aus dem Geist des Ganzen, der Szene wie des einzelnen Satzes oder Wortes heraus und zugleich nach den Gesetzen der natürlichen Affektäußerung erfaßt sind, — kurz, daß sie strenge, rastlose Arbeit heischt, die sich in keinem Moment mit Mattem und Halbem zufriedengibt. In dieser Richtung trat er, alles mit fortreißend, mit größter Bestimmtheit auf, so daß er z. B. im „Tannhäuser“ den Wolfram zwang, während des Gebets der Elisabeth auf der Szene zu bleiben, und einmal den unaufmerksam singenden Choristen auf der Probe drohte, wenn es abends ebenso schlecht ginge, ungeniert den Taktstock nach ihnen zu werfen. Selbst über die Richtigkeit der Kostüme wachte er. „Nach einer umfassenden Kapellmeister-, Solorepetitor-, Dekorationsmaler-, Regisseur- und Theaterschneider-tätigkeit“, schreibt er 1894, „endlich ein bißchen zur Ruhe gekommen, kann ich wieder der Pflichten des privaten Lebens gedenken und —“ teilt dem Freund seine Verlobung mit. — Nun endlich setzte er mit Liebe unerfüllt gebliebene Wagnerträume in die Tat um und gab seinem Herzen durch vervollständigte Aufführungen seiner Lieblingsopern Feste, eine Arbeit, deren unsägliche Schwierigkeit im einzelnen nur der Praktiker er-

messen kann. Wenn man in jener Zeit fragte: Was macht Strauß? bekam man unweigerlich zur Antwort: „Strauß macht Striche auf.“ In dem fast strichlosen „Lohengrin“, Oktober 1898, betrug die Dauer des „Aufgemachten“ gegen Lassens dreieinhalbstündige Leitung immerhin eine halbe Stunde. Bei der Szenenprobe war Strauß so entsetzt von dem herkömmlichen Spiel, daß er es mit Unterstützung Bronsarts und mit Hilfe des von Mottl nach Angaben von Frau Wagner angefertigten Regieauszugs vollständig umarrangierte. Das Orchester hatte sich in die anderen Tempi und dynamischen Ausführungen zu finden, die Solisten zudem in die veränderte Regie. Lohengrin durfte den jungen Schwager Gottfried nicht mehr erst eine Weile gemütlich am Ufer der Schelde spazierenführen, ehe er in den Kahn stieg, Ortrud erst vor dem Ausbruch „Entweihte Götter“ ihre sitzende Stellung aufgeben. Bei der ersten Vorstellung ging es freilich wie so oft: die in den Proben sorgfältig ausgemerzten gesanglichen Mißbräuche kamen abends bei den meisten Solisten fast unvermindert „im alten Trab“ zum Vorschein. Vor der Lohengrinaufführung des 20. Februar 1890 hatte Strauß „eigentlich gewaltige Manschetten. Wird Frau Wagner durch alle Unzulänglichkeiten hindurch meinen guten Willen erkennen?“ Die Genannte zeigte sich aber bei ihrem Besuch in Weimar tief ergriffen von dem heiligen Ernst, mit dem man hier, bei so viel geringeren Mitteln als in Bayreuth, an das Werk herantrat, und Strauß war überglücklich. Von Pauline De Ahna, die Frau Wagner als Elisabeth in Aussicht genommen, ließ sie sich deren Arie und Gebet vorsingen. Im „Tannhäuser“, März 1890, blieb in Weimar nichts gestrichen als die dritte Strophe des Venusliedes. „Rienzi“, November 1891, war nahezu strichlos. Um diese Oper, die Bronsart eine galvanisierte Leiche, Strauß selbst ein herrliches großes Meisterwerk nannte, würdig erstehen zu lassen, gab er alles Dramaturgische genau dem Regisseur an, der damit bei den kleinen Bühnenverhältnissen eine enorme Arbeit zu leisten hatte. Am 17. Januar 1891 folgte endlich „Tristan“. Auch auf den ganzen Opernspielplan nahm Strauß Einfluß, und war hierin, wie stets seit der Wendung zur deutschen Fortschrittspartei, deren tatkräftiger opferwilliger Vertreter. „Als Engel mit dem heiligen Schwert,“ schrieb er schon 1890, „das Einschleichen Meyerbeerscher Opern, Gounod's Faust ins Repertoire zu verhüten, habe ich hier bereits meine Ruh'!“ Freilich sah er sich oft vergebens nach deutschen Opern um, die seinen Anforderungen entsprachen. „Viel schlechter übersetzt sind die französischen und italienischen auch nicht, als die deutschen deklamiert.“ Von Uraufführungen brachte er unter anderem Sommergeistreiche „Loreley“, Eugen Lindners „Meisterdieb“, Ritters Einakter „Wem die Krone“, von dem er sich gleich die einzelnen fertiggewordenen Teile der Partitur schicken ließ. Gegen den älteren Freund äußerte er sich herzlich begeistert, ebenso später gegen Humperdinck über „Hänsel

und Gretel“, durch ein Schreiben, das sein Herz und seinen Charakter im schönsten Licht zeigt. „Wem die Krone“ gab er im Juni 1890 zusammen mit Ritters „Faulem Hans“, und eine größere Anzahl von Bühnen spielte nach dem Erfolg dieses Abends wenigstens je eins der beiden Werke. Die Uraufführung von „Hänsel und Gretel“ leitete er Weihnachten 1893 mit dem bekannten weittragenden Erfolg. Über die des „Guntram“ wird später zu berichten sein.

Ein wichtiges Dokument aus jener Zeit für Strauß' Entwicklung als Vokalkomponist ist seine Bearbeitung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ für das Weimarer Hoftheater. Die gebräuchliche Peters-Ausgabe hatte in richtiger Würdigung der häufigeren Konsonanten der deutschen Sprache sehr oft zwei Silben des französischen Urtextes in eine deutsche zusammengezogen, während Strauß mit sorgfältigster Ehrlichkeit die Silbenzahl des Originals herstellt und dadurch die Knickungen in die melodische Linie erst hineinbringt. Obschon er selbst jenes Stadium überwand, wird doch die Lücke neudeutscher Musikersausbildung hierbei deutlich; denn auf den Musikschulen wird auch heute vom Vokalen nicht mehr gelehrt, und es scheint auch nichts zum Selbstunterricht in den praktischen Kenntnissen der deutschen Gesangssprache Geeignetes zu geben, obgleich das Nötigste auf einen kleinen Druckbogen ginge. Ein Beispiel für das oben Gesagte bietet gleich die Übersetzung eines Juwels dieser Oper, wie der Oper überhaupt, der Tenorarie des Pylades:



nach Peters: „Nur einen Wunsch, ein Verlangen!“; das Sechzehntel fällt fort; nach Strauß: „Vereint mit dir in frühester Kindheit!“ Da sind vier schwer hemmende Konsonanten gegen keinen des Urtextes. Oder die gleichgebaute Phrase:



Peters: „Will froh den Streich empfangen“; Strauß: „Unser Streben nach höchsten Zielen“, mit im ganzen 19 größtenteils hemmenden Mitlauten gegen 9 tonhafte oder fördernde des Urtextes. Der schwere Verlust an Formklarheit, den bei Strauß das Abschaffen des ihm jedenfalls zu äußerlichen Reims bedingt, lockert oft das rhythmische Gefüge; denn der Reim haftet, in schnellerem Tempo, im Ohr und bildet für dieses das natürliche Korrelat zur viertaktigen Unterperiode der Melodie, die aus ihm entstanden ist. Statt des Trochäus findet sich oft der metrumstörende schwerfällige

Spondeus, der nur für das Auge ähnlich ist; z. B. „Kindheit“ für die zwei Endsilben von enfance, „hilfreich“ für die von secourables. Ebenso die weibliche Endung statt der männlichen: es ergreift, statt es ergreift, oder die schwere weibliche statt der leichten, z. B. Opfer statt Altäre, autels. Aus alldem spricht jene gewisse Gesangsfremdheit des reproduktiven und schöpferischen Vorstellens, die sich bei Strauß erst spät verlor. Er hatte damals jene Reise nach Griechenland noch vor sich, die ihm das Verständnis der Antike anbahnte; gewiß war auch ein Gedanke der Pietät dabei im Spiel, nachdem Wagner die Aulidische Iphigenie seinen musikdramatischen Grundsätzen gemäß überarbeitet hatte, nun auch die Taurische in seinem Geist zu geben. Nur wußte er noch nicht alles, was man von Wagner lernen kann, und nahm nicht jene weiche, sangbare und poesievolle Sprache zum Muster, mit der schon sein „Holländer“ die deutsche Oper textlich auf neuen Boden stellt. Gerade den dramatisch wichtigsten Moment in der ersten Soloszene der Iphigenie hat Strauß abgeschafft, indem er in der Traumerzählung die Worte strich, daß sie Orest erdolchen muß. Auch gesanglich ist die Stelle durch Verlegung in die tiefere Oktave ihrer einschneidenden Form entkleidet. Die wunderbare Plastik, in der der Frauenchor sein Grauen darüber ausdrückt, störte er durch das musikalisch wenig schöne, gleichzeitig zu singende Rezitativ der Iphigenie. Spezifisch vokale Elemente gehen dadurch verloren. Und das herrliche Gebet, in dem Iphigenie, verhältnismäßig ruhig ihre Lage übersehend, von Diana den Tod erfleht, das Stück, das uns gleich zu Beginn ihren Seelenzustand enthüllt, ließ er hier fort, um es an das Ende des Aktes zu setzen. Inzwischen ist aber ihr innerer Konflikt durch die Zumutung, den an Orest gemahnenden Fremdling in der nächsten Stunde zu töten, akut und drängend geworden, und es ist klar, daß Dichter und Komponist an dieser Stelle eine vollständig andere Szene geschrieben hätten. Man sieht an diesem kleinen Beispiel, daß man es endgültig aufgeben sollte, die Werke der drei riesengroßen Altklassiker Bach, Händel, Gluck zu „bearbeiten“. Sie verstehen ist alles! Denn Größeres ward nie geschaffen.

Außer der umfassenden Tätigkeit für die Hofoper lag Strauß in Weimar auch die Leitung der Abonnementskonzerte im Großherzoglichen Hoftheater ob; sie ist schon dadurch bedeutungsvoll, daß er im Lauf dieser Jahre seine Tondichtungen „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ zum ersten Male spielte und die in Meiningen und München eingesogenen Überzeugungen selbständig verwirklichte. Wie stets mit den gegebenen Mitteln, so trat er auch hier kräftig für Liszt ein, den er als Orchesterdichter und deutschen Musiker verehrte. Er war der Ansicht, man solle Liszt am besten in ausschließlich ihm gewidmeten Konzerten spielen, eine solche Individualität müsse von den entsprechenden verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Er rühmt den hohen Gedankenflug und die tiefe Inbrunst des

Purgatorio in der Dante-Symphonie; die „Benediction“ nennt er ein erhabenes, „Mazeppa“ ein herrliches Stück, nach Schumanns Erster („ja, wir machen schon Konzessionen, so weit heruntergekommen sind wir“) eine Erholung! — Lange Wiederholung desselben rhythmischen Schemas nämlich, wie in diesem ersten Satz Schumanns, konnte Strauß immer weniger vertragen; gestaltete sich doch die rhythmische Linie in seinen eigenen Arbeiten aus jener Zeit immer wechsel- und lebensvoller. Von der heiligen Elisabeth bemerkt er schön und innig: „So wenig Kunstfertigkeit und so viel Poesie, so wenig Kontrapunkt und so viel Musik!“ Den ersten Teil der „Hunnenschlacht“ nennt er grandios; der Mephistowalzer sei „von einer Frechheit, die wirklich nur ein Genie sich leisten kann — da ist doch Blut und Leben drin“. Auch das A-dur Konzert ist einbegriffen, wenn er schreibt: „mir haben die wundervollen Werke tiefen Eindruck gemacht“. — Der Verfasser kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken: solche Äußerungen des 26—27jährigen Strauß sollten doch jene etwas nachdenklich machen, die die Wertlosigkeit der Lisztschen Werke als Axiom anzusehen gewohnt sind. Doch hat Strauß Liszt niemals nachgeahmt; das grundsätzlich Polyphone in der Konzeption seiner eigenen symphonischen Dichtungen läßt sogar oft viel eher vermuten, daß er ihn hier als direktes Gegenbeispiel zu seinem eigenen Schaffen empfand. Selbst an einen Laien, seinen Onkel Hörburger, schreibt Strauß 1888, er arbeite gegenwärtig an einer Art symphonischen Dichtung (es war „Macbeth“), „aber nicht nach Liszt“. Indes stand er in Weimar, fern von den Münchener Freunden, mit seiner persönlichen Eigenart unter den Mitmusikern als Nachschaffender ebenso vereinsamt da wie als Komponist. „Meine allerfortschrittlichste Kunstanschauung hat bis jetzt noch keinen Widerstand, aber auch keinen Widerhall gefunden — doch man läßt mich ruhig gewähren,“ schrieb er schon im ersten Jahr. Das Verhältnis zu Bronsart litt unter der angedeuteten großen Verschiedenheit; besonders über Strauß' „subjektive“ Auffassung „seines Beethoven“ war der Intendant jedesmal ganz unglücklich. Nach der Eroica, Ende Juni 1892, klagt Strauß: „Wenn ich nur wüßte, wie ich das ‚objektive‘ Dirigieren anfangen sollte. Davon habe ich nun wieder keine Ahnung.“ Dieser Umstand blieb sich gleich, trotzdem Orchester und Zuhörer begeistert auf seiner Seite waren. Auch die Hoffnung, daß ihm Bronsart seine offizielle Stellung „als fünftes Rad neben Lassen“ verbessern würde, erfüllte sich nicht. Indes hatte das willige Orchester auch in den Konzertproben einige Mühe, der ungewohnten Art seines neuen Dirigenten zu folgen, und ehe in Bülows „Nirwana“, die er in Weimar gleich einstudierte, ein „pp subito“ richtig herauskam, hatte ein Taktstock sein junges Leben eingebüßt. Als erstklassiger Klavierspieler fesselte er auch hier, im Vortrag von Mozarts Konzert für zwei Klaviere, mit Lassen als Partner.

Schluß folgt

RICHARD STRAUSS ALS CHORKOMPONIST

VON EMIL THILO IN BERLIN

Die Komposition für begleiteten und unbegleiteten Chor spielt in dem reichen Schaffen von Richard Strauß eine ziemlich große Rolle; er hat sich auf verschiedenen Gebieten derselben betätigt. Die musikalische Welt hat seinen Chorwerken stets ein reges Interesse entgegengebracht, denn ebenso wie seinen großen Instrumentalwerken haftet auch ihnen immer etwas Sensationelles an. Man erwartet auch hier von „Richard dem Kühnen“ immer etwas Neues, etwas ganz Besonderes, etwas, was andere Komponisten nicht bieten können, oder wenn sie es könnten, doch vielleicht nicht schaffen würden. Sein Stil, für Chor zu schreiben, hat auch viel Neuartiges und Eigenes an sich. Was man an diesen Werken aufrichtig bewundern muß, ist die meisterhafte Anlage des Ganzen, die poetische Ausdeutung des jeweiligen Vorwurfes, die treffende Illustrierung der Gefühlsmomente und die Logik der Entwicklung. Das Neuartige liegt hauptsächlich in der Ausnutzung und Verwendung der Chorstimmen. Vor Strauß hat niemand gewagt, die menschlichen Stimmen vor solche gewagte Aufgaben zu stellen. Er kennt in der Verfolgung und Darstellung seiner poetischen Idee keine Rücksicht auf die Möglichkeit der Darstellung hinsichtlich der Intonationsschwierigkeit und der Ausdauer der Stimmen. Man hat ihm oft vorgeworfen, daß er die Stimmen zu instrumental behandle und nicht gesanglich genug schreibe. Das ist aber ein Vorwurf, der nur teilweise berechtigt ist. Man darf nicht vergessen, daß er auch anders verstanden sein will, daß seine Chorwerke oft unter einem anderen Gesichtspunkte betrachtet werden wollen als diejenigen früherer Meister. Allerdings finden sich in den a cappella-Chören Stellen, die eigentlich nur von Instrumenten rein intoniert werden können. Manche Zusammenklänge in ihnen wirken für das Auge oder auch auf dem Klavier hohl und flach, was aber durch die Ausführung durch die Gesangsstimmen gar nicht der Fall ist. Sie sind eben gerade aus dem Gesanglichen herausempfunden. Freilich bedürfen solche Stellen eines intelligenten und gewandten Chorleiters, der sich auf eingehende Intonationsregelung und Intervallabtönung versteht. Strauß muß auch meist als Maler aufgefaßt werden, und die kleinen kontrapunktischen Stimmen in den unbegleiteten Chören, deren leichtes Vorüberhuschen besonders unseren norddeutschen Sängersleuten so viele Schwierigkeiten macht, sind immer koloristisch gemeint. Es ist vieles in diesen Sachen, das vom Gesichtspunkte der Al-Fresko-Gemälde betrachtet werden muß. Auch in anderen satztechnischen Dingen darf man nicht kleinlich mit ihm rechten. Ein Quintenjäger z. B. würde in seinen Chorwerken reiche Beute machen.

Es soll hier zum weiteren Verständnis der Straußschen Chorwerke eine kurze Besprechung und Würdigung der einzelnen Kompositionen erfolgen.

Als junger Mann schrieb Strauß sein erstes Chorwerk, das sich heute noch allgemeiner Wertschätzung erfreut: Wanderers Sturmlied (Text von Goethe) für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester, op. 14. Gewiß merkt man hier an dem Aufbau und dem Geist, der das Ganze beherrscht, noch des Autors Abhängigkeit von Brahms' „Nänie“ und „Schicksalslied“. Ein großes Talent und eine Persönlichkeit sprechen aber schon aus dieser Arbeit, an der man am meisten die Sicherheit der Zeichnung bewundern muß. Ganz eigenartig und echt „straußisch“ ist schon die Verwendung der Motive, die er zur Illustrierung gebraucht. In wie anschaulicher Weise malt z. B. das Sextolenmotiv bald das Heulen der Windsbraut, bald das immer dichter um den Wanderer sich auftürmende Schneegestöber. Auch der Chor ist in lebendiger und sehr charaktervoller Weise behandelt. Auf eine homophone Verwendung der Mittel verzichtet er ganz, Chor und Orchester sind fortwährend vielstimmig gehalten. Das Stück enthält auf die Worte: „Wandeln wird er mit Blumenfüßen“ ein sich emporschwingendes Motiv, das auch das Ganze abschließt und schon das Verklärungsthema der späteren Tondichtung: „Tod und Verklärung“ ahnen läßt:



Als op. 34 erscheint eine sehr bedeutsame Offenbarung des Straußschen Talentes: Zwei Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor a cappella. Strauß knüpft hier an den Stil der früheren Madrigalkomponisten an, ihre Art erweiternd und mit malerischen Zügen seiner Weise ausstattend. Das Feld, was ihm diese 16 Stimmen hier bieten, sagt seinem ungeheuren kontrapunktischen Können und seiner Phantasie, die von Hause aus immer mehr das Komplizierte als das Einfache im Auge hat, außerordentlich zu. Die beiden Gesänge sind in Anlage und Art sehr voneinander verschieden.

Der erste: „Der Abend“ (Gedicht von Schiller) wirkt wie eine Landschaftsmalerei, eine ruhig epische Naturschilderung voll von blühender Poesie und erhabenem Ernst. Der Tonsetzer behandelt im erzählenden Nacheinander jeden einzelnen der vier Verse. Die 16 Stimmen entstehen dadurch, daß jede Stimme des Chores vierfach geteilt ist. Gewöhnlich korrespondieren zwei Stimmgruppen, und zwar in Verschränkung Sopran und Tenor, Alt und Baß miteinander. Eine bewundernswert freie

hand, wird stärker als zuerst, und in frommer Seelenruhe klingt die Hymne aus. Die Tonart F-dur ist im ganzen Stück sehr einheitlich gewahrt, die leitenden Gedanken erscheinen alle in ihr zunächst verwandten Tonarten. Alle Regungen des Gedichtes finden auch hier ihre adäquate musikalische Form, und es ist unmöglich, in diesem Rahmen auf alle diese meisterhaft edlen Bildungen hinzuweisen. Nur eine will ich anführen, die für Strauß so überaus charakteristisch ist:

Wenn zur har-ren-den Er-den-braut mit Lieb-ko-sen der
Früh-ling kehrt wird der
Nach-ti-gall Nest ge-baut un-ter Ro-sen.

Als Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor durch die Universität Heidelberg schrieb Strauß im Jahre 1903 als op. 52 die Ballade „Taillefer“ für Chor, Soli und Orchester. Das bekannte Gedicht von Uhland schildert in großer Anschaulichkeit und dramatischer Lebendigkeit Vasallenfrohmüt, Vasallenheldenhaftigkeit, die Macht des Liedes und königliche Dankesfreude. Der erzählende Balladenton der Worte ist in der Musik sehr gut getroffen, und die thematischen symbolisierenden Gedanken wie die des sangesfrohen Vasallen, des ritterlichen Kämpfers Taillefer, das Rolandslied und der Kampf der Angelsachsen sind direkt volkstümlich zu nennen. Aus diesem relativ einfachen Material errichtet Strauß ein kolossales Tongebäude, das im kurzen Zeitraum von etwa 20 Minuten am Hörer vorüberauscht und nach Angaben des Komponisten nur in sehr großen Sälen mit einem sehr starken Chor aufführbar ist. Ein Orchester von 150 Musikern fordert er dazu, und die Darstellung der Schlacht von Hastings übertrifft in ihrer wichtigen Realität fast noch die berühmte Kampfszene im „Heldenleben“. Der Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) ist im ganzen homophon behandelt, um sich gegenüber dem polyphon gestalteten und glänzend instrumentierten Orchester behaupten zu können. Die Solisten (Herzog Wilhelm: Bariton, Taillefer: Tenor und des Herzogs Schwester: Sopran) haben kleine, dankbare Partien und treten teils allein und teils sehr wirksam mit dem Chor zusammen in Aktion.

Strauß begab sich nun zum ersten Male auf das Gebiet des Männerchores mit Orchester. Er wählte auch hier ein Bild des Kampfes und des reich bewegten kriegerischen Lebens. Als op. 55 erschien: Bardengesang aus der „Hermanns-Schlacht“ von Klopstock für Männerchor und Orchester. Die Wahl des Textes muß auf den ersten Blick wundernehmen. Strauß hat sich hier an dem dithyrambischen Schwung der Klopstockschen Sprache begeistert. Ein anderer Komponist hätte den Kopf geschüttelt, wie man den am Anfang inhaltlosen Text, wo er nichts als eine endlose Aufzählung der altdeutschen Stämme enthält, in Musik setzen soll, um nicht ermüdend und langweilig zu wirken. Bei Strauß ist gerade dieser Teil sehr interessant, er dokumentiert auch hier wie überall sein außerordentliches Gestaltungsvermögen. Er verwendet drei Männerchöre und läßt diese meist nur ein- oder zweistimmig bald mit-, bald gegeneinander wirken und zum Kampfe aufrufen. Überall hört man das: „Herbei, herbei!“ Man sieht förmlich das Herbeiströmen der Krieger. Die Einleitung des Orchesters, ein aufreizendes Kampfmotiv und die Kriegssignale (die Signaltrompeten sind hinter der Bühne aufgestellt und ertönen erst weit entfernt und dann immer näher) tun das ihre dazu, um die Anschaulichkeit und Lebendigkeit dieses prägnanten Abschnittes zu erhöhen. Der zweite Teil schildert in düsteren Tönen, aber knapp gehalten, die Klage um die Gefallenen. Aus dieser Stimmung entwickelt sich allmählich ein lichteres Bild. Die Kämpfer begeistern sich an dem Gedanken, daß Brüder und Väter beim Klange des Bardengesanges aus Walhall auf sie herabsehen und ihren freudigen Tanz beflügeln. Musikalisch und tonmalerisch sehr fein gelungen ist hier die Stelle: „Seht ihr nicht auf der Mondglanzwolke eure Brüder schweben?“ Die Freude über den gegen die Römer errungenen Sieg wird immer größer. Jubelnd und voller Begeisterung (die Signaltrompeten sind jetzt auf dem Podium zur Mitwirkung, aufgestellt) in majestätischer Größe klingt das Werk aus.

Mit op. 62 bescherte uns der Komponist im Jahre 1913 wieder ein reines Vokalwerk: „Deutsche Motette“ für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella, ebenso wie die „Hymne“ nach Worten von Friedrich Rückert. Das Gedicht enthält das Gebet eines Einschlafenden, der sich mit inbrünstigen Worten mit der Bitte um Schutz für diese Nacht an das höchste Wesen wendet, ohne dessen Namen auszusprechen. Dadurch, daß sich die Worte „O wach in mir!“ nach jeder zweiten Verszeile im ganzen zehnmal wiederholen, bekommt das Gedicht etwas Einseitiges. Die Anlage des Stückes ist wie die der beiden anderen besprochenen dreiteilig. Warm empfunden und durchsichtig erklingt der erste Abschnitt. Die Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) sind fast fortwährend beschäftigt und ergeben mit den sich ebenso frei wie bei den früheren Werken bewegendem 16 Stimmen des Chores das stimmungsvolle

Bild einer in erhabenen Worten und Tönen ringenden Seele. Der mittlere Teil in Des-dur (die Haupttonart ist C-dur) wird durch die Worte nur einer Verszeile: „O zeig mir, mich zu erquickten im Traum das Werk vollendet, das ich angefangen“ ausgefüllt. Sie sind auf ein weit geschwungenes Fugenthema komponiert. Dieser Teil ist im Vergleich zu den beiden anderen entschieden zu lang geraten. Strauß kann sich im Bewußtsein seines großen Könnens nicht genug tun, und das Resultat ist, daß die fortwährenden Textwiederholungen auf den Hörer ermüdend wirken. Was er hier an technischen Anforderungen stellt, geht über das seiner früheren Werke noch hinaus. Er überläßt sich seinen harmonischen Tonvorstellungen noch mehr und noch unbekümmerter als dort, und diesem krausen Stimmengewirr würde wohl ein noch so geübtes Ohr nicht zu folgen vermögen. Die Soprane werden bis zum dreigestrichenen Des geführt, die Bässe bis zum Kontra-B und müssen das große C und Des viele Takte lang als Orgelpunkt aushalten, ganz abgesehen von den sonstigen unerhörten Schwierigkeiten. Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß das Ganze, so wie es auf dem Papier steht, wohl nie wird von menschlichen Stimmen zum Erklingen gebracht werden können. Der Schlußteil greift in seinem Material wieder auf den ersten Teil zurück, die Kontrapunktik macht mehr und mehr dem akkordlichen Stil Platz, das Gebet wird immer schwächer, um zuletzt ganz zu verhauchen. Wenn man auch gezwungen ist, aus allen diesen Gründen das Stück mehr als ein Experiment als ein in jeder Beziehung vollendetes Kunstwerk anzusehen, so müssen wir dem Autor doch Dank wissen, daß er uns etwas so Grandioses geschenkt hat.

Durch seine Tätigkeit als Preisrichter bei großen Männergesangswettstreiten wurde Strauß auch für die populärste Spezies des deutschen Chorgesanges interessiert: für den unbegleiteten Männerchor. Nach dem Gesangswettstreit zu Kassel hielt der Kaiser an die Preisrichter eine Ansprache, in der er auf die technischen Schwierigkeiten im modernen Männerchorsatz hinwies und eine leichtere Schreibweise dringend empfahl. Auf den neben ihm stehenden Richard Straußweisend, meinte er: „Mit dem habe ich mir auch eine Schlange an meinem Busen ernährt.“ Dieses Tierchen am Busen seiner Majestät hat nun nach echter Schlangenart trotz der Mahnung nicht von seinem Charakter abgelassen. Die Männerchöre, die Strauß herausgab, zeigten wieder deutlich, daß er seiner Natur nicht untreu werden konnte. Andererseits könnte man einem solchen Manne, der alle Formen erweitert und den Wortschatz der musikalischen Sprache bereichert hat, nicht zumuten, etwa einige rechtschaffene Männerchöre zu setzen oder in bekannter Männerchorstilweise Sängern und Publikum Konzessionen zu machen. Er wendet sich also auch hier nur an einen kleinen Teil von Interessenten, und nur sehr tüchtige Chöre,

die über ausgezeichnetes Material und ebensolche Leiter verfügen, können hoffen, diese Werke, so wie es gewünscht wird, zur Darstellung zu bringen.

Die Texte der beiden Chöre aus op. 42 sind Herders „Stimmen der Völker“ entnommen. Der erste „Liebe“ ist ein Stück von zartesten Farben und ganz auf intime Wirkung gestellt. Strauß weiß hier dem Männergesang wenn auch nicht gerade neue, so doch äußerst fein empfundene Klänge zu entlocken. Das Hauptthema ist von wirklich schöner Erfindung. Diese Melodie verändert er auf sehr interessante Weise in jedem der drei Verse dem Text und der Stimmung entsprechend, so daß immer ein neues Tongebilde entsteht. Hier ist alles Melodie, auch die Mittelstimmen sind reich damit bedacht. Während dieser Chor eine schöne Ruhe und Stetigkeit ausströmt, gibt der zweite: „Altdeutsches Schlachtlied“ ein Bild sehr bewegten Kampfes. Eine etwas zu gleichmäßige Farbe herrscht hier vielleicht vor, das ganze Stück verzichtet auf jegliches piano, in urwüchsiger Kraft stürmt es dahin. Treffend ist alles gezeichnet. Der Blick des Autors ist wieder auf das Ganze gerichtet, und es darf nicht verschwiegen werden, daß sich verschiedene Stellen in den Stimmen finden, die in ihren ungeheuer schweren Sprüngen und freien Einsätzen durch einige kleine Veränderungen hätten für den Gebrauch praktischer und leichter ausführbar gemacht werden können. Es ist aber ein imposantes Gemälde, das seiner Wirkung sicher ist.

In den drei Männerchören op. 45 (ebenfalls nach Texten aus Herders „Stimmen der Völker“) gibt er sich einfacher. Sie sind seinem Vater gewidmet, der, gleichfalls ein ausgezeichnete Musiker, sich bekanntlich nur zum kleinen Teil mit den Produktionen seines großen Sohnes einverstanden erklären konnte. Am besten wird dem alten Herrn wohl davon „Der Brauttanz“ gefallen haben. Anfang und Schluß dieses Stückes sind von einer entzückenden, wirklich schlichten Volkstümlichkeit, während der kleine Mittelteil durch seine geschraubten Modulationen ganz aus dem Rahmen fällt. Der „Schlachtgesang“ schildert im Gegensatz zu dem „Altdeutschen Schlachtlied“ aus op. 42 in freudigen aber auch wehmütigen Tönen den Vorzug des Kriegers, daß er auf freiem Felde inmitten seiner Kameraden sterben kann. Durch treffende tonmalerische Stellen ist auch dieser Chor teilweise recht schwer ausführbar. „Lied der Freundschaft“ („Der Mensch hat nichts so eigen“ von Simon Dach), ein gefühlvoller Gesang, von reflektierenden Momenten stark durchsetzt, enthält sehr innige und melodiöse Stellen.

Zu erwähnen wären dann noch des Komponisten Bearbeitungen alter Melodien für das auf Veranlassung des Kaisers im Jahre 1905 herausgegebene Volksliederbuch für Männerchor. Diese Bearbeitungen sind interessante Spiegelungen des Volkstümlichen in einem modernen Geiste. Strauß hat seine Aufgabe mit wechselndem Glücke ausgeführt.

Prächtig gelungen und von unmittelbarer Wirkung ist der Chor: „Geistlicher Maier“. Ganz in Wohllaut getaucht, ohne alle Extravaganzen fließt er dahin. In „Mißlungene Liebesjagd“ läßt Strauß seiner Laune ganz und gar die Zügel schießen. Hier wollte er sich wohl über alles Hergebrachte lustig machen, denn anders sind wohl Stellen wie die folgende nicht zu erklären:



„Tummler“ („Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn!“) ist ein übermütiges Trinklied. In dem sehr wirkungsvollen Mittelsatz stellt er an die Kehlfertigkeit der Sänger große Ansprüche.

„Hüt du dich!“ ist sehr fein mit echt Straußischen tonmalerischen Zügen durchsetzt.

„Wächterlied“ trifft den altdeutschen Ton vorzüglich. Apart ist der Wächterruf am Anfang für zwei Solostimmen. Im Mollteil spielt wieder die gleichmäßige Bewegung nebeneinanderliegender Stimmen in reinen Quinten zur Veranschaulichung der düsteren Stimmung eine große Rolle.

„Kuckuck“ („Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“) verlangt in seinem geistreichen Satze große Virtuosität im Vortrage, wenn es die beabsichtigte Wirkung machen soll.

Wir haben also gesehen, daß Strauß bis jetzt auf dem Gebiete der Chorkomposition viel Schönes geschaffen hat, und daß wir ihm auch hier manche Anregung für Neues zu danken haben. Manche Äußerungen seines Talentes, die uns im Augenblick frappieren, sind vielleicht nötig für seine Entwicklung und gar nicht einmal so wichtig und charakteristisch für seine Gesamterscheinung als es uns jetzt vorkommt. Jedenfalls dürfen wir hoffen, daß er, dessen musikalisches Leben keinen Stillstand kennt, noch nicht das letzte Wort auf diesem Gebiete gesprochen hat, und daß wir noch manches von ihm erwarten können.

DIE URAUFFÜHRUNG DER „JOSEPHSLEGENDE“ VON RICHARD STRAUSS IN PARIS

VON FELIX VOGT IN PARIS

Von allen lebenden deutschen Tonsetzern kennt Frankreich nur Richard Strauß. Für Reger sind zwar kürzlich einige rühmliche Anstrengungen gemacht worden, aber der Erfolg hat sich noch nicht eingestellt. Es galt daher als großes Ereignis, als man hörte, daß Strauß sein neuestes Werk, die „Handlung in einem Aufzuge“ der „Josephslegende“ zuerst in Paris unter seiner eigenen Leitung werde hören lassen. Der Meister hat sich mit diesem Entschlusse großmütig gezeigt, denn seine bisherigen Erfahrungen mit den Pariser Opernbühnen waren nicht sehr ermutigend. Paris hat weder die „Feuersnot“, noch die „Elektra“, noch den „Rosenkavalier“, noch die „Ariadne“ zu sehen und zu hören bekommen. Die „Salome“ erzwang allein den Zutritt zur Großen Oper, nachdem einige deutsche Gastspielvorstellungen im Chatelet die Gewähr des Erfolges geboten hatten. Im Falle der „Josephslegende“ gab wohl der Umstand den Ausschlag, daß Strauß in der Bewunderung des russischen Ballets mit dem Pariser Publikum übereinstimmt, und daß gerade zur besten Zeit in Paris die neunte Saison des russischen Ballets unter der Leitung des Herrn von Diaghilew eröffnet wurde. Was übrigens die Pariser Opernhäuser dem deutschen Tonsetzer schuldig geblieben sind, das haben ihm die Orchesterkonzerte, soweit es in ihren Kräften stand, vergütet. Hier war die Serie vom „Eulenspiegel“ bis zur „Domestica“ auch in Paris vollständig.

Das Ballet oder, wie man für das Werk von Richard Strauß richtiger sagt, das Mimodram, ist ein Mittelding zwischen Musikdrama und Symphonie, und wenn ein Meister, wie Strauß, diese Kunstform wählt, so vereinigen sich hier die Vorzüge der beiden anderen ganz von selbst. Die „Josephslegende“ wird mit wenigen Kürzungen auch als Konzertmusik zu brauchen sein, und nicht sehr schwierig wäre es, die Pantomime in Worte und Gesangsnoten umzusetzen.

Die biblische Sage von Joseph und der Frau des Potiphar, der die Genesis grausamerweise einen Eigennamen verweigert hat, wird vom modernen Menschen und namentlich vom modernen Franzosen nur von der komischen Seite genommen, und daher war es ein großes Wagnis sie ernst zu behandeln, sei es auch nur in einem einzigen Akt und ohne gesungene Worte. Die Textdichter Harry Graf Keßler und Hugo von Hofmannsthal haben daher gut daran getan, von der Bibel in einem wichtigen Punkte abzuweichen und ihrer ersten Handlung einen tragischen Schluß

zu geben. Ihr Joseph wandert nicht ins Gefängnis, um sich dort als Traumdeuter Geltung zu verschaffen, sondern Potiphar will ihn mit glühenden Zangen foltern lassen, aber ein Engel in goldener Rüstung erscheint und führt den unschuldigen Jüngling hinweg nach dem Muster des Engels des Tobias. Wir erfahren auch, was aus Potiphars Weib wird, was die Bibel ganz verschweigt. Sie empfindet solche Gewissensbisse über ihre falsche Anklage der Unschuld, daß sie sich nach dem Verschwinden Josephs und seines himmlischen Begleiters mit ihrem eigenen Perlenhalsband erdrosselt. Sehr zu billigen ist auch der gewollte Anachronismus, daß Potiphars Weib und Hofhaltung in die venetianische Renaissance von 1530 und in die Manier des Paolo Veronese in seiner Hochzeit von Cana übersetzt worden ist. Das bot in dekorativer Hinsicht die größten Vorteile und gibt dem Ganzen einen freien künstlerischen Anstrich, der die willkürliche Behandlung des biblischen Stoffes und das starke Vordrängen des sinnlichen Elements nicht nur annehmbar, sondern auch erfreulich macht. Man fühlt sich in die nachsichtige Stimmung des Quattrocento versetzt und bemitleidet sogar die vornehme Dame in Goldbrokat, die für den reizenden Hirtenknaben eine brennende Leidenschaft empfindet, die keine Rücksicht mehr kennt.

Die Handlung beginnt nach wenig Takten eines Vorspiels, dessen entschiedenes und klares Motiv später in der Überleitung von Tag zu Nacht wiedererscheint. Wir sehen ein glänzendes Gastmahl in einer mächtigen Säulenhalle, die ein Meisterwerk des spanischen Malers José Maria Sert ist. Diese Säulen sind nämlich aus schwarzem Marmor und auf ihren Windungen mit Gold bedeckt. Der Eindruck ist überwältigend, und von diesem schwarzgoldenen Hintergrunde heben sich die Prunkgewänder der Renaissance wunderbar ab. Potiphar und sein Weib sitzen links auf einem besonderen Hochsitz und ihre Gäste an einem langen Tische unter einer Loggia, die von den Säulen getragen wird. Das thronende Paar empfängt allerlei Geschenke und Tribute und läßt einen Tanz der Frauen und einen Boxerkampf der Jünglinge an sich vorüberziehen. Der Kontrast zwischen verhüllten und unverhüllten Frauen hat sowohl dem Tonsetzer, als dem Balletmeister Fokin ein günstiges Thema geliefert. Strauß spielt hier anmutig mit den ungewöhnlichsten Taktarten, ohne die Klarheit der Musik zu beeinträchtigen oder die Tänzerinnen zu verwirren. Es kommt da sogar ein Zehnvierteltakt vor, der vom Fünfvierteltakt unterschieden wird. Außerordentlich munter in Musik und Tanz ist der folgende Faustkampf der Jünglinge, die in solche Wut geraten, daß die Leibwächter sie auseinanderreißen müssen.

Nach dieser wilden Szene bildet das absichtlich hinausgezögerte Erscheinen Josephs einen mächtigen Kontrast. Der zum Kaufe angebotene Knabe wird schlafend in den Saal gebracht und erst hier vor den Gästen enthüllt und aufgeweckt. Er erhebt sich, mit einem weißen Ziegenfell

bekleidet, das Arme und Beine völlig frei läßt. Harfner, Flötenspieler und Knaben mit Zymbeln begleiten Joseph, der, von ihrer Musik angeregt, langsam und „wie in mystischer Ekstase“ zu tanzen anfängt. Diese mystische Ekstase hat wenigstens Hofmannsthal in seinem Textbuch vorgeschrieben, aber Strauß hat sie offenbar als verfrüht angesehen und nur die kindliche Unschuld und Frohmütigkeit betont. Der Balletmeister und der Tänzer Leonid Miassin sind seiner Weisung gefolgt. Dann aber sollten nach gemeinsamer Absicht die berühmten Hochsprünge Nischinski's folgen, und zu ihrer Motivierung bemerkte Hofmannsthal: „Dritte Tanzfigur: drückt das Suchen und Ringen nach Gott aus, dazwischen einzelne Momente der Verzweiflung. Diese Figur besteht in der Hauptsache aus hohen Sprüngen (so wie David vor der Bundeslade springt), als ob Joseph suchte in den Himmel zu springen.“ Nach der Bibel „tanzte“ David vor der Bundeslade, aber von seinen Hochsprüngen wissen wir nichts. Der Anfänger Miassin springt übrigens noch lange nicht so gut, wie sein berühmtes Vorbild, das er in letzter Stunde ersetzen mußte. Bei Nischinski wurde jeder Sprung rasend beklatscht. Bei Miassin bleibt man ruhig, wenn auch mit großem Wohlwollen. Man bleibt jedenfalls weit entfernt von der „sublimsten Heiterkeit und dem verkörperten göttlichen Lachen“, das Hofmannsthal hier vorgeschrieben hat. Endlich sieht man in Potiphars Weib die Leidenschaft erwachen, und hier bedauern wir es nicht, daß die „hieratische“ Rubinstein wegen Krankheit auf die Rolle verzichtet und die dramatische Sängerin Kussnezow, eine hervorragende Salome, ihre Stelle eingenommen hat; denn diese Sängerin hat viel eher das Äußere einer üppigen, leidenschaftlichen Frau, als die dürre Rubinstein, und ihr Mienenspiel und ihre Bewegungen entsprechen genau den Anforderungen der Musik, die immer wärmer wird. Joseph wird nun als Sklave von Potiphar angekauft und mit rieselndem Goldstaub bezahlt. Auch der Goldstaub hat sein besonderes musikalisches Motiv erhalten.

Unter einer einschmeichelnden Abendmusik leert sich die Halle, und unter der Loggia der Mitte wird für Joseph, der allein gelassen wird, ein einfaches Lager bereit. Joseph träumt, wie das Textbuch sagt, von seinem Schutzengel, der sich musikalisch durch beharrliche mystisch-primitive Quintenparallelen in der höchsten Höhe zu erkennen gibt. Dann nähert sich verstohlen in weißem, flatterndem Gewande und mit aufgelöstem Haare Potiphars Weib dem Lager, und hier nimmt die Musik zum erstenmal etwas Wagnerisches an, um die unheimliche Leidenschaft der Sünderin zu schildern. Wir denken an Kundry und sogar an das „wilde Weib“ Ortrud. Endlich wagt sie es, den Schläfer mit einem Kusse zu wecken. Dieser fährt entsetzt empor, verläßt das Lager und verhüllt sich in seinen Mantel, den er als Decke benutzt hatte. Die Verführungsszene ist immerhin musikalisch zu weit ausgesponnen und hat den Ballet-

meister und die Darsteller fühlbar in Verlegenheit versetzt, denn eine Steigerung der Wirkung ist hier ohne Verletzung des Anstandsgefühles kaum auszudenken und zu verwirklichen. Die Verführerin wälzt sich längere Zeit vor den Füßen des spröden Jünglings, der seinen Mantel nicht mehr festhält, und dessen Beine bis über die Knie nackt sind. „Proh pudor!“ müssen wir mit dem alten Römer ausrufen. Endlich findet Joseph den Mut und die Kraft, seine Herrin abzuschütteln, so daß sie rücklings zu Boden fällt. Das Geräusch führt die Dienerinnen herbei, die Zeit gefunden haben, sich in schwarz gekleidete Furien zu verwandeln, die Joseph bedrohen. Hier ist eigentlich die Bibel doch dramatischer als das moderne Mimodram, denn das Weib Potiphars reißt dem flüchtigen Joseph hier nicht den Mantel von den Schultern und bedient sich desselben nicht als Beweisstück. Doch, wir verzeihen den Fehler gerne, denn er trägt uns von der Seite des Tonsetzers einen orientalischen Furientanz ein, der nichts zu wünschen übrigläßt. Das Erscheinen des hinzuerfundenen Engels ist in musikalischer Beziehung ebenfalls an sich und als Kontrast zum wilden Hexentanz lebhaft zu billigen. Der Selbstmord des Weibes Potiphars bildet musikalisch nur noch eine rasch vorüber-eilende Episode innerhalb der weihevollen Symphonie des Schlusses, in dem die Quintenparallelen des Engelstraumes eine erhöhte Bedeutung erlangen.

Die Musik von Strauß ist in der „Josephslegende“ im ganzen merkwürdig einfach gehalten. Man hat das Gefühl, als ob der Meister sie mit Begeisterung sehr rasch niedergeschrieben hätte. Das ganze Werk dauert übrigens nicht länger als 70 bis 75 Minuten, und schon daraus ergibt sich, daß die einzelnen Bilder knapp gehalten sind. Wenn man freilich, wie gestern in der Großen Oper, gleich nach Strauß' Mimodram die pikante Scheherazade von Rimsky-Korssakow hört, so drängt sich doch die Beobachtung auf, daß der verstorbene russische Meister seine musikalischen Ideen bloß wiederholt, während der deutsche Meister sie bei aller Knappheit „entwickelt“. Das war von jeher der Vorzug deutscher Tonkunst und scheint es auch bleiben zu sollen.

EIN LITERARISCHES DENKMAL FÜR RICHARD STRAUSS

VON DR. ERNST RYCHNOVSKY IN PRAG

Im Hochsommer dieses Jahres betritt Richard Strauß, viel geliebt und viel gescholten, die Sonnenhöhe des Lebens. Und nun sieht er zurück auf den Weg, den er zielsicher zurückgelegt hat und sieht das ausgespannte Land im Glanze der wärmenden Sonne zu seinen Füßen liegen. Heute trägt das markanteste Künstlerprofil seine Züge. Und so oft ein Werk von ihm die musikalische Öffentlichkeit zwingt aufzuhorchen und seines Geistes starkes Wehen zu verspüren, setzt man sich mit ihm und seiner ungeheuerlich wandelbaren Kunst auseinander, aber niemand ist mehr, der es wagt, seine künstlerische Potenz in Zweifel zu ziehen. Daheim, in seiner Vaterstadt, hat man an seinem Geburtshause eine Erinnerungstafel angebracht, deren Text schlicht und mit fast aufreizender Sachlichkeit der Mit- und Nachwelt kündigt, daß in diesem Hause am 11. Juni 1864 Richard Strauß geboren wurde.

Aber auch ein literarisches Denkmal ist ihm gesetzt worden, schöner, aufschlußreicher, würdiger, bei aller Liebe für das Objekt doch objektiv, mit Einwänden nicht zurückhaltend, aber die ungeheure Bedeutung dieses Objektes bewußt in das scharfe Licht der Beurteilung rückend. Max Steinitzer hat dieses Denkmal errichtet¹⁾. Da haben wir nun die erste zusammenfassende und von höherer Warte aus geschriebene Biographie Richard Strauß' vor uns. Wer Steinitzer aus seinen in reinigende göttliche Grobheit getränkten „Musikalischen Strafpredigten“ kennt, wer sich je an seinem Idealismus erbaut hat, der nie daran zweifeln will, daß die Schäden unserer Musikpflege durch zielbewußte Beeinflussung behoben werden können, wer sich je an der frischen Form seiner Attacken erheitert und ergötzt hat, der wird das jetzt in völlig neuer Form vorliegende Buch Steinitzers gleich von vornherein mit dem lebhaftesten Interesse in die Hand nehmen. Mit doppeltem Interesse, weil der Verfasser und der Inhalt des Buches den Leser mit starken Banden an sich fesseln müssen. Steinitzer ist kein Parteimensch im üblen Sinne des Wortes, er ist aber auch nicht objektiv in jener schlechten Bedeutung des Begriffes, daß er alles lobt und gleichzeitig alles verrißt, weil ihm alles (verzeihen Sie das harte Wort, würde Wippchen sagen) egal ist. Steinitzer hat die Kraft zu lieben, aber, und das macht den Wert seines Buches auf jeder Seite aus, er gibt sich Rechenschaft über seine Liebe, spürt den Gründen nach, warum er sich zu dem Gegenstand, der ihn fesselt, so stark hingezogen fühlen muß, und hält nicht zurück, wo er noch innere Widerstände zu überwinden hat. Was er zu sagen hat, und das ist bei Gott nicht wenig, sagt er in prägnanter, überzeugender Form. Das ist bekanntlich nicht jedermanns Sache, weil nicht jeder Autor schon weiß, was er sagen soll, wenn er sich an den Abschreibtisch setzt, um ein elftes Buch aus zehn anderen zu machen.

Steinitzers Strauß-Biographie wohnt eine starke Überzeugungskraft inne. Sie hat das edle packende Pathos des Glaubens an die gute, gerechte Sache und darum das Zeug in sich, wirklich ein musikalisches Hausbuch zu sein. Wer sich über Richard Strauß wirklich gut und verläßlich orientieren will, der wird es aus diesem Buche tun. Hier findet er alles, was ihm zu wissen not tut. Und wer da weiß, wie viel noch über moderne Kunst zu wissen not tut, der wird bald merken, wie viel er hier findet.

¹⁾ Richard Strauß. Biographie von Max Steinitzer. 5.—8., vollständig umgearbeitete Aufl. Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin 1914.

Mit feinem psychologischen Spürsinn geht Steinitzer der künstlerischen Entwicklung seines Helden nach. Er legt mit geschickter Hand die zarten Fäden auseinander, die sich zu dem kostbaren Gewebe zusammengefunden haben, das in der Musik der Gegenwart die Marke Richard Strauß trägt. Mit stärkster innerer Anteilnahme lesen wir, wie in holder Münchener Jugendzeit der Knabe in der streng konservativen Umgebung des Vaterhauses aufwächst, seine ersten kompositorischen Versuche macht, noch als Gymnasiast erfolgreich aufgeführt wird, wie er Hans v. Bülow kennen lernt und durch dessen Vermittlung nach dem kunstsinnigen Meinungen kommt. Hier beginnt durch die Bekanntschaft mit dem idealen, fanatisch eifrigen Wagner-Apostel Alexander Ritter der innere Umschwung in ihm, der sich dann in der ersten Münchener Dienstzeit vollendet. Schon durch seine Heirat mit einer Nichte Wagners, um mit Steinitzers Worten zu reden, und seinen Weimarer Verkehr mit Liszt stand Ritter mit seinem flammenden Temperament im fortschrittlichen Lager, und die Grundmelodie seiner Belehrung an Strauß hieß oft: Verbrenne, was du an gebetet hast. Außer Brahms kamen besonders die alten Romantiker des Konzertsaales, Mendelssohn und Schumann, mit ihren „Kindereien“ schlecht bei ihm weg, wobei mehr der glühende Parteimann aus ihm zu sprechen schien als der kompositionstechnisch abwägende Musiker. Er entging nicht jenem Egozentrismus der Neudeutschen, alles selber machen zu wollen, den Formenschatz der Jahrhunderte feingeistiger Arbeit italienischer, französischer und deutscher Meister zu negieren. Gerade die Gefahr, daß ihm die Form zur Schablone werde, wäre aber für Strauß, wie für jeden Genialen, die geringste gewesen, und diese Negation fand denn auch keinen nachhaltigen Boden bei ihm. Er wurde in der Folge milder und universeller im Urteil und ließ immer mehr nur Empfindungen und Gründe wirklich musikalischer Art, nicht nationale oder kulturelle, für oder gegen ein Kunstwerk gelten. Wenn er später noch gelegentlich die in ihrer Sphäre gewiß meisterhaften Werke romanischen Ursprungs, wie „Mignon“ und „Cavalleria“, als „Schund“ bezeichnete, so ist dies sicher nicht als abgewogenes künstlerisches Urteil, sondern als temperamentvolle Kürze des Ausdrucks anzusehen. Ein Punkt, in dem Ritter positiv war, wurde auch ihm gefährlich: der Sinn für jene neudeutsche Schreibtisch- und Klavieroper, wo hundert nur beim Lesen wirksame kleine textliche und musikalische Feinheiten in Mittelstimmen, die nicht zu Gehör kommen, und in Nebenrollen, die man überall mit derben Chormitgliedern besetzt, versplittert werden, kurz, wo sich das musikpoetische Wollen in verhängnisvoll antirealer Weise mit dem bühnentechnischen Können verwechselt zeigt. Vielleicht zeigt auch noch das anstandslose Durchkomponieren des „Rosenkavalier“ Spuren jener nicht frühzeitig geübten Schärfe in der Unterscheidung zwischen dem buch- und bühnenmäßig Wirksamen.

Man wäre nur allzu leicht versucht, Strauß an der Hand des prächtigen Steinitzerschen Buches in alle seine künstlerischen Stationen nachzufolgen, und würde sich gern mit seinen symphonischen Dichtungen und den Musikdramen beschäftigen. Aber nur zu leicht gerät man diesem so aufschlußreichen Buche gegenüber in die Gefahr, den zur Verfügung stehenden Raum zu überschreiten. Darum will ich für diesmal und an dieser Stelle schon jetzt Abschied nehmen von einem Buche, das mir einen großen Genuß bereitet hat. „Was ich anstrebte“, sagt Steinitzer, „war, unbefangene Leser in Strauß' durch seine Vielgestaltigkeit schon jetzt äußerst schwer zu überblickendes Schaffen einzuführen und ihnen zugleich die Anregung zu geben, stolz auf ihn zu sein als auf einen der großen und lauterer Charaktere im öffentlichen Leben des deutschen Volkes, an denen es heute gewiß keinen Überfluß hat.“ Kein Zweifel, was der Verfasser angestrebt, ist ihm in reichstem Maße gelungen.

ERNST VON SCHUCH †

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

Der jähe Schreck, der bei der Nachricht von dem unerwartet schnellen Hinscheiden Schuchs alle Musikkreise Dresdens lähmte, ist noch nicht gewichen. Noch können und wollen wir es nicht glauben, daß so viel Feuer und Leben, so ungeheures Können, so großes künstlerisches Streben für immer dahinsiechen soll, daß wir den Mann unwiederbringlich verloren haben, der 42 Jahre lang in unserem Musikleben das anfeuernde Element, der Führer und Vorkämpfer war.

Noch haben sich nicht zwei Jahre vollendet seit dem Tage, da ich ihm an dieser Stelle froh und zuversichtlich einen Aufsatz zur 40jährigen Jubelfeier seiner Wirksamkeit widmete. Und heute gilt's, ihm den Abschiedsgruß nachzurufen — keine wehleidige Totenklage („denn er war unser!“), sondern Worte treuen Gedenkens, das in allen lebendig bleiben wird, die ihn kannten und liebten.

Wie kam's, daß dieser Kapellmeister in unseren Herzen, unserem ganzen musikalischen Bewußtsein so tief wurzelte, daß er mit seiner beispiellosen Volkstümlichkeit selbst den vergöttertesten Tenor in Schatten stellte? Erst seit Jahresfrist nennt der Theaterzettel der Dresdener Hofoper auch den Dirigenten des Abends, und doch war der Name Schuch allen Kreisen seit einem Menschenalter geläufig, empfand selbst der einfache Mann, daß in diesem Künstler sich ein gut Teil unseres Ruhmes, unserer Kulturgeltung verkörpere.

Ein deutscher Mittelstaat wie das Königreich Sachsen, dessen politische Geschichte so viele dunkle Blätter enthält, hat es nicht leicht, inmitten des Reiches und der zentralisierenden Neigungen unseres Zeitalters sich Geltung zu verschaffen. Man kennt draußen unseren Volksleiß, unsere gewaltige Industrie, unseren engmaschigen Verkehr, aber man vergißt gern, daß Sachsen, und Dresden vor allem, ein altes Kulturgebiet mit bodenständiger Eigenart ist und bleiben will. Ja, es gibt sogar gewisse Kreise, die es uns übelnehmen, daß wir uns gegenüber dem alleinseligmachenden Berliner Geschmack in Kunst- und anderen Dingen unsere Selbständigkeit und Unabhängigkeit zu wahren entschlossen sind. Und dieses Willens künstlerischer Vollstrecker war Ernst v. Schuch. Er stand durch seine österreichische Art dem sächsischen Wesen von Haus aus nahe und war im Lauf der langen Jahre ganz der Unsere geworden; er wahrte die Tradition, die an die großen Namen der Hasse, Naumann, Weber, Wagner anknüpfte, und war doch gleichzeitig ein Mehrer des alten Ruhms, indem er bis in seine letzten Jahre mit dem Wagemut des Jünglings nach neuen, kühnen Taten ausschaute. Neues herauszubringen, sich in eine Partitur, die noch niemals zum Klingen gebracht worden war, zu versenken, war ihm Freude und Lebensbedürfnis. Und weil er, von einigen wenigen Gelegenheitsarbeiten abgesehen, sich nie als Komponist betätigt hatte, also keiner „Richtung“ oder „Schule“ angehörte, sondern die bewundernswerte Gabe besaß, sich in jeden Stil rasch und sicher einzufühlen und aus jedem Werke das Wesentliche und Wirksame herauszuheben — deshalb waren alle Tonsetzer glücklich, ihm ihre Schöpfungen zur Uraufführung anzuvertrauen. Und so kam es, daß in jedem Winter mindestens einmal die Augen der gesamten Musikwelt sich auf das Königliche Opernhaus in Dresden richteten und auf den genialen Dirigenten, der dort mit untrüglichem Stilgefühl seines Amtes waltete. Da kamen die Fremden, die Kenner, die Kritiker aus aller Herren Ländern, und wenn sie einer Vorstellung unter Schuch beigewohnt hatten, wurde es ihnen klar, daß dieser Künstler nicht nur durch gelegentliche große Leistungen blendete, sondern sich in seinem Orchester in einem Leben voll Arbeit ein Instrument von höchster Feinheit,

leichtester Beweglichkeit und klanglicher Vollendung geschaffen hatte, auf dem er dann mit der selbstverständlichen Sicherheit des Virtuosen, mit der Leichtigkeit des Improvisators zu spielen wußte. So klang sein Name und mit ihm der Name der Dresdener Hofoper ruhmvoll hinaus in fernste Weiten und sicherte uns die kulturelle, künstlerische Geltung, auf die wir stolz sein dürfen und wollen.

Wir Dresdener wußten aber noch mehr. Wir kannten seine unermüdliche Arbeit im kleinen, seine Sorge um den Nachwuchs auf der Bühne und im Orchester, seine geradezu sprichwörtlich gewordene Genauigkeit beim Studium. „Mit Schuch eine Partie zu studieren bleibt ein Gewinn fürs ganze Leben“ — das haben mir viele große Sänger und Sängerinnen voll ehrlicher, dankbarer Begeisterung gesagt. Und sie vergaßen nicht, lächelnd hinzuzufügen, wie unerbittlich Schuch auf jedes Sechszehntel, jeden Punkt achte, und wie sie anfangs über diese „Pedanterie“ erstaunt und verstimmt gewesen seien, bis sie dann erkannten, daß in ihr ein wesentlicher Teil des Schuchschen Erfolges beruhe.

Gerade die wundervolle Vereinigung der sorgsamsten, eigensinnigsten Vorbereitung mit der genialen Intuition bei der Aufführung war für Schuchs Künstlerschaft so bezeichnend. Fast vor jeder Generalprobe habe ich's erlebt, daß er Einzelstellen nochmals mit dem Orchester durchnahm, ja bisweilen rief er selbst vor der Vorstellung noch durch eine kurze Probe seine Anweisungen den Kapellmitgliedern ins Gedächtnis — aber sobald die Aufführung begonnen hatte, wurde der gewissenhafte Lehrer, der peinlich genaue Erzieher zum begnadeten Führer — da war alle Pädagogik vergessen, und die Kraft seines überlegenen Künstlerwillens, die Glut seiner Feuerseele, das Feingefühl seines rhythmischen und dynamischen Empfindens zwang alle Mitwirkenden, alle Hörer unwiderstehlich in den Bann. Und niemals war er in seinen Leistungen stereotyp, sondern stets in anderer Weise von seinem Temperament, von der Eingebung des Augenblicks geleitet, immer derselbe nur im ganzen Einsetzen seiner starken Persönlichkeit. Ich habe beispielsweise „Tannhäuser“ etwa 20 mal unter Schuch gehört und dabei festgestellt, daß er die Ouvertüre stets in Zeitmaß, Steigerung, Rhythmik anders interpretierte als das vorige Mal, ohne dabei dem Tonwerk irgendwie Gewalt anzutun. Dasselbe konnte ich bei dem „Meistersinger“-Vorspiel beobachten, das ihm besonders ans Herz gewachsen war, und das gerade im Opernhause erklang, als ob seine Seele die Schwingen zum Flug in das Land der ewigen Harmonieen ausspannte.

So glücklich sein Leben sich im ganzen gestaltete, so sehr man ihn als Sonntagskind zu betrachten berechtigt war, so wenig waren ihm Prüfungen aller Art erspart, ja in den letzten Jahren seiner Wirksamkeit hat er wohl manchmal Grund gehabt, bitteren Gedanken Raum zu geben. Aber aus seiner Kunst floß ihm immer neue Spannkraft, sodaß er durch große Kunstleistungen die düsteren Ahnungen zum Schweigen bringen konnte. Von Meran, wo er zur Erholung weilte, kehrte er vor zwei Monaten heim, um den „Parsifal“ zu leiten, das einzige Werk Wagners, das er noch nicht dirigiert hatte. Es war seine letzte große Kunsttat — mit des Bayreuther Meisters Schwanengesang vollbrachte auch Schuch das letzte ragende Werk seiner Interpretationskunst, die so vielseitig war, daß sie keine Grenzen kannte und mit jeder neuen schwierigeren Aufgabe nur um so schöner emporwuchs.

Nun trauern wir an seiner Bahre, und zu dem tiefen Weh, mit dem uns die Gewißheit seines Verlustes erfüllt, gesellt sich die bange Frage: Wer wird das reiche Erbe übernehmen, das er hinterließ? Wer kann uns werden, was er in so langer Zeit uns geworden war? Unersetzlich freilich ist kein Mensch auf Erden, und auch für Schuch wird sich ein Nachfolger finden, wengleich der spärende Blick sorgenvoll umherschaut nach einem, der in Oper und Konzert, im großen und im kleinen ihm gleichkommt und überdies noch das innige Heimatsgefühl besitzt, das Schuch trotz

vieler Verlockungen unlöslich mit Dresden verband. Möge es dem Grafen Seebach, der sich jetzt vor die vielleicht schwerste und folgenreichste Aufgabe seiner Intendantentätigkeit gestellt sieht, gelingen, für Schuch einen ebenbürtigen Nachfolger zu finden, und möge er dabei von allen guten Geistern der Kunst geleitet sein. Und der Mann, der an so verantwortungsreiche Stelle gelangt, soll sich dessen bewußt bleiben, daß die Augen der ganzen Musikwelt auf ihm ruhen, und daß der Ruhm der Dresdener Hofoper zum großen Teil in seine Hände gelegt ist. Möge vor allem mit der Stellung des Dresdener Generalmusikdirektors diejenige künstlerische Freiheit verbunden bleiben, zu der Schuch seinen Posten erhoben hatte, denn nur, wenn dem Nachfolger diese Freiheit verbleibt, wird er die Verantwortung freudigen Herzens übernehmen können.

Du aber, lieber, großer Schuch, schlafe in Frieden. Du warst mit all deinen Ecken und Kanten doch ein ganzer Mann, ein echter Künstler. Tausende und aber Tausende hast du beglückt, begeistert, erhoben; ihr unauslöschlicher Dank folgt dir in die Ewigkeit.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auch der Bilderteil dieses Heftes ist ganz Richard Strauß gewidmet. Wir beginnen mit einer Reihe von Porträts. Das erste, aus jüngster Zeit stammend, zeigt den Charakterkopf des Meisters nach einer wohl gelungenen Photographie aus dem Atelier Dührkoop in Berlin. Ihm lassen wir ein Blatt mit drei Aufnahmen aus der Jugendzeit folgen, auf deren frühestem auch die Mutter des Künstlers mit abgebildet ist. Die Harmonie von Vater und Sohn zeigt das sich daran anschließende Bild, das aus der letzten Lebenszeit des Vaters Franz stammt. Wir kommen zu den erst kurze Zeit zurückliegenden Aufnahmen, die etwa um 1908 anzusetzen sind. Die bildende Kunst steuerte zu unseren Blättern das im Sommer 1910 von Karl Bauer nach dem Leben auf Stein gezeichnete durchgeistigte Porträt bei, dem sich die Büste von Hugo Lederer ebenbürtig zur Seite stellt. Das nächste Blatt zeigt die Gattin des Meisters, Pauline Strauß-De Ahna, als Elsa im zweiten Akt des „Lohengrin“. Zur Vervollständigung der bildlichen Wiedergabe der Persönlichkeit des Schöpfers der „Elektra“ und seiner Umgebung bringen wir noch ein Blatt mit der Abbildung des Arbeitszimmers und seiner idyllisch am Fuße der bayrischen Alpen in Garmisch gelegenen Villa sowie zwei Partiturseiten aus der „Elektra“ und dem „Rosenkavalier“ in Faksimile. Das letzte Blatt zeigt Ernst v. Schuch, den kürzlich verstorbenen, um Strauß hochverdienten Dresdener Generalmusikdirektor — über ihn findet der Leser näheres in dem im vorliegenden Heft befindlichen Gedenkartikel von F. A. Geißler — und die Stätte seiner 42jährigen Tätigkeit, das Dresdener Hoftheater, wo so viele von Strauß' Werken zum ersten Male das Licht der Rampen erblickten.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



Aus dem Atelier Rudolf Dührkoop in Berlin

Richard Strauss.



JOSEPHINE STRAUSS
MIT IHREM SÖHNCHEN RICHARD

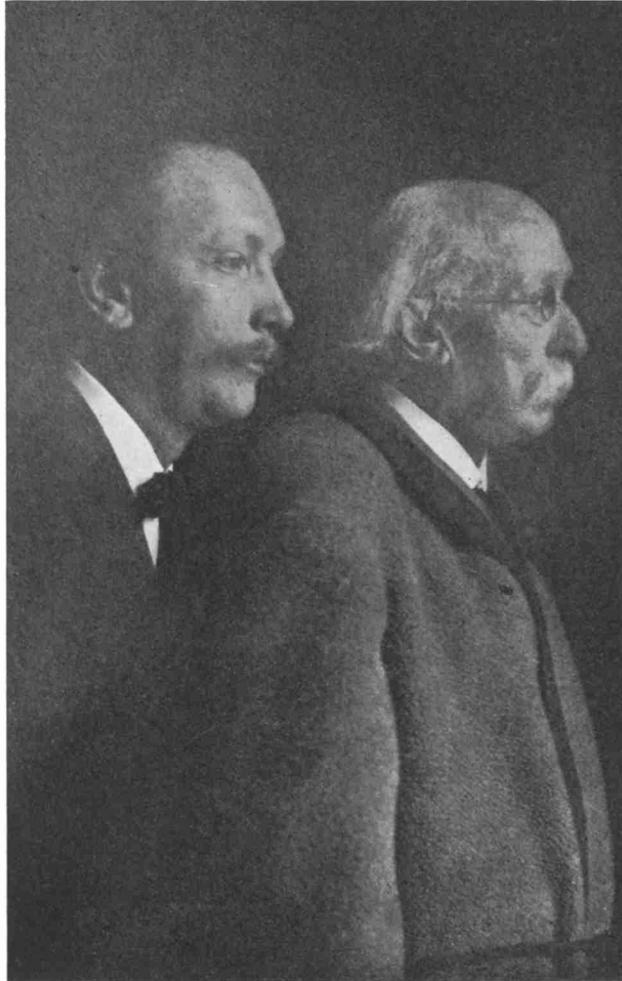


RICHARD STRAUSS
etwa siebenjährig



Franz Hanfstaengl, München, phot.
RICHARD STRAUSS UND SEINE SCHWESTER HANNA
etwa 1876





RICHARD UND FRANZ STRAUSS
AUS DER LETZTEN LEBENSZEIT DES VATERS

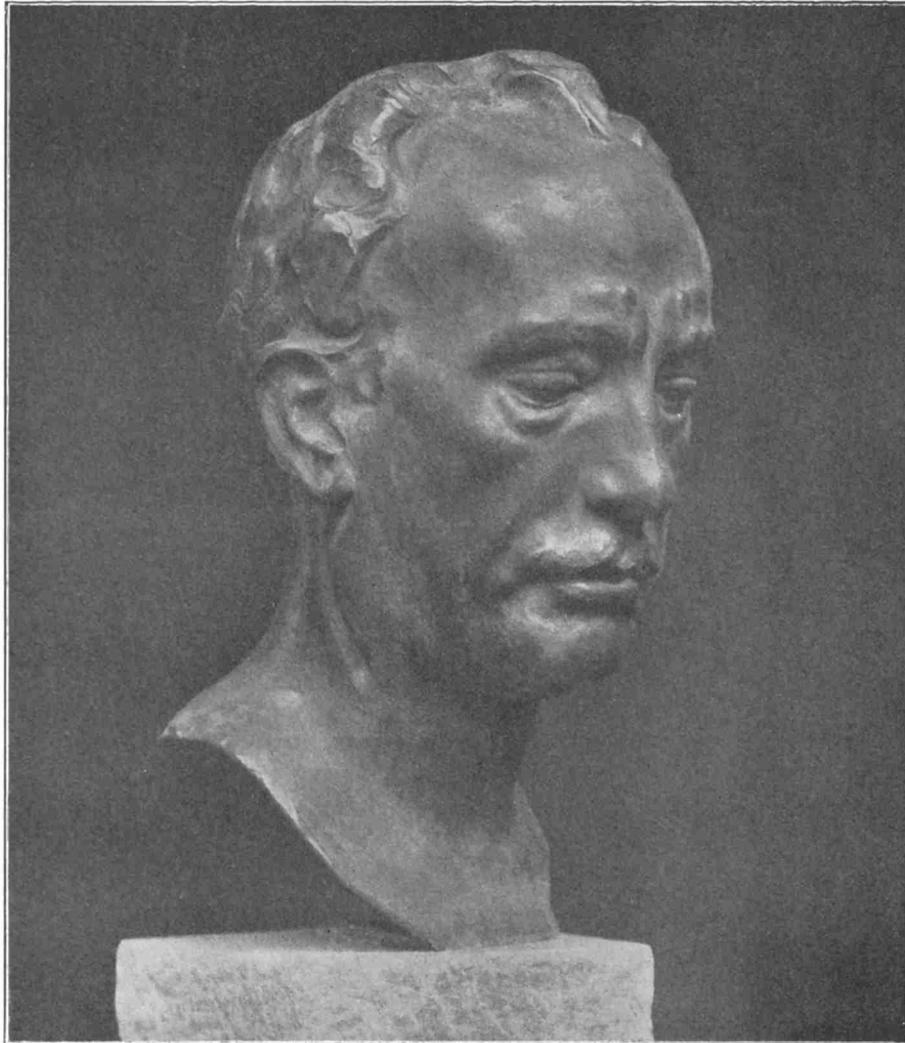


RICHARD STRAUSS
Photographien, etwa 1908





RICHARD STRAUSS
Steinzeichnung nach dem Leben von Karl Bauer, München
Garmisch, im Sommer 1910



RICHARD STRAUSS
Büste von Hugo Lederer

Aus dem Kunstverlag Fritz Gurlitt, Berlin



PAULINE STRAUSS
ALS ELSA IM LOHENGRIN



XIII

17



RICHARD STRAUSS' VILLA IN GARMISCH



ARBEITSZIMMER IN STRAUSS' VILLA IN GARMISCH

3 ge. Fl.
2 Kl.
engl. Horn
Korobaphon
2 F. Clar.
2 Basskl.
Basscl. (F)
3 Fagete
II
Cembalo
4 Hörner
(F)
3 Tromm.
Tuba
Elektra

38
39

Elektra
Ich will die Rache, die mich ruft, fruchtlos zu empfangen, die mich ruft, die mich ruft, die mich ruft.

alle Viol.
alle Viol.
Viol. (alle)
Cello

38
39

alle Viol.
alle Viol.
Viol. (alle)
Cello

3 ge. Fl.
2 Kl.
engl. Horn
Korobaphon
2 F. Clar.
2 F. Clar.
2 Basskl.
Basscl. (F)
3 Fagete
II
4 Hörner
(F)
Tuba
Elektra

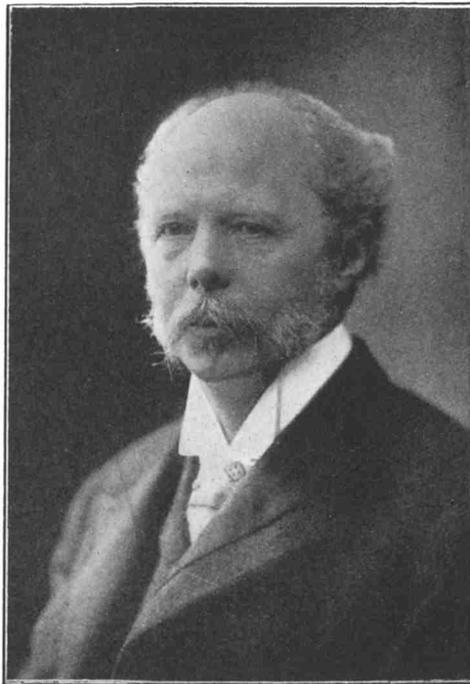
39
40

Elektra
Ich will die Rache, die mich ruft, fruchtlos zu empfangen, die mich ruft, die mich ruft, die mich ruft.

I. II. Viol.
III. Viol.
Violoncellen
Cello
Cello

39
40

I. II. Viol.
III. Viol.
Violoncellen
Cello
Cello



Hahn Nachfl., Dresden, phot

ERNST VON SCHUCH
† 10. Mai 1914



DAS DRESDENER HOFTHEATER

