

## **Das instrumentale Spätwerk von Richard Strauss**

### **Nachklang oder Wiederkehr?**

Vorab eine Warnung, die auch als Entschuldigung gelten mag. Ich werde mich meinem Thema auf einigem Umweg nähern. Der Grund hierfür besteht schlicht darin, daß es mir bei der Erarbeitung immer rätselvoller erschienen ist und ich mich zu wiederholten Rück- und Seitenblicken veranlasst sah. Am Ende geht es um zwei Werke, ein ganz frühes und ein ganz spätes. Sie eint kompositorische Orientierung, etwas pompöser gesagt: ein künstlerisches Ideal bei differierender Umsetzung.

*Salome* und *Elektra* entstanden zwischen 1902 und 1908. Die beiden Einakter sind nicht nur fulminante Bühnenwerke, sondern auch die gewissermaßen vokalsinfonischen Schlußsteine jener nicht minder fulminanten Reihe von Tondichtungen, die in den achtziger Jahren eingesetzt hatte und ein gutes Jahrzehnt lang in dichter Folge zu einer Werkgruppe anwuchs, die einen Grundpfeiler in Straussens Schaffen bildete. Sie ist dies nicht zuletzt auch in dem Sinne, daß der Komponist mit diesen Werken den stärksten Einfluß auf seine Zeitgenossen ausüben sollte, ungeachtet deren stilistischer und ästhetischer Orientierungen – also auf Gustav Mahler und Claude Debussy wie auf Béla Bartók, Paul Hindemith oder Arnold Schönberg. Nach dem 1898 abgeschlossenen *Heldenleben* und der erst 1902 begonnenen *Symphonia domestica* gerät der so lang anhaltende kompositorische Höhenflug, der ja auch noch zwei frühere Bühnenwerke und eine Vielzahl von Liedern und Chören hervorgebracht hatte, in leichtes Stocken – leicht deshalb, weil rein quantitativ kaum ein Nachlassen der Produktivität zu erkennen ist. Doch als krisenhafte Anzeichen könnten etwa die programmusikalischen Dreistigkei-

ten in der *Symphonia domestica* gelten, in denen man – und zwar nicht allein in verbal-programmatischen, sondern auch in kompositorischen „Formulierungen“ – eine Art manieristischer, um kulturbewußten Geschmack unbekümmerter Darstellungsemphase vernehmen könnte. Ein weiterer Hinweis auf eine neue Akzentsetzung nach der Jahrhundertwende dürfte darin zu sehen sein, daß noch vor Abschluß der *Domestica* die Komposition der *Salome* begonnen und die nachfolgende *Elektra* abgeschlossen sein wird, ehe Strauss auch nur die programmatische Anlage der *Alpensinfonie* gelingt, deren Komposition sich dann noch über Jahre – bis 1915 – hinzieht. Es stoßen hier in einer ganzen Werkreihe erprobte Kompositionsweisen an neue Konzeptionen, sie schieben sich gewissermaßen wie Schollen übereinander und bilden zunächst ein einigermaßen unübersichtliches, von Aufbruch und Vergehendem gezeichnetes Feld, auf dem Fortgang in unterschiedliche Richtungen durchaus möglich gewesen wäre.

Für Strauss freilich gab es nur eine Perspektive – die der Oper, die ihm in den folgenden Jahrzehnten auch den Weg wies: vom *Rosenkavalier* (1910/11) und dem *Ariadne*-Werkkomplex (1911-16) bis zum *Capriccio* (1940/41) reihen sich über zehn Bühnenwerke aneinander, die von Kompositionen anderer Gattungsbereiche nur noch gelegentlich ergänzt werden. Diese Entschiedenheit gipfelt dann auch in der lapidaren Feststellung: "Ich kann nur in *Musikgeschichte* denken und da gibt es nur den einen ganz schroffen Wagnerschen Standpunkt: die Klassiker von Bach bis *Beethoven*, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit [...] Und die genannte Linie habe ich bewußt seit 60 Jahren eingehalten. Mit 19 Jahren schrieb ich meine einzige, letzte Sinfonie, mit 20 *das* Klavierquartett, mit 20 *die* Violinsonate [alle Hervorhebungen original,

M.H.] – dann Schluß und meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome [...]“<sup>1</sup>

Richard Strauss schrieb diese Sätze als fast Achtzigjähriger. Man könnte dazu neigen, ihren wunderlichen, einigermaßen absurd anmutenden Eigensinn dem hohen Alter des Komponisten anzulasten. Doch Strauss war bis zum Lebensende von bemerkenswerter geistiger Wachheit und verfügte bis zuletzt über ein ungemindert scharfes Urteilsvermögen. Außerdem wiederholte er die Aussage mehrmals in kaum verändertem Wortlaut und richtete sie, wie im obigen Zitat an Willi Schuh, mit besonderer Bestimmtheit an einen Journalisten, den er als seinen Biographen akzeptiert hatte. Strauss durfte also sicher sein, dass Schuh zumal solche dezidierten Bekenntnisse, die Widerspruch geradezu provozieren mussten, als authentisches Quellenmaterial verwenden würde. Was veranlasste ihn also, einen so wesentlichen Teil seines Werkes wie die Instrumentalmusik pauschal, in allen Gattungsformen, zu ignorieren bzw. im Fall der Sinfonischen Dichtungen deren Bedeutung gegenüber den Opern so schroff herabzusetzen? Schließlich hatte, wie gesagt, Strauss gerade mit den Sinfonischen Dichtungen in den turbulenten Entwicklungsjahren um und nach 1900 eine Resonanz gefunden, der sich kein ernstzunehmender Komponist entziehen konnte und wollte. Wobei außerdem *Salome* und *Elektra* – ähnlich Wagners *Tristan* – zuweilen noch stärker als Orchesterwerke mit Beteiligung von Singstimmen wahrgenommen wurden.

Das herrsche Urteil über die frühe Instrumentalmusik wird vielleicht verständlicher, wenn man die scharfe Zäsur berücksichtigt, die in ihr gegen Ende der 1880er Jahre, mit dem Beginn der Komposition von Sinfonischen Dichtungen eintritt. Bis zu diesem Zeitpunkt bewegte sich Strauss selbst in

---

<sup>1</sup> Richard Strauss-Willi Schuh. Briefwechsel, Zürich 1969, Brief vom 08.10. 1943, S. 49.

den bereits mit Opuszahlen versehenen Kompositionen ausschließlich in den klassisch-romantischen Gattungen des Liedes, der Kammer- und Orchester-musik – neben den oben genannten Stücken („einzige, letzte Sinfonie“<sup>2</sup>, „das Klavierquartett, die Violinsonate“) sind dies zahlreiche Lieder, eine Klavier-sonate und Klavierstücke, Cellosonate, Suite und Serenade für Bläseren-semble, ein Streichquartett, Violin- und Hornkonzert und viele andere. Diese frühen Kompositionen von Strauss lassen eine verblüffende Anpassungsfä-higkeit an die klassischen Vorbilder erkennen, die jedoch mit üblicher, „na-türlicher“ Nacheiferung und dem Ziel, an ihnen die eigenen schöpferischen Kräfte zu erfahren und einen eigenen Ton zu entfalten, kaum etwas zu tun hat. Die Klavier- oder die Cellosonate op. 5 bzw. op. 6 etwa und auch noch das Klavierquartett gehen mit ihren Vorbildern (Mendelssohn/Schumann/Brahms) um, als ob diese gar nicht vorhanden wären; als ob es denn auch keineswegs um Nachbildung ginge, sondern um eigene, ursprüngliche Er-findung, welche das Vorhandensein von Vorbildern nur als gleichsam vor-weggenommene Bestätigung ihrer selbst begreift.

Die Wiener Klassiker sind Strauss also fester, Halt gebender Boden in dem Sinne, daß er sie wie selbstverständlich als seine Vorbilder betrachtet, sich ihnen gegenüber als legitimer Nachfolger und damit auch als einigermaßen ebenbürtig empfindet – wobei er, entgegen der längst herrschenden Zeitauf-

---

<sup>2</sup> Gemeint ist die f-Moll-Sinfonie op. 12 (1883), der 1880 eine Sinfonie in d-Moll voraus-ging.

fassung, Mozart nicht nur neben, sondern über Beethoven stellt.<sup>3</sup> Dennoch fehlt bei Richard Strauss etwas, und zwar von Beginn an und bis zum späten Ende, das in vergleichbarer Weise bei keinem anderen neueren Musiker von Bedeutung seit Schumann oder Mendelssohn fehlt: eine gewissermaßen schrankenlose Beeindruckung durch große Tradition. Sie blieb Strauss fremd. Er sprach über seine klassischen Vorgänger wie ein Meister über frühere Meister – anerkennend im Bewusstsein des eigenen Vermögens. Die „Legitimität“, die sich etwa Gustav Mahler davon erhofft, daß sein Werk aus dem Schatten Beethovens heraus erwächst, hat einen anderen Klang in Straussens Worten – sie meint weniger die Absicherungschancen des Nachfolgers eines „Großen“ als wohl mehr ein Niveau und eine Repräsentativität in eigener, gegenwärtiger Zeit, die Vergleichbarkeit mit der Tendenz zur Ebenbürtigkeit erlaubt.

Doch Strauss hatte zugleich auch ein ungemein kritisches Selbstverständnis, das ihn immer wieder im Lauf seines Lebens in Bedenken gegenüber bestimmten Werken oder stilistischen Tendenzen stürzte. Die erste damit verbundene Zäsur erfolgte durch die ersten Sinfonische Dichtungen, die rundweg alles zuvor bis zur Orchesterfantasie *Aus Italien* komponierte geradezu „mitleidlos“ wie mit einem Federstrich beiseite schoben. Das heißt nicht, daß Strauss, wenn sich eine Aufführung Gelegenheit ergab, nicht auf ein

---

<sup>3</sup> Messner, Franzpeter: Richard Strauss, Zürich 1994, S. 48. Das zeigt z.B. auch ein Brief an Clemens Krauss: „Wie das Mozart’sche Schaffen in jedem Werke einen besonderen Typus der Oper aufweist, [...] so dürfte auch die Vielgestaltigkeit meiner 15 Opern vom III. Akt des ‚Guntram‘ an, bis ‚Capriccio‘ einen bescheidenen Platz auch neben dem ‚Einzigem‘ in Anspruch nehmen dürfen. Nebenbei: Rossini wurde einmal gefragt, wen er für ‚größer‘ hielte, Beethoven oder Mozart! Er antwortete: ‚Oui, Beethoven est le plus grand, Mozart c’est le ‚Seul‘“, zit. nach: Richard Strauss – Clemens Krauss, Briefwechsel, hrsg. v. Götz Klaus Kende und Willi Schuh, München 1964<sup>2</sup>, S. 105.

früheres Werk zurückgriff. Aber es verband sich damit offenbar kein aktuelles kompositorisches Interesse mehr. Romain Rolands Beschreibung einer solchen Konzertsituation vom März 1900 gibt einen sublimen Eindruck sowohl von den aufgeführten Stücken wie vom interpretatorischen Anteil des Komponisten: „Strauss führt seine Violinsonate auf, ein Quartett für Saiteninstrumente und Klavier, das Lento ma non troppo aus dem Violinkonzert und drei Romanzen. Strauss übernimmt den Klavierpart. Er hat schöne, sanfte, streichelnde und leichte Finger, aber er spielt gar nicht wie ein Komponist; er hat weder Kraft noch persönliche Eigenart; er wirkt gelangweilt und gleichgültig. Im übrigen ist seine Musik, abgesehen von zwei träumerischen und langsamen Melodien Beethovenscher Prägung, nicht sehr interessant. Es sind recht angenehme, klassische, oft an Mozart erinnernde Jugendwerke mit überraschenden Modulationen – aber ohne große Originalität.“<sup>4</sup>

Der zweite Schritt geschieht mit der nahezu ausschließlichen Hinwendung zum Musiktheater, die sich aus der erwähnten Überlagerungsphase von Orchestermusik (*Sinfonia domestica*, *Eine Alpensinfonie*) und Oper ergab (*Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*). Strauss war nunmehr von dem Gedanken beherrscht, dass die Oper sein eigentliches, sein wahres schöpferisches Gebiet bildete – worin ihn der überragende Erfolg des *Rosenkavalier* nur bestätigte.

Ein dritter und letzter Schritt könnte sich im Lauf der zwanziger Jahre abzeichnen und vielleicht mit Erfahrungen zu tun haben, die Strauss von diesem Zeitpunkt an auf wechselnde Weise machen mußte: bei anhaltendem

---

<sup>4</sup> Zit. nach: Maria Hülle-Keeding, Richard Strauss Romain Rolland, Briefwechsel und Tagebuchnotizen (Veröffentlichung der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd. 13), Berlin 1994, S. 161.

Publikumserfolg seiner Opern war ein Nachlassen des Interesses in den Fachkreisen, insbesondere bei den Komponisten nicht mehr zu übersehen. Romain Rolland, der Straussens Entwicklung seit vielen Jahren mit großer Anteilnahme, doch stets mit unbestechlichem Blick verfolgte, notierte in seinem Tagebuch 1924: „Ich habe das Gefühl, dass es bei Strauss einen künstlerischen Stillstand gibt, wie auch in der ganzen deutschen Musik. Daß keiner der bedeutendsten Wiener Kunstexperten dies bemerkt, ist ein Beweis für die Richtigkeit meines Eindrucks. Wien: die große, alte Provinzstadt. Sie ahnt nichts von den neuen Strömungen, dem beschleunigten Rhythmus, dem Beitrag Strawinskys, Honeggers u.a., nichts von dieser Frenesie (Rausch, Ekstase), ohne die wir in der Musik nicht mehr auskommen können, vor allem im Bereich der Oper.“<sup>5</sup>

Strauss nahm diese Entwicklung deutlich wahr und meldete sich 1929 an exponierter Stelle, nämlich in einem Artikel für eine viel gelesene Tageszeitung, mit einer Bemerkung zu Wort, die nach allem bislang Geäußerten nicht nur merkwürdig anmutet, sondern für Strauss auch ganz untypisch widersprüchlich, ja unlogisch erscheint: „Immer wieder wollte ich zur sinfonischen Literatur zurückkehren, die mich schon in jungen Jahren stark beschäftigte und bannte, aber es ist mir bis heute halt nichts Gescheites mehr eingefallen. Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit, dass unser Nachwuchs, unsere ‚junge Generation‘, unsere ‚Heutigen‘ meine dramatischen und sinfonischen Arbeiten nicht mehr als einen vollwertigen Ausdruck dessen ansehen können, was mich musikalisch und menschlich in ihnen leben ließ, die aber im musikalischen und künstlerischen Problem schon für mich erledigt

---

<sup>5</sup> Zit. nach: Maria Hülle-Keeding, Romain Rolland...a.a.O., S. 193.

sind wenn sie für die ‚junge Generation‘ erst beginnen. Wir alle sind Kinder unserer Zeit und können niemals über ihren Schatten springen.“<sup>6</sup>

In diesen Worten bilden Wahrnehmung des Unterlegenseins wie Behauptung des Überlegenseins eine seltsame Gemengelage. Was die „junge Generation“ in Bann hält, ist für Strauss mit Blick auf seine eigene Revolte mit den Orchester- und Opernwerken der beiden Jahrzehnte um 1900 bereits „erledigt“ – denn als „Kinder unserer Zeit“ kommen sich alle unausweichlich nahe in dem Zwang, „niemals über ihren Schatten springen“ zu können. Oder doch? Gibt es vielleicht Ausnahmen, die zwar nicht mehr zu erreichen sind, denen aber nachzustreben für Strauss zur mehr oder weniger späten Erkenntnis im Hinblick auf ein einzig noch lohnendes Schaffensziel wird? Einerseits ist bei ihm angesichts wachsender Vorbehalte und auch scharfer Kritik an seiner Opernproduktion eine Tendenz zur Flucht bzw. zum Beharren in quasi „geschützten“ Aufführungsräumen (etwa in den Hof- bzw. dann Staatsopern in Dresden oder München, in den Festspielorten Salzburg und Bayreuth) nicht zu übersehen, eine Tendenz, die sich dann unter den Verhältnissen der Nazi-herrschaft und durch die Rolle, die Strauss in ihnen übernahm, noch verstärkte. Dementsprechend verstärken sich auch die Züge zu einem durchaus verbreiteten „Eskapismus“, sei es durch Hinwendung zu alltäglich-privaten Handlungsebenen (*Schlagobers*, *Intermezzo*, *Arabella*, *Die schweigsame Frau*), zu neutralisiert-humaner Antikenthematik (*Die ägyptische Helena*, *Daphne*, *Die Liebe der Danae*) oder zum kapriziös-anspruchsvollen Kunstgeplauder (*Capriccio*), deren allesamt hermetischer Grundzug durch einzelne Ansätze zu aufklärerischem Durchbruch (*Friedenstag*) kaum berührt, ge-

---

<sup>6</sup> Richard Strauss Dokumente, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 53 f.



schweige denn verändert wird. Und so erscheint es nur als folgerichtig, wenn Strauss seine letzte Oper über die Frage, ob in dieser Gattung Wort oder Ton der Primat gehört, uraufgeführt 1942, also nach Beginn der schrecklichsten Phase des inzwischen allgegenwärtigen Krieges, zu seinem künstlerischen Testament erklärte.

Und dennoch meldete sich – unversehens, wie beiläufig möchte man sagen – der Instrumentalkomponist wieder zu Wort und tat dies weiterhin bis an das letzte Lebensjahr heran. Ihm fiel also doch wieder etwas ein, vielleicht sogar „etwas Gescheites“ wie die Fragment bleibende Sinfonische Dichtung *Die Donau* für Orchester, Chor und Orgel (1941/42), dann ein zweites *Hornkonzert* (1942), die erste *Sonatine* „Aus der Werkstatt eines Invaliden“ (1943) und die zweite *Sonatine* (so der Titel im Autograph; im Druck dann als *Symphonie* und im Untertitel als „Fröhliche Werkstatt“ und „Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens“ bezeichnet, 1944/45), jeweils für 16 Blasinstrumente, die *Metamorphosen*. *Studie für 23 Solostreicher* und das Konzert für Oboe und kleines Orchester (1945) sowie das Duett-Concertino für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe (1947). Ergänzt und in ihrer gattungsmäßigen Vielfalt noch erweitert werden diese Stücke neben Sololiedern und Chorsätzen durch weitere Orchester- und Kammermusikarrangements aus Opern vom *Rosenkavalier* bis zum *Capriccio* und sie alle finden ihren Ausklang in den 1948 entstandenen *Vier letzten Liedern nach Gedichten von Hermann Hesse und Joseph von Eichendorff*.

Ungeachtet der Vielgestaltigkeit und des inhaltlichen Reichtums dieser Werkgruppe, die es wohl verdiente, als ein eigenständiges „Spätwerk“ nach

dem Spätwerk des Opernkomponisten – also auch als weiterer, vierter Schritt in der Entwicklung des Komponisten – bezeichnet zu werden, hielt Strauss in mündlichen und schriftlichen Äußerungen daran fest, es als marginal zu qualifizieren, gewissermaßen als Überhang zum abgeschlossenen „eigentlichen“ Werk. Kategorisch heißt es in einem Brief an Willi Schuh vom Oktober 1943: „Mit Capriccio ist mein Lebenswerk beendet und die Noten, die ich als Handgelenksübungen [...] jetzt noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung, ebenso wenig wie die Partituren all der andern Sinfoniker und Variationiker. Es ist nur, die Langeweile müßiger Stunden zu vertreiben, da man nicht den ganzen Tag Wieland lesen und Skatspielen kann.“<sup>7</sup>

Man weiß, daß Strauss bei allem Pessimismus, der ihm auch hier wieder den galligen Seitenhieb auf seine komponierenden Zeitgenossen eingab, keinerlei Neigung zeigte, sein Werk oder gar sich selbst zu mystifizieren. Allein seine Bemerkungen zu Person und Schaffen Gustav Mahlers, die ihm beide auf seine Weise trotz fundamentaler Unterschiede in Mentalität und Spiritualität durchaus nahe standen, belegen dies anschaulich.<sup>8</sup> Dennoch erscheint es nicht als ausgeschlossen, daß Strauss hier wie in nicht wenigen ähnlichen Äußerungen gewissermaßen Camouflage betreibt, ein Versteckspiel, durch das er die ernstzunehmenden Züge seines „Nachlasses zu Lebzeiten“ zu verbergen suchte. Einen Hinweis darauf könnte eine Bemerkung in einem Brief an Clemens Krauss vom 14. September 1939 geben: „[...] ich mag eigentlich keine ‚Oper‘ mehr schreiben, sondern möchte mit dem de Casti so etwas Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung [schreiben]

---

<sup>7</sup> Brief an Willy Schuh, in: a.a.O., S. 50.

<sup>8</sup> Siehe z.B. die entsprechenden Äußerungen über Mahler zu dessen 50. Geburtstag 1910, in: Richard Strauss Dokumente, a.a.O., S. 47.

(in weiterem Sinne wie die ‚Weisen des David‘), eine theatralische Fuge (auch der gute alte Verdi hat's am Schluß des ‚Falstaff‘ nicht lassen können) – denken Sie an Beethovens Quartettfuge – das sind so die Greisenunterhaltungen! [...] keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei: Verstandes-theater, Kopfgrütze, trockenen Witz!<sup>9</sup>.

Der Erwähnung des *Capriccio* enthält sowohl einen Hinweis auf bühnen-dramatische wie instrumentalmusikalische Absichten – und beide greifen etwas auf, das Strauss von Jugend an als Wunschvorstellung für Kunst im Allgemeinen wie für das eigene Werk hegte. Es ist, verkürzt gesagt, sein „Mozart-Ideal“, dem er nun – und dazu dürften die düsteren Zeitumstände nicht unwesentlich beigetragen haben – geradezu kategorisch Ausdruck verleiht. Es handelt sich dabei nicht um eine quasi akademische Verabsolutierung klassischer Tradition mit entsprechenden epigonalen Folgen. Sondern um eine Haltung, die zumal jene Komponisten einnahmen, die selbst neue Wege zu erschließen im Begriff waren, als bekennende Nachfahren der Klassik dies aber nur in deren bewusster Weiterführung für sinnvoll erachteten. Und dieser Anspruch konnte als Ansporn (wie bei Schumann, Wagner, Mahler, Schönberg!), aber auch als Hemmung empfunden werden (so etwa – wenn auch wohl nur subjektiv – bei Schubert oder Brahms!). Bei Richard Strauss zeichnete sich noch eine weitere Variante ab. Sie hat wahrscheinlich mit seinem bereits eingangs benannten Mangel an „äußerer“ Beeindruckung durch große Tradition zu tun – erkennbar z.B. schon daran, daß es nach Abschluß obligatorischer Jugendschwärmereien kaum mehr überschwängliche

---

<sup>9</sup> Richard Strauss Dokumente, a.a.O., S. 228. Mit „de Casti“ ist der Abbé Giovanni Battista Casti gemeint, auf dessen 1786 geschriebenes Libretto „Prima la musica e poi le parole“ sich Strauss' Oper bezieht.

Aussagen über Werke und Hörerfahrungen gibt. Strauss urteilt über Musik eben wie ein Fachmann über ein Produkt, dessen Herstellung ihm nicht nur vertraut ist, sondern die er auch beherrscht – eingeschlossen das Wissen darum, daß die Qualität der Produkte am Ende unterschiedlich beschaffen ist. Übrigens und nicht zuletzt könnte davon auch die aktualisierte Neuauflage der Berlioz'schen Instrumentationslehre motiviert gewesen sein. Mit Blick auf Mozart bleibt für Strauss, aufs Ganze gesehen, immer eine Differenz. Doch darauf kommt es nicht an – denn diese Differenz ist gewissermaßen „a priori“ gegeben. Entscheidend ist der Charakter des Produkts, der bei Mozart in der einzigartigen Fähigkeit liegt, das „Leichte“ und das „Tiefe“ zusammenzubringen, das Eine zur Voraussetzung des Anderen zu machen. Daran ist anzuknüpfen und daran ist festzuhalten. Strauss tut dies von Anfang an und dann immer wieder – und schließlich, so will es mir scheinen, mit besonderem Nachdruck in den späten Stücken.

Es ist jene „Serenität“, jene „höhere Heiterkeit“, in der zumal Komponisten ihr Ideal sahen, die das klassische Erbe in ihrer kompositorischen Praxis vor allem durch das Werk Beethovens vermittelt bekamen. D.h. in der ästhetischen Steigerungsform des „Ideenkunstwerks“, durch die das Element „Serenität“ immer stärker vom Appellatorischen, das sich im Lauf des 19. Jahrhunderts bis zum Messianischen ausweiten sollte, verdrängt wurde. Bei Richard Strauss könnte dies nicht ohne Einfluß auf seine jugendlich-anfängliche, instinktiv wirkende Abneigung gegen das Wagnersche Musikdrama, aber sogar schon gegen Beethovens sinfonischen Impetus geblieben sein und damit zugleich die eklektischen Züge in den eigenen, frühen Kompositionen befördert haben. Doch selbst später noch, nach der Hinwendung zu Wagner,

die dann zusammen mit dem Vollendungscharakter der Mozartschen Melodie und der Beethovenschen Sinfonie die Überzeugung begründete, daß mit diesen kompositorischen Leistungen nichts weniger als „Ende und Höhepunkt der Weltkultur“<sup>10</sup> erreicht seien, bleibt ein gewissermaßen übergreifender „Mozart-Faktor“ – eben der der „Serenität“ – weiterhin lebendig. Er könnte Einfluß genommen haben auf die Wende von den *Salome/Elektra*-Dramen zur Komödie für Musik des *Rosenkavalier* und der Tragikomödie der *Ariadne* und am Ende dann Impulsgeber für jene Werkgruppe geworden sein, die Strauss in seiner ungespielt unprätentiösen Art als „Handgelenksübungen“<sup>11</sup>, als „Werkstatttändeleien ohne jede musikgeschichtliche Bedeutung“<sup>12</sup> oder rundweg als „überflüssige absolute Musik“<sup>13</sup> bezeichnete.

Ist ihm dieses Kleinreden nun zu glauben? Mir kommen da mehr und mehr Zweifel. Unzweifelhaft ist sicher, daß die politische Wirklichkeit bei Strauss Depressionen und Endzeitstimmung auslöste. Doch zumindest seit seinen reiferen Lebensjahren war er ohnehin alles andere als ein Optimist – die einzige nicht im Leisen schließende Sinfonische Dichtung, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, endet rondohaft in einem Legendenton, der dem Hörer das Mitgefühl von Trauer über den Tod des aufmüpfigen Helden fernhält. Geradezu selbstverständlich läuft bei Strauss alles Enden auf Tod, Desillusionierung, Vergeblichkeit, Sinnlosigkeit hinaus. Doch dann lassen sich in den

---

<sup>10</sup> Brief Richard Strauss' an Schuh, 8.3.1945, a.a.O., S. 78.

<sup>11</sup> Brief Richard Strauss' an Schuh, 20. 9.1943, in: a.a.O., S. 50.

<sup>12</sup> Brief Richard Strauss' an Schuh, 15.8.1943, in: a.a.O., S. 42.

<sup>13</sup> Brief an Walther Thomas, 25.6.46, zit. nach Reinhold Schlötterer: „Studie, Ausdrucksgeschehen, Reminiszenz“. Zu den Metamorphosen von Richard Strauss, in: Richard Strauss Blätter, hrsg von der Richard Strauss Gesellschaft Wien, Heft 50 (Dezember 2003), S. 87. Strauss nennt hier nicht nur die beiden Sonatinen für Bläser, sondern auch „ein Streicherstück“, mit dem wohl nur die Metamorphosen für 23 Solostreicher“ gemeint sein können, sowie das Oboenkonzert.

„nachgelassenen“ Werken andere Töne vernehmen, neue – und zugleich längst vertraute. Sie zeugen von einer Gelöstheit des Ausdrucks, dem gleichermaßen die Flexibilität von Form- und Satzstruktur entspricht. Die Vertrautheit dieses Ausdrucks ist doppelten Ursprungs. Zum einen realisiert sie sich im Bezug auf Straussens lebenslang beschworenes Mozart-Ideal, als dessen nunmehr von jeder Werk-„Verpflichtung“ – das „eigentliche“ Werk ist ja abgeschlossen – unabhängigen, gewissermaßen befreiten kompositorischen Arbeit. Dazu paßte eine weitere merkwürdige Äußerung von Strauss, die er im November 1939 sinnigerweise in einem Brief an den Librettisten des *Capriccio* Clemens Krauss richtete: „Der Musiker stellt die absolute Musik am höchsten, in der eben doch das Inkommensurable zum Ausdruck kommt, das weit über die Verstandeskunst des Wortes hinausgeht! Er läßt sich schließlich als Verliebter dazu bewegen, mit seiner Musik auf das Niveau der Oper ‚herabzusteigen‘. Dieser Kompromiß ist wiederum des Musikers Irrtum! Denn die Musik hat (Mozart und Vieles bei Beethoven ausgenommen) keine tieferen Wirkungen erzielt als im ‚Tristan‘, ‚Ring‘ und ‚Parsifal‘!“<sup>14</sup>

Diese Worte sind zumal bei Strauss schon ein Kuriosum, widersprechen sie doch trotz der wohl lakonisch zu verstehenden Anführungszeichen bei „herabzusteigen“ geradenwegs der früheren Feststellung, daß praktisch alles vor der Jahrhundertwende Komponierte und zumal die Sinfonischen Dichtungen „nur Vorbereitungen zur Salome“, also damit auch generell zur Oper gewesen sei. Aber auch wenn hierfür eine gewisse Rechtfertigung zu sehen ist im Diskussionsumfeld des *Capriccio* und insbesondere mit dessen Librettisten

---

<sup>14</sup> Richard Strauss-Clemens Krauss, Briefwechsel, hrsg. v. Götz Klaus Kende und Willi Schuh, München 1964<sup>2</sup>, S. 79.

Clemens Krauss, so verwundert doch noch immer, daß Strauss entgegen der Unentscheidbarkeit der Frage nach dem Primat von Wort oder Ton, zu der doch beide Autoren in der Oper gelangen, der Komponist so entschieden den Primat der Musik behauptet.

Andererseits könnten sich – wenn auch nur uneingestanden – doch wieder Erinnerungen an das über Jahrzehnte für Strauss verschwundene Jugendwerk eingestellt haben, das neben beherrschender Instrumentalmusik zwar auch zahlreiche Lieder, aber noch keine Oper einschloß. Am deutlichsten wird dies beim zweiten Hornkonzert, das wie eine „Altersstufentransformation“ des ersten Konzerts erscheint: der Achtundsiebzigjährige nimmt das Echo auf, das sechs Jahrzehnten zuvor der Achtzehnjährige ausgesandt hatte. Aber auch die beiden Sonatinen nehmen hörbar Kontakt auf zu der frühen Serenade und der Suite. Gehen wir diesen Spuren etwas näher in den Kopfsätzen der beiden Hornkonzerte nach.

Das erste Konzert ist ein eindrucksvoller Talentbeweis nicht nur mit dem, was dem jugendlichen Komponisten hier bereits gelingt, sondern auch mit dem, was ihm Probleme bereitet. Es betrifft dies vor allem die Formbildung, die von der Themenfolge sowohl geleitet als auch verunsichert wird. Ursache dessen dürfte die geradezu auftrumpfende Unbekümmertheit sein, mit der Strauss seine Themen in unterschiedlichen Stimmungslagen zu formulieren versteht. Vom ersten Takt an signalisieren sie mit gebieterischer Impulsivität, daß sie die treibende Kraft dieser Musik sind, dem sich alles andere unterordnet. Allerdings treiben sie miteinander ein Spiel, dessen Vielgestaltigkeit eine beständige Gradwanderung zwischen Motiv- und Farbenvielfalt und deren Abgleiten in virtuose Buntheit bedeutet. So erweist sich das eröffnende, überflüssigerweise als „energisch“ bezeichnete Thema bald als eine lediglich tuschartige, Aufmerksamkeit erheischende Geste, die im mehrfa-

chen piano verhallt, um nun erst dem thematischen Hauptcharakter Raum zu geben. Und der ist ein durch und durch lyrischer, an Mendelssohns „singende“ Allegrothemen anknüpfender Liedcharakter, auf den die Wiederkehr des „energischen“ Themas wie ein Refrain wirkt.

### 1. Hörbsp. T 1-68

Nun bleibt allerdings das forte erhalten und mündet in ein wiederum „energico“ bezeichnetes Motiv, das zum Impulsgeber für ein weiteres lyrisches („dolce“) Thema wird. Allem bislang entfaltetem thematischen Material gegenüber erscheint es am deutlichsten als traditionelles „Seitenthema“. Allerdings bleibt seine formbildende Kraft bescheiden, es wirkt wie eine Episode, nicht zuletzt deshalb, weil sich ihm unvorbereitet eine längere virtuose Passage anschließt, deren zwischen Solist und Orchester aufgesplittertes Motivspiel sich klar vom homogenen Satz des „Seitenthemas“ abhebt und an eine Durchführung erinnert. Und diese virtuose Fortspinnung hält nicht nur an, sondern steigert sich zu einem Orchestertutti mit dem Zielpunkt der Wiederkehr des eröffnenden „energico“-Charakters – verbunden also mit der Erwartung eines Repräsententeils. Doch die musikalische Bewegung verwandelt sich unversehens „diminuendo e calando“ und also gegen alle Erwartung in einen Ausklang des Satzes und in die Überleitung zum langsamen Mittelsatz.

### 2. Hörbsp. 1. Satz ab T 68

Auch wenn hier bei genauerem Hinhören manches aufgesetzt, schwach motiviert und gar nachgeahmt erscheint – immer wirkt in dieser Musik gewis-



sermaßen eine große Geste, durch die noch ihre Defizite – zumal im großsprecherischen Daherkommen der Themen – einen originellen Impuls gewinnen. Man versteht, warum der realitätsbewußte Strauss später von seinen Anfängen wenig Aufhebens machte, sich ihrer – wenn überhaupt – mit bemerkenswerter Gleichgültigkeit erinnerte. Aber sie gehören zum Boden, auf dem alles Spätere wachsen konnte. Es reichte bei ihnen wohl nicht zum Humus, aber zuweilen doch zu einer Vorlage, die als eine Art Palimpsest genutzt werden konnte. Und diese wohl nicht immer sich selbst eingestandene Beziehung dürfte ihren Teil dazu beigetragen haben, daß die Gestalten des Frühwerks in den letzten zuweilen noch einmal, als Spuren eines nicht vollends gelöschten „Textes“ auftauchen – verwandelt, überhöht, doch immer unverkennbar.

Im 2. Hornkonzert tritt dies besonders eindrucksvoll zutage. Es gibt kaum eine Musik von Strauss, die dem beschriebenen, an Mozart orientierten Charakter von „Serenitas“ näherkommt – hier sind das „Leichte“ und das „Tiefe“ beisammen. Alles Ungelenke, das im ersten Hornkonzert die unausweichliche Unerfahrenheit des jugendlichen Komponisten verrät, weicht im späteren einer souveränen Beherrschung der Gestaltungsmittel. In diesem Sinne darf das Werk wahrlich eine „Handgelenksübung“ genannt werden – es formt sich gleichsam wie von selbst, ohne daß die Hand eines Autors und die lenkenden Fäden auszumachen wären.

Erneut eröffnet das Werk ein fanfarenhaftes Thema, das im Zusammenspiel mit den Streichern und mit einer Folge von absteigenden harmonischen Rückungen sogleich ein ungemein farbiges und bewegliches Klangbild entfaltet. Dem schließt sich unmittelbar (T 7 ff) eine Achtelfiguration an, die vor allem durch den in ihr eingeschlossenen anapästischer Rhythmus motivische

Bedeutung gewinnt. Und erneut erweist sich diese Passage eher als eine Einleitung zum eigentlichen Hauptthema (T 11 ff), das lyrische Züge trägt und diese dann mit der fanfarenhaften und der anapästischen Motivik (T 23 ff bzw. 41 ff) verbindet. Man könnte die gesamte Eröffnung auch so wahrnehmen, daß erst mit dem Hinzutreten der lyrischen Passage eine Art Gesamtthema entstanden ist. Aus allen Elementen bildet sich jedenfalls eine ungemein flexible, gestaltenreiche Bewegung, in der sich nahtlos Sanftheit und Festigkeit, Tanzschritt und Kantabilität verbinden. Sie mündet mit dem Einsatz der Bläser in ein erstes Tutti (T 55), das einen relativ breiten Raum einnimmt und mit seiner Verschränkung der vorgetragenen Hauptmotive wie eine erste Durchführungspartie erscheint.

### 3. Hörbsp. T 1-65

Es kommt sogar zu einem quasi solistischen Wechselspiel mit dem Anapäst-rhythmus zwischen 1. Vl., Fl. und Kl. (T 65 ff), aus dem ein neuer thematischer Gedanke hervorgeht (T 73 f; Holzbl.), der vom Solo-Hr. variierend aufgenommen und weitergesponnen wird (T 75 ff). Seine Modulation in den Subdominantbereich könnte ihm eine Rolle als traditionelles „Seitenthema“ übertragen. Doch zugleich wird mit diesem Thema ein weiterer durchführungsartiger Abschnitt eröffnet, in dem die Trennung von Solo und Tutti gewissermaßen von Instrumentaleinsatz zu Instrumentaleinsatz zurücktritt (T 83 ff). Hier steigert sich die „Handgelenksübung“ zu ebenso glanzvoller wie distinguiertem Virtuosität – hier werden Freude und Genugtuung über eine restlos beherrschte, tief empfundene kompositorische Darstellung hörbar.

Das Spiel der Instrumente schließt einen fast unmerklichen reprisenartigen Übergang ein (T 103), da die einsetzende Fanfarenmotivik in Vc. und Kb. von virtuosen Läufen des Solo-Hr. verdeckt wird. Von einiger Eigenwilligkeit, aber vielleicht auch nur von Straussens unerschöpflichem Melodienreichtum zeugt, daß die ursprüngliche lyrische Fortsetzung unterbleibt. Sie wird ersetzt durch eine neue, variantenhafte Thematik (T 119 ff), und zwar nach einem Orchestertutti (T 111 ff), das mit der einzigen Fortissimo-Lautstärke des Satzes dessen dynamischen Höhepunkt markiert. Ein weiteres Tutti (T 135 ff.) leitet zu einem neuerlichen durchführungsartigen Abschnitt, der nun in eine „wirkliche“ Reprise zu münden scheint (T 169). Doch sie kommt gewissermaßen „zu spät“. Nach wenigen Takten verringern sich Klangfülle und rhythmische Turbulenz, um einem langgezogenen Ausklang des Satzes Raum zu geben, der zugleich die Überleitung zum langsamen Satz bildet. Dieser Ausklang ist wiederum ein Meisterstück für sich. Die Verlangsamung geschieht weniger durch Tempoverringerung als vielmehr durch auskomponierte Zurücknahme von Klangfarben. Dabei scheint sich das Soloinstrument mit vielfältig aufgelockertem Wechselspiel in ein Orchesterinstrument, in einen Farbwert des Orchesterklangs zu verwandeln. Als es verstummt (T 200), übernehmen die Fanfaren- und Anapäst-Motivik die verhallend-überleitenden Abschiedsgesten.

#### 4. Hörbsp. 1. Satz ab T 65

Sind dies also alles nur „Werkstatttändeleien ohne jede musikgeschichtliche Bedeutung“ und „überflüssige absolute Musik“? Doch wohl kaum. Es sind

zumindest „Greisenunterhaltungen“ - mit „Verstandestheater, Kopfgrütze (und) trockene(m) Witz“. Und darin könnte auch noch mehr enthalten sein, obwohl die desolaten Zeitumstände und nicht zuletzt die schlichte Tatsache von Straussens weit vorgeschrittenem Lebensalter jedem neuen Ansatzversuch enge Grenzen setzt. Doch entgegen aller Skepsis des Autors gewinnen die späten Instrumentalkompositionen mit ihrem Schlußstein der *Vier letzten Lieder* eine neue Stufe von Authentizität. Daß sie so spät erscheinen, hat, wie gesagt, mit den Zeitumständen zu tun – schließlich wurde Strauss bei aller Irrlichterei seines Verhältnisses zu Hitlerdeutschland von diesem auch aus seiner Bahn geworfen – aus seiner bildungsbürgerlichen Bahn eines intelligenten Konservatismus, der im Erlebten und zu Erwartenden dann nur noch die unaufhaltsame Ausbreitung der Pöbelherrschaft und mit ihr den Untergang der Kultur erkennen konnte.<sup>15</sup> Ihm diese verengte Sicht vorzuwerfen ist müßig. Im übrigen stand auch der scharfe Strauss-Kritiker Adorno solchem Pessimismus nicht fern – und dies nicht nur als Ko-Autor der „Dialektik der Aufklärung“ zum gegebenen Zeitpunkt der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Und die Kritik ist sogar unangemessen, wenn nicht gegen diese Beschränktheit die kleinen, wohl aus der Zeit gefallenen, aber deshalb nicht minder glänzenden Kostbarkeiten der letzten Lebensjahre Beachtung finden.

---

<sup>15</sup> Richard Strauss in einem Brief an Willi Schuh vom 8. März 1945, a.a.O., S. 78: "Die Mozartsche Melodie, die Beethovenschen Sinfonie und das Wagnersche Orchester sind Ende und Höhepunkt der Weltkultur. Ist es nicht schicksalhaft, daß das Leben der deutschen Oper im August 1944 mit den Meistersingern in Bayreuth und einer Generalprobe der Danae in Salzburg beendet wurde? Schwanengesang der ‚deutschen Meister‘ und Jupiters Abschied von dieser Welt!"

