

Forschungsinstitute nicht mehr ungefährdet arbeiten können. Diesen Prozeß könnte man als Menetekel für eine Universitätsdisziplin werten, das um so ernster genommen werden muß, als die Verschulung der Universitätsinstitute unter gleichzeitigem Zurückdrängen historischer Forschungstätigkeit Raum gewinnt. Wenn wir selber nicht die Forschung in der Hand behalten, so können wir uns auch nicht darüber beklagen, daß bei dem notwendigen Pragmatismus außerhalb der Universität die philologische Akribie ins zweite Glied tritt.

Richard Strauss und das Erbe Wagners

von Anna Amalie Abert, Kiel

Die Oper um 1900 stand allgemein, vornehmlich aber in Deutschland, im Zeichen der Auseinandersetzung mit Wagner. Diese war vor allem den Komponisten der Strauss-Generation als Danaergeschenk in die Wiege gelegt, für sie alle stand die Lösung dieses zentralen Problems als unausweichliche Aufgabe vor dem Beginn oder doch am Beginn des eigenen Schaffens. Wagner der Dichter und Denker, Wagner der Musiker und Wagner, der beide verbindende Musikdramatiker forderte sie zu den mannigfachsten Lösungsarten heraus, je nach Art und Umfang ihrer Begabung und ihrer Einsicht in die Nachahmbarkeit bzw. Nicht-Nachahmbarkeit des Wagnerischen Werkes. Die Gemeinsamkeit dieser Grundaufgabe faßt die Komponisten dieser etwa zwischen 1860 und 1880 geborenen Generation zunächst fest zusammen, um dann ihre individuellen Verschiedenheiten besonders charakteristisch hervortreten zu lassen.

Richard Strauss ist von ihnen allen, wenn man von Schönberg absieht, dessen epochemachende Bedeutung ja nicht speziell auf dem Gebiet der Oper liegt, am weltläufigsten gewesen. Er war ein Opernkomponist, oder besser gesagt: er ist es geworden, doch nicht im Sinne von Wagner und Verdi, deren künstlerisches Schaffen außerhalb der Bühne vergleichsweise unbedeutend war, aber auch nicht im Sinne des universellen Mozart, in dessen Werk es unmöglich ist, das Schwergewicht auf eine Gattung zu legen. Abgesehen von seinen im wesentlichen Gelegenheitscharakter tragenden Liedkompositionen, die sich über sein gesamtes Schaffen erstrecken, ist dieses vielmehr deutlich erkennbar in zwei – ungleiche – Teile geschieden: reine Orchestermusik und Opern (oder Programmusik ohne Text und Programmusik mit Text). Von den 10 sinfonischen Dichtungen, in denen Strauss seinen in Melodik, Harmonik, Satzweise und Klangfarbe unverkennbaren Stil in kurzer Zeit voll entwickelt hat, sind neun vor *Salome*, acht vor *Feuersnot* und vier vor *Guntram* entstanden. Nur die Alpensinfonie ist ein Werk des Opernkomponisten Strauss, der aber über sie in Erwartung der Texte von *Ariadne* und *Frau ohne Schatten* an seinen Dichter Hofmannsthal schreibt: „*Ich . . . quäle mich inzwischen mit einer Symphonie herum, was mich aber eigentlich noch weniger freut wie Maikäfer schüt-*

teln“¹. Entsprechend ist auf der anderen Seite *Guntram* noch ein Werk des Instrumentalkomponisten Strauss, höchst bezeichnenderweise die einzige Oper, in der er mit dem selbst in wagnerschem Pathos verfaßten, Ideengut aus *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Parsifal* verbindenden Text, der streng durchgeführten Leitmotivtechnik im sinfonischen Orchester und so manchen wagnerisch anmutenden Melodiewendungen eindeutig als Wagnerianer auftritt. Und doch ist *Guntram* nicht das Werk eines reinen Epigonen, wenn man darunter eine Anlehnung an die drei Wagnerschen Eigenschaften des Dichters, des Musikdramatikers und des Musikers versteht. Die Musik dieser Erstlingsoper ist nämlich auf weite Strecken hin schon überraschend „straussisch“. Strauss selbst bezeichnet sie als „*Gesellenstück des sich zur Selbstständigkeit durchhütenden, frisch gebackenen Wagnerianers*“².

Diese Stellung des *Guntram* in Straußens Schaffen scheint mir für die Auseinandersetzung Straußens mit Wagner recht charakteristisch: Die einzige Oper, die deutlich erkennbar in der direkten Wagner-Nachfolge steht, ist zugleich die einzige, die gleichsam ohne Zusammenhang mit dem oeuvre des Opernkomponisten Strauss mitten in die sinfonischen Dichtungen eingesprengt ist. Mit andern Worten: Das Verhältnis dieses Opernkomponisten zu Wagner wird dadurch bestimmt, daß er seinen Stil fern von Wagner bereits auf einem ganz anderen Gebiet, dem der reinen Instrumentalmusik entwickelt hatte. Daß er mit *Guntram* unter dem Einfluß Alexander Ritters dem „Meister“ gleichsam vorzeitig einen Tribut zollte, ist ein Zeichen der Zeit und weniger wichtig als die Tatsache der schon darin enthaltenen straussischen Musik.

Der endgültige Übergang von der zuvor mit so vielen bedeutenden Kompositionen bedachten Gattung der sinfonischen Dichtung zur Oper – ein Vorgang, der mir aus keines anderen Komponisten Schaffen bekannt ist – rückte nun natürlich die Auseinandersetzung mit Wagner in ein neues Licht. Eine Übergangsstellung darin nimmt *Feuersnot* ein, worin Strauss einerseits durch Persiflage und witzige Zitate, andererseits durch Verherrlichung des „*Meisters Reichhart*“ gleichzeitig seine Selbstständigkeit gegenüber Wagner und seine geistige Bindung an ihn dokumentiert. Dieses kleine Werk ist ihm besonders lieb gewesen. Immer wieder kommt er in seinen Schriften darauf zurück, zuletzt noch in der „*Letzten Aufzeichnung*“ vom 19. Juni 1949³. Darin heißt es u. a.: „*Man vergißt, daß dieses gewiß nicht vollkommene Werk . . . doch gerade zu Anfang des Jahrhunderts ein neuer subjektiver Styl im Wesen der alten Oper ist, ein Auftakt!*“ Strauss sieht das Neue einmal in dem „*Ton des Spottes, der Ironie*“ als „*Protest gegen den landläufigen Operntext*“, wozu er hier auch die Wagnersche Diktion rechnet, zum andern in dem darin enthaltenen Selbstbekenntnis. Die Selbstbekenntnisse, vom dritten Akt *Guntram* an über *Heldenleben*, *Don Quixote*, *Domestica* bis zu *Intermezzo* und endlich *Capriccio* seien das, worin sich seine dramatischen Werke von den landläufigen Opern unter-
 schie-

¹ Brief vom 15. Mai 1911.

² In: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von W. Schuh, Zürich 1949, 2/1957, S. 178.

³ *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 182.

den „in direkter Beethoven-, Berlioz-, Lisztnachfolge“. Daß er hier die so naheliegende Wagnernachfolge nicht erwähnt, – wenn die Oper je Selbstbekenntnis gewesen ist, so doch bei Wagner! – dürfte wohl mit der dem Epigonalen verhafteten Bedeutung des Wortes zusammenhängen. Dabei liegt gerade bei *Feuersnot* auch abgesehen von den Zitaten und der Persiflage die Parallele zu Wagner, und zwar zu den *Meistersingern*, auf der Hand: Hier wie dort der Ausnahmemensch, der mit den Philistern in Konflikt gerät, nur daß sich Strauss im Gegensatz zu Wagner mit dem jungen Brausekopf, Kunrad, identifiziert.

Kann man *Guntram* eindeutig als Werk der Wagner-Nachfolge hart an der Grenze des Epigonalen bezeichnen, so hat Strauss, wenn auch immer noch in naher, handfester Beziehung zum Werk des „Meisters“, mit *Feuersnot* einen großen Schritt darüber hinaus getan. Zur Wahl eines heiteren Textes nahmen so manche Komponisten seiner Generation ihre Zuflucht, so z. B. annähernd gleichzeitig mit ihm Max von Schillings, dessen heitere zweite Oper, *Der Pfeifertag*, sich zur ersten, dem Erlösungsdrama *Ingwelde*, ähnlich verhält wie *Feuersnot* zu *Guntram* und auch ein *Meistersinger*-Abkömmling ist, nur ohne den parodistischen Reiz des Wolzogenschen Textes und die diesem aufs Feinste angepaßte Musik von Strauss. Pfitzner allerdings, dessen erste beide Opern dem gleichen Zeitraum angehören, brach bezeichnenderweise nicht ins heitere Genre aus, im Gegenteil, er ließ dem düsteren Erlösungsdrama *Der arme Heinrich* mit der *Rose vom Liebesgarten* ein nur ins Märchenhafte gewendetes zweites folgen.

Guntram und *Feuersnot* sind, wenn auch verschieden stark, doch durch sichtbare Fäden mit dem Werk Wagners verbunden, doch würde ich das nicht als „Erbe Wagners“ bezeichnen. Der Begriff des Erbes setzt einen Gegenpol voraus, einen selbständigen Geist, der das Erbe dem Wandel der Zeiten entsprechend durch eigene Zutaten lebendig erhält nach dem Motto Fausts: „*Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen*“. Im Werk eines bloßen Epigonen kann man nicht vom Erbe Wagners sprechen.

Für Strauss war dieser Begriff, ohne daß er ihn selbst gebraucht hätte, immer lebendig. Das bestätigen alle seine Briefwechsel wie auch die verschiedensten Essays und Betrachtungen auf Schritt und Tritt. Besonders aufschlußreich dafür sind Äußerungen des jungen, avantgardistischen Komponisten aus der Zeit, da er mit *Salome* und *Elektra* die Fesseln des Herkommens weitgehend abgeworfen hatte, und dann wieder solche des alten Meisters, der am Ende eines eigenständigen Lebenswerkes zeigt, daß ihn der Gedanke an dieses Erbe im Grunde nie verlassen hatte. In dem Artikel *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?* aus dem Jahre 1907⁴ ist die Rede von „*Gegnern der Zukunftsmusik*“, also der damals neuen, d. h. auch seiner Musik, die aber durch diese Bezeichnung eben als Erbe Wagners charakterisiert wird, und von „*petrefakten*“ Wagnerianern, die sich an dem Geist ihres eigenen Meisters versündigen. Ferner führt Strauss Wagners einmal geäußerte Absicht an, die Partitur des *Siegfried* nach einer Aufführung vor „*einem Publikum von teilnehmenden Geistern*“ zu verbrennen und folgert daraus: „*Der Gedanke, der in dieser erhabenen Absicht des großen Meisters lag, daß auch ein vollendetes Kunstwerk nur als Glied*

⁴ *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 14-21.

einer großen, stets lebendigen Entwicklung betrachtet werden soll, fortzeugend stets Höheres und Vollkommeneres zu gebären: Diesen herrlichen Gedanken wollen wir pflegen, an der steten Entwicklung unserer Kunst tatkräftig fortarbeiten, und über der Liebe und Bewunderung, die wir den verewigten und schon vollendeten Meistern zollen, nicht vergessen, daß auch die Kunst denselben Gesetzen unterliegt, wie das immer neu sich gestaltende Leben.“

Der alte Meister aber kommt, vor allem im Briefwechsel mit Willi Schuh⁵, immer wieder auf Wagners Schriften zurück, die er wieder und wieder liest und die zu erweitern er in seinen letzten Jahren noch die – unausgeführte – Absicht hatte. In einem Brief vom 27. September 1943 verbreitet er sich z. B. ausführlich über die im 10. Band vereinigten Schriften *Über das Dichten und Komponieren, Über das Operndichten und Komponieren im Besonderen* und *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* und meint, sie müßten in jedem Konservatorium groß gedruckt an den Klassenwänden angeschlagen werden, und wenig später, am 8. Oktober, versteigt er sich zu der lapidaren Feststellung: „*Ich kann nur in Musikgeschichte denken, und da gibt es nur den einen ganz schroffen Wagnerschen Standpunkt: die Klassiker von Bach ab bis Beethoven, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit.*“ Man sieht hier: aus dem Avantgardisten war ein Reaktionär geworden!

Aus dieser und vielen anderen Äußerungen geht hervor, daß Strauss sich ganz offensichtlich am Anfang wie am Ende seines Schaffens des Erbes Wagners bewußt gewesen ist. Dabei betrachtete er seine eigenen Werke keineswegs etwa als höhere Entwicklungsstufe der Wagnerschen, im Gegenteil, in den gleichfalls den letzten Jahren entstammenden *Betrachtungen zu Joseph Gregors Weltgeschichte des Theaters*⁶ bezeichnet er die Wagnerschen Werke als „*unnachahmlich, unerreichbar, anbetungswürdig, den letzten Gipfel einer 3000jährigen Kunstentwicklung*“ und fährt fort: „*ich kenne genau den Abstand meiner Opern (in Größe der Conception, primärer melodischer Erfindung, kultureller Weisheit) gegenüber Richard Wagners Ewigkeitswerken.*“ Trotzdem glaubt er, daß seine Opern in der Vielseitigkeit der dramatischen Stoffe und in der Form ihrer Behandlung einen ehrenvollen Platz „*am Ende des Regenbogens*“ (unter diesem Bild sieht er die Entwicklung) behaupten würden. Auch hier also unausgesprochen der Gedanke des Erbes Wagners.

Das Gleiche gilt für das ebenfalls 1945 entstandene *Künstlerische Vermächtnis an Dr. Karl Böhm*. Schon 1936 hatte Strauss in einem Brief an Willi Schuh einfließen lassen: „*Soeben las ich wieder einmal R. Wagners: Ein Theater in Zürich. Wie aktuell!*“⁷ Das Vermächtnis stellt nun, ohne Nennung Wagners, aber in deutlicher Anknüpfung an dessen organisatorische Entwürfe, den Versuch eines Planes zur Neuorganisation der Opernverhältnisse in Wien dar – auch er wie die Wagnerschen Pläne unausführbar, aber mitten im hoffnungslos scheinenden Chaos des Zusammenbruchs von wahrhaft Wagnerischer Energie und Hoffnungsfreudigkeit des 81jährigen zeugend. Übrigens findet sich auch hierzu eine Parallele im Schrifttum des

⁵ Zürich 1969.

⁶ Vgl. Anmerkung 2.

⁷ Brief vom 28. Juni 1936.

jüngeren Meisters: Schon 1914 hatte er in seinem Essay *Städtebundtheater*⁸ eine Theaterreform im Anschluß an Wagners *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* vorgeschlagen. — In die Spätzeit um 1940 fallen dagegen noch zwei ausdrücklich Wagner gewidmete Essays, *Bemerkungen zu Oper und Drama* und *Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus*⁹, in denen er sich trotz aller Begeisterung kritisch mit dem Meister auseinandersetzt. An *Oper und Drama* bemängelt er; daß Wagner darin Mozart unterschätzt habe, bezeichnet die Schrift aber im übrigen als „vielleicht das bedeutendste wissenschaftliche Buch der Weltgeschichte“. In dem anderen Aufsatz erklärt er sich gegen das versenkte Orchester von Bayreuth mit der für sein eigenes Schaffen sehr charakteristischen Begründung: „Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur — es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit“.

In der diesen späten Äußerungen vorangehenden langen Schaffenszeit trat der Gedanke des Wagnerschen Erbes nicht immer so klar hervor, wenn auch die unterschwellige innere Bindung an Wagner immer wieder, manchmal auch mit negativem Vorzeichen, zum Vorschein kommt. Mit dem glücklichen Griff nach dem seine Musik förmlich ansaugenden Literaturdrama *Salome* und der folgenden engen Bindung an Hofmannsthal hatte Strauss instinktiv den einzigen Weg beschritten, der es ihm ermöglichte, als Nicht-Dichter das Erbe Wagners selbständig weiterzuführen: Er besaß moderne Texte von hohem literarischen Wert, die von vornherein auf seine Musik abgestimmt waren und deren endgültige Gestalt er mitbestimmen konnte, und sie erlaubten es ihm, seinen eigengeprägten Stil nunmehr auf die Oper zu übertragen und in ihrem Rahmen weiter zu entwickeln. Dabei erstrebte er vor allem zwei eigentlich einander widersprechende Dinge: eine noch über Wagner hinausgehende Verfeinerung der Orchesterpolyphonie („*Nervenktrapunkt*“ nennt er diese Erscheinung einmal), verbunden mit einer noch stärkeren Inhaltsbezogenheit des Orchesters im Sinne der zitierten Bemerkung und auf der anderen Seite eine möglichst weitgehende Befreiung der Singstimme von der instrumentalen Übermacht. Die Synthese dieser nahezu unvereinbaren Forderungen, um die auch Wagner gerungen hatte, beschäftigte Strauss, wie zahlreiche Äußerungen erkennen lassen, bis zum Ende seines Schaffens. Mit *Capriccio* hat er sie der Nachwelt in geistvoll-witziger Weise mit einem Fragezeichen hinterlassen.

Von Wagner trennten ihn nunmehr die gänzlich unpathetischen, zwielichtige psychische Probleme vom Standpunkt durchaus moderner psychologischer Anschauungen behandelnden Texte Hofmannsthals, die eine entsprechend bewegliche, ja nervös vibrierende Diktion mit sich brachten, und seine eigene, dieser entgegenkommende und ihr nun noch mehr angepaßte Kompositionsweise, mit ihm verband ihn nach wie vor die Grundkonzeption der musikdramatischen Einheit von textlicher und musikalischer Aussage. Dies war das Erbe, das Wagner dieser ganzen Generation seiner Nachfahren hinterlassen hat. Strauss hat es nur dadurch, daß er es — von

⁸ *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 32.

⁹ *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 91 und 94.

Salome an eingefleischter Opernkomponist mit einem ungewöhnlich langen Schaffen – folgerichtig auf alle, ernste wie heitere, Operngattungen angewendet, in seiner Wirkungskraft gefestigt, erweitert und ihm seinen eigenen Stempel aufgedrückt. Das Prinzip findet sich in *Salome* und der *Frau ohne Schatten* so gut wie in *Rosenkavalier* und *Arabella*, obgleich Hofmannsthal schon bei der Erwähnung des Szenariums der letzteren schreibt, diese Oper werde im Stil des *Rosenkavalier* sein, „*aber noch leichter, . . . noch ferner von Wagner*“¹⁰.

Aber gerade weil Straußens Opern textlich wie musikalisch Wagner so fern stehen, ist es auffallend und symptomatisch, wie oft er an dessen Werken exemplifiziert und seine Kompositionsweise zu diesen in Beziehung setzt. Beispielsweise gibt er bei der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* am 5. Mai 1915 Hofmannsthal den Rat: „*Rekapitulieren Sie also im III. Akt (wie Wagner es ja so oft tut) recht eindringlich die entscheidenden psychologischen Vorgänge*“, und beim Ringen um die Textgestaltung des ersten *Arabella*-Aktes weist er am 9. Mai 1928 als Vorbild auf den ersten Akt *Lohengrin* hin. Unzählige solcher Hinweise finden sich dann vor allem in den Briefen an Gregor; z. B. setzt er das Verhältnis von Jupiter zu Danae, Schöpfer zu Geschöpf, in Parallele zum Verhältnis Wotan-Siegfried.

Doch war besonders der alte Strauss sich des weiten Abstandes seiner Sprach- und Orchesterbehandlung von derjenigen Wagners voll bewußt. Das stellt er schon im Hinblick auf *Elektra* fest, wo er in den *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*¹¹ von einem grundlegenden Unterschied seines Gesangsstils von demjenigen Wagners spricht und dann natürlich noch verstärkt im Zusammenhang mit *Capriccio*. Da schreibt er am 7. März 1942 an Krauss: „*Das Wagnersche Rezitativ in seiner pathetischen Plastik ist eben doch etwas anderes, viel klarer und eindeutiger als mein sich dem Secco näherndes Lustspielparlando*.“ Von seinem Orchester aber stellt er im Geleitwort zu „*Capriccio*“¹² fest, es unterscheide sich vor allem durch seine vorwiegend hohe Lage von dem „*dunklen Samtteppich des Wagnerschen Streichquintetts*.“

Das „los von Wagner“, zu dem sich Strauss unter Hofmannsthals Einfluß in den berühmten Worten des Briefes vom 16. August 1916 durchgerungen hatte: „*Ihr Not-schrei gegen das Wagnersche ‚Musizieren‘ ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen. . . . Ich verspreche Ihnen, daß ich den Wagnerschen Musizierpanzer nun definitiv abgestreift habe*“, aber war nur von beschränkter Wirkung, die das Prinzip nicht berührte. Strauss hat vielmehr in seinem Bühnenschaffen folgerichtig den Weg vom Wagnerianer zum Erben Wagners beschrritten, sofern man unter dem einen geistige und musikalische Nachahmung versteht, unter dem anderen aber bei völliger geistiger und musikalischer Selbständigkeit eine zunehmende kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des Meisters auf der Grundlage gleicher dramaturgischer Zielsetzung.

10 Brief vom 1. Oktober 1927.

11 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 232.

12 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 157.