

Bärenreiter Werkeinführungen

Mathias Hansen



Richard Strauss
Die Sinfonischen Dichtungen

Bärenreiter

Mathias Hansen

Richard Strauss
Die Sinfonischen Dichtungen



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2024

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (Abbildung: akg-images;

Farblithographie nach einem Aquarell von Eugen Klimsch. Umschlagbild zu

»Till Eulenspiegels lustige Streiche«, bearbeitet von Georg Paysen Petersen,
Stuttgart um 1885; Ausschnitt)

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Abdruck der Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musik-

verlag Frankfurt/M., Leipzig, London, New York; außer: *Symphonia domestica* © 1904,

1932 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co., Berlin

(A Boosey & Hawkes Company); *Eine Alpensinfonie* © 1915 by F. E. C. Leuck-

art Musikverlag, München; Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Musikverlages

F. E. C. Leuckart; Orchestermaterial leihweise bei F. E. C. Leuckart, München

Notensatz: Wiener Notensatz, Wien

ISBN 978-3-7618-7256-7

DBV00307-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorbemerkung 7

Auf dem Weg zur Tondichtung 8

Verhältnis zur Tradition 8 • Frühphase und Wende 10 • Neue Musik und Programmmusik 15 • Entfaltung der »Tondichtung« 17 • Umwelt und Zeitgenossen 19

Programmsinfonisches Vorspiel: *Aus Italien* 23

Von der *Sinfonie* zur *Fantasie* 24 • Antike und Gegenwart 27 • Neue Klänge: Annäherung an den Impressionismus 31 • Finaleprobleme 35

Macbeth 39

Expressiver Aufbruch 40 • Programmatische Textwahl 43 • Aspekte der Form 45 • Programmmusik als »Weiterdichten« 48 • Themenentfaltung und Formbildung 53

Don Juan 57

Ein neuer Ton 58 • Erste Reaktionen 59 • Von der Dichtung zur Tondichtung 62 • Kompositorische Umsetzung 66 • Realismus und Modernität 74

Tod und Verklärung 77

Poetische Idee und Form 78 • Schwieriges Verhältnis zur Metaphysik 81 • Strauss' Lesart Schopenhauers – Lösung von Ritter 82 • Die anarchistische Komponente 84 • Zwiespältigkeiten des Erfolgs 85 • Der »Ernstfall« als Zielpunkt 86 • Echos aus der Vergangenheit 94

Till Eulenspiegels lustige Streiche 97

Vom Nutzen des Misserfolgs 98 • Einfluss Friedrich Nietzsches 100 • Till Eulenspiegel als alter ego 101 • Erinnerung an die Gegenwart 103 • Zum Programm 104 • Die musikalische Thematik 106 • Überwindung des Ornaments 109 • Motivische Kombinatorik 111 • Schärfung der Charaktere 113

Also sprach Zarathustra 117

Dimensionen des Programms 118 • Straussens Nietzsche-Verständnis 119 • Ein neues Thema über alte Widersacher 121 • Verwickelte Entstehungsgeschichte 122 • Form und Thematik 124 • Zwischen Sinfonischer Dichtung und Programmsinfonie 125 • Fuge als Wissenschaft 132 • Formprobleme 134 • Schwierigkeiten mit dem Trivialen 138

Don Quixote 143

Neue Variationen eines alten Themas 144 • Widersprüchliche Urteile 146 • Rolle der Variationsform 147 • Themenbildung und Charaktere 149 • Realismus des Absurden 154 • Variation auf dem Grat von Anschaulichkeit und Absurdität 156 • Auf dem Weg zur Atonalität? 158 • Traumbilder und Realität 161

Ein Heldenleben 167

Ein Doppelporträt 168 • Erinnerung an die Klassik 169 • Thematik und Form 170 • Charakter und Form 173 • Kontraste 174 • Schwierige Beziehung 177 • Dem Ernstfall entgegen 181 • Vielschichtige Konfliktbewältigung 184

Symphonia domestica 189

Turbulenz der Urteile 190 • Programm und »klassizistische« Klangfindung 193 • Musikalische Charaktere 194 • Stationen des Geschehens 199 • Nähe zu Gustav Mahler 203 • Die Fuge 206

Eine Alpensinfonie 211

Langwierige Entstehungsgeschichte 212 • Veränderte Umwelt – neue Perspektiven 215 • Verlust der Ironie 217 • Suggestivität der Klang-Bilder 219

Anhang

Anmerkungen 226

Literatur 233

Vorbemerkung

Das vorliegende Buch wendet sich an Musikfreunde, die an detaillierteren und genaueren Einsichten in die Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss interessiert sind. Den Mittelpunkt der Darstellung bilden also analytische Untersuchungen von *Macbeth* bis zur *Alpensinfonie*. Einem Vorspiel gleich, steht am Beginn der Werkerläuterungen die Sinfonische Fantasie *Aus Italien*. Sie ist eine Programmsinfonie und gehört damit recht eigentlich zu einer der Sinfonischen Dichtung vorausgehenden Gattung. So wichtig nun diese »Fantasie« für die Entfaltung von Straußens künstlerischer Ausdrucksweise ist: Es zeigt sich, dass die Bewusstwerdung des eigenen Darstellungspotenzials allemal stärker und nachhaltiger wirkt als die Orientierung an Vorbildern und Traditionen von Programmmusik und selbst der Sinfonischen Dichtung. Deshalb wird hier auf eine gesonderte Betrachtung der Geschichte dieser Gattungen verzichtet – sie reicht von Beethovens *Pastorale* und Berlioz' *Symphonie phantastique* über die sich konzertant verselbstständigenden »Ouvertüren« (Beethovens *Leonore I–III*, Mendelssohns *Die Hebriden*) bis hin zu Liszts *Tasso*, *Les Préludes* usw., die ab 1853 die Bezeichnung »Sinfonische Dichtung« erhielten. Man kann diese Geschichte in jedem Musiklexikon nachlesen. Die Notenbeispiele versuchen, auch komplexere Partiturstellen so zu erfassen, dass sie sich unschwer lesend hören bzw. auf dem Klavier wiedergeben lassen.

Mit Nachdruck habe ich meiner Lektorin, Frau Diana Rothaug, zu danken. Sie hat mit sachkundig-kritischer Aufmerksamkeit das Manuskript durchgearbeitet und mich zu zahlreichen Überlegungen und Schlussfolgerungen gebracht, die ohne ihren genauen Blick unterblieben wären. Dank gilt auch meinem Freund und Kollegen Dr. Andreas Wehrmeyer, dem »Erstleser« des Manuskripts. Sein Zuspruch half über manchen Zweifel am Sinn des Unternehmens hinweg. Dass ich dennoch für alle als fragwürdig empfundenen Einsichten und für ungetilgte Fehler allein verantwortlich bin, versteht sich von selbst.

Berlin, im Februar 2003
Mathias Hansen

Auf dem Weg zur Tondichtung

Verhältnis zur Tradition

Dass Richard Strauss einmal als ein Meister der Sinfonischen Dichtung gefeiert werden sollte, wurde ihm wahrlich nicht an der Wiege gesungen. Sein Vater Franz Strauss, über Jahrzehnte ein exzellenter, vielgerühmter, wegen seiner unnachgiebig verfochtenen konservativen Anschauungen aber auch gefürchteter Hornist im Münchner Hofopernorchester, suchte dem musikalisch frühreifen Sohn die Ideale eines gleichsam zeitenthobenen Klassizismus – von Bach bis Spohr – als lebenslang unverrückbares Leitbild zu vermitteln. Und der Sohn folgte zunächst auch treu und gelegentlich sogar mit erstaunlich naseweis-anmaßender Beschränktheit den väterlichen Geboten in Nacheiferung und Verabscheuung. Doch die Frage bei alledem muss und soll sofort lauten: Was ist hier Ernst, was einpuppende Täuschung zum Zweck der Selbstfindung? Wieweit betreibt der junge Strauss bereits hier Mimikry? Oder treffen wir auf eine Mimikry, die wie unverstellter Ernst deshalb erscheint, weil es sich in der Tat um denselben handelt?

Die frühen Kompositionen von Strauss lassen eine verblüffende Anpassungsfähigkeit an klassische Vorbilder erkennen, die jedoch mit üblicher, »natürlicher« Nacheiferung und dem Ziel, an ihnen die eigenen schöpferischen Kräfte zu erfahren und einen eigenen Ton zu entfalten, kaum etwas zu tun hat. Stücke wie die *Klavier-* oder die *Cellosonate op. 5* bzw. *op. 6* und auch noch das *Klavierquartett op. 13* 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 Erfindung *sui generis*, welche das Vorhandensein von Vorbildern als gleichsam vorweggenommene Bestätigung ihrer selbst begreift und andererseits dadurch jene auch wieder zur Genüge gewürdigt sieht. Es macht sich hier ein ebenso starkes wie unbekümmertes und naives Selbstbewusstsein geltend, das vielleicht sogar auf die Selbstgewissheit eines spezifisch musikalischen Darstellungsvermögens zu begrenzen ist: Die Stücke erwecken nicht selten den Eindruck, sie seien Ausführungen bestimmter motivisch-thematischer, rhythmischer, klanglicher Einfälle, ohne dass die dabei unüberhörbaren, zuweilen überdeutlichen stilistischen Anlehnungen an Tradition ein auch nur annähernd überzeugendes ästhetisches Niveau erlangten.

Bei Richard Strauss fehlt etwas, und zwar von Beginn an und bis zum späten Ende, das in vergleichbarer Weise und schon gar nicht in so paradoxer

Entschiedenheit bei keinem anderen neueren Musiker von Bedeutung fehlt: das überwältigte Beeindruckt-Sein durch große Tradition. Es hat sich diese Erfahrung im Lauf des 19. Jahrhunderts von rückhaltlosem, anspornendem Bekenntnis – von Schumanns stolzem Ruf »Wir Beethovener!« – in eine eher schrankensetzende Bewunderung verwandelt, die nicht selten in Produktionshemmung umschlagen konnte. So etwa bei Brahms, der dem Schatten Beethovens gleichermaßen zu folgen und zu entfliehen suchte, oder bei Mahler, der zumindest vorgab, »vollkommen befriedigt« zu sein, wenn man ihn »als einen legitimen Ansiedler im Neulande, das uns B. entdeckt«, ansieht.¹

Bei Strauss gibt es weder das eine noch das andere – zumindest nicht in dem umfassenden, existenziellen Sinn erlangenden Maß wie in den genannten Beispielen. Sein Umgang mit den erhabenen Vorbildern zeugt von einer eigenartigen Distanzlosigkeit; von einer Vertrautheit, ja Intimität, die sich aus einem weitgehend unreflektierten Gefühl professioneller Gleichrangigkeit herzuleiten scheint. Das ergibt eine – in vielen Briefen dokumentierte – burschikose, nicht selten gar schnoddrige Selbstsicherheit, an die Irritationen auch deshalb nicht heranlangen, weil für Strauss Kunst offensichtlich nichts mit Geheimnis und Rätselhaftigkeit als Quellen der Verunsicherung zu tun hat. Seine (spätere) Bewunderung Liszts und Wagners ist eher von untrüglichem, gegenwartsorientiertem Metierinstinkt geleitet und hat wenig mit jugendlich-unbedingter Verherrlichung oder gar mit Schumanns wissender, edel gestimmter Schwärmerei zu tun. Und andererseits scheint die lebenslang bekundete Liebe zu Mozart in vielem auf Missverständnis zu beruhen oder sich in wenig verbindlicher Metaphorik zu erschöpfen – auch und gerade dann, als Strauss glaubte, seine Schreibweise mit dem *Rosenkavalier* in die Bahnen eines »theresianischen Rokoko« zu lenken.

Das Paradox beim jungen Richard Strauss besteht vor allem darin, dass er mit seinen frühen Kompositionen die Vokabeln, die Sprache der klassischen Vorbilder getreuest aufnimmt – sich aber gerade durch solche Anverwandlung deren auf Entwicklung, Neuerung, auf »Überschreiten des Gegebenen« fixiertem Sinn entzieht. Sein Metierverständnis ist zu diesem Zeitpunkt und bis über die Mitte der achtziger Jahre hinaus vom Machbaren in den »natürlichen« Grenzen der klassisch-romantischen Ausdrucks- und Darstellungskonventionen bestimmt. Strauss scheint überzeugt gewesen zu sein, hierin sein Genüge zu finden, auch wenn es deutliche Anzeichen dafür gibt, dass ihn frühzeitig Erfahrungen mit neuer Musik beunruhigten und gelegentlich zu absonderlichen Annäherungs- wie Abwehrreaktionen veranlassten. Dies heißt nicht zuletzt, dass die üblicherweise konstatierte Parallele des Straussischen Jugendwerkes zu dem von Mozart ebenso fragwürdig ist wie das Musizier- und Komponierideal »in seinem Geiste«, das der reife Strauss nicht müde wurde,

sich und allen anderen mahnend in Erinnerung zu rufen. Die kompilatorisch-nachahmenden Züge beim jungen Mozart lassen stets noch einen Impuls zur Überschreitung des Aufgegriffenen erkennen, der dann auch bald dazu befähigt, die Vorbilder auf ihrem jeweils eigenen Terrain – von der Solosonate bis zu Sinfonie und Oper – in einem Maße zu übertreffen, dass sie als »aufgehobene« entwinden.

Strauss hingegen übertrifft seine Vorbilder nicht. Das ist nach Beethoven, Schumann oder Mendelssohn auch schlicht unmöglich. Doch er überwindet sie auch nicht, »hebt« sie nicht »auf«, wie dies kurz zuvor Richard Wagner und Franz Liszt getan hatten, die das »musikalische Drama« bzw. die »Sinfonische Dichtung« als Weiterführung der Beethoven'schen Sinfonie verstanden wissen wollten. Strauss *entzog* sich seinen frühen Vorbildern, er wandte sich von ihnen ab. Entweder, indem er sie, wie die Wiener Meister und ihre romantischen Nachfolger, in eine überzeitlich gestimmte »Klassizität« entrückte, oder, indem er die übrigen, zeitlich näher stehenden – voran den einst hochverehrten Johannes Brahms –, mit neudeutscher Heftigkeit als akademische Fossilien beschimpfte. Straussens vielgerühmte bzw. vielgeschmähte Traditionsverbundenheit ist recht eigentlich eine durch äußerliche Annäherung an musikalische Erscheinungsbilder und durch gleichsinnige verbale Bekenntnisse verschleierte Traditionslosigkeit oder sogar Traditionsfeindschaft. Denn die Hinwendung zur Musik der Vergangenheit schließt bei ihm keineswegs ein, dass er auch die in ihr angelegten weiterführenden, überschreitenden Impulse aufgreift. Das – und nicht »Atonalität« und ähnliches programmatisch »Avantgardistische« – ist es denn auch, das Strauss zum Gegenspieler Arnold Schönbergs machen wird, eines Wegbereiters der »Moderne«, der sich als »Fortsetzer richtig verstandener [!], guter, alter Tradition«² begreift.

Frühphase und Wende

Zunächst freilich, in den siebziger und beginnenden achtziger Jahren, besteht zwischen den erwähnten Kompositionen des jugendlichen Richard Strauss und dessen Auffassung von Musik und Musiker aus Vergangenheit und Gegenwart weitgehende Übereinstimmung. Die Wiener Klassiker sind ihm fester, haltgebender Boden, wobei er, entgegen der längst herrschenden Zeitauffassung, Mozart nicht nur neben, sondern über Beethoven stellt.³ Schubert, Schumann und Mendelssohn sind ihm musikalisch so gegenwärtig, dass sie über die (Nach-)Komposition hinaus kaum noch auf andere Weise, etwa in Briefen, erwähnt werden. Dagegen weckt sogar weniger Geläufiges Interesse:

Strauss lobt die Musik Carl Heinrich Grauns, vor allem dessen offenbar unverwüstliches Oratorium *Der Tod Jesu*, und findet die Opern von Boieldieu und Auber »hübsch«; dazu liest er »die Klassiker« von Homer und Aischylos bis Shakespeare, Goethe und Walter Scott.⁴ Brahms entdeckt er recht eigentlich erst ab 1884: »Ich fange überhaupt an, mich mit Brahms sehr zu befreunden, der doch immer interessant und sehr oft auch wirklich schön ist«, heißt es im März des Jahres. Brahms' 3. *Sinfonie*, die Strauss im Dezember 1883 erstmals gehört, »nicht verstanden« und als »miserabel und unklar instrumentiert«⁵ empfunden hatte, sei ihm nunmehr die »schönste, bedeutendste, die jetzt geschrieben worden ist«.⁶ Im Oktober 1885 bezeichnet er in einem Brief, der psychologisch aufschlussreich sein dürfte, Brahms' 4. *Sinfonie* als »ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung, Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminentem Schwung und Kraft, neu und originell und doch von A bis Z echter Brahms [...] man kann nur immer wieder andächtig zuhören und bewundern.«⁷ Der Vater nennt seinen Sohn zu diesem Zeitpunkt schlicht einen »wütenden Brahmsianer«.⁸

Dem lassen sich nun leicht einige Äußerungen anfügen, die Straussens zumeist schroff formulierte Ablehnung Richard Wagners belegen. Dessen *Faust-Ouvertüre* ist ihm »Schmarrn und Wirrwarr«,⁹ das Vorspiel zu *Lohengrin* »besteht aus einem adurgeseusel der Geigen in der höchsten Lage, was zwar klingt, aber furchtbar süß und krankhaft wie die ganze Oper«.¹⁰ *Tristan* weckte – wie konnte es anders sein – Irritationen, die bis in die Tonlage der Ablehnung durchschlagen: »Das Ganze [ist] doch ein sehr unerquickliches Zeug, das einem besonders im zweiten und dritten Akt zum Hals herauswächst. – Anfangs reizen die pikanten Harmonien noch das verwöhnte Ohr, doch dagegen wird man rasch stumpf als gegen ewige Hummermajonäsen und Rheinlachs auf Remouladen.«¹¹ Wie solch edle Speisen als Metaphern für ein kritisches Urteil verwundern können, so erschöpft sich in der Tat diese Kritik an Wagner bereits zu diesem frühen Zeitpunkt keineswegs in Distanzierung oder gar Verachtung. Es gibt merkwürdig zwielfichtige, doppelbödige Bemerkungen, die den hier zitierten recht unbekümmert widersprechen. Im Dezember 1884, also mitten in seiner »wütenden Brahmsianer[zeit]«, antwortete Strauss seiner Mutter, die ihm eine Rezension der eigenen *Ouvertüre in c-Moll* mit der Rüge des Wagner-Einflusses zugesandt hatte: »Wagnerianer (in vernünftigen Sinne) ist ja heutzutage mehr oder weniger jeder, oft allerdings ohne sich dessen bewußt zu sein, oder ohne es zugeben zu wollen.«¹² Das ist, auch wenn man bei Strauss – zumal im Umgang mit seinen Eltern – ein hohes Maß an taktischen Rücksichtnahmen voraussetzen hat, ein bemerkenswerter Satz. Er ist von gleichem Geist geprägt wie Straussens Lob der Kunstatmosphäre in Berlin, »wo ein frischer Luftzug« weht im Gegensatz zu der »faulige[n], ewig nach

Rich. Wagner riechende[n] Windstille in München«. ¹³ Das geht nicht so sehr gegen Wagner, sondern eher gegen die Wagner-Epigonen und dogmatisierenden Wagner-Apostel; gegen die Petrifizierungen einer musikalischen Sprache, die Wagner als eine sich ständig erneuernde verstanden und behandelt wissen wollte. Und in diesem Sinne stimmte Strauss mit dem Bayreuther Meister durchaus bereits überein. Andererseits ist der Schatten Wagners ebenfalls nahe, wenn Strauss seine *Violinsonate op. 18* dem einflussreichen Dirigenten Ernst von Schuch als ein Werk beschreibt, das »einen schönen, wenn auch wegen des mancherlei Neuen und Ungewohnten in Form und Inhalt von den sogenannten strenggläubigen Musikern teilweise bestrittenen Erfolg gehabt« hat. ¹⁴ Und schließlich zeigt auch eine ganz beiläufige Bemerkung, wie kurios dicht zuweilen das Widerstreitende beieinander steht. Strauss an den Vater, Januar 1884: »Klindworth war sehr liebenswürdig, sprach, wie herrlich Du den ›Tristan‹ bläst.« ¹⁵

Dennoch ist es merkwürdig, wenn nicht gar befremdlich, dass Strauss fast alle seine frühen Kompositionen bis zur Orchesterfantasie *Aus Italien* op. 16 von einem bestimmten Zeitpunkt an und dann während seines gesamten langen Schöpferlebens kaum mehr mit einem erinnernswerten Wort erwähnt; dass er sich verhält, als ob diese einst so sorgfältig gearbeiteten, für Aufführung und Druck energisch und umsichtig vorbereiteten und zu erheblichem Teil dann auch veröffentlichten Stücke bedeutungslos geworden wären, ja als ob es sie niemals gegeben hätte. Kennzeichnend hierfür ist Strauss' Umgang mit seinen beiden *Sinfonien*, in *d-Moll o. op.* von 1880 und *f-Moll op. 12* von 1883/84. Im Februar 1884, unmittelbar nach Abschluss des op. 12, weist er den Vater in recht entschiedenem Ton an: »Schicke meine erste Sinfonie nirgends hin, da ich eine Aufführung derselben nicht wünsche.« ¹⁶ Die »zweite« Sinfonie wiederum, die offensichtlich die Existenz der »ersten« überflüssig gemacht hatte, führte Strauss zwar des öfteren auf, letztmalig jedoch bereits 1887. ¹⁷ Und erneut ist eine kompositorische Wende – diesmal die langfristig folgenreiche Wende von der klassizistischen Sinfonie/Sonate zur »Tondichtung« – der Grund, die Sinfonie dem Vergessen zu überlassen. ¹⁸ Es gibt allerdings zwei bemerkenswerte Ausnahmen unter den Frühwerken: die *Burleske* für Klavier und Orchester, komponiert im Februar 1886 in Meiningen, und eben *Aus Italien* op. 16, eine »Sinfonische Fantasie für Orchester«. Die Fantasie entstand von Juli bis September desselben Jahres in München und Italien und wurde im März 1887 uraufgeführt – also in dem Jahr, in dem Strauss die *f-Moll-Sinfonie* beiseite legte und die »Tondichtung« nach Shakespeares *Macbeth* zu komponieren begann ... ¹⁹

Die *Sinfonische Fantasie* hat Richard Strauss selbst als ein Werk des Übergangs bezeichnet. ²⁰ Ihre Viersätzigkeit hat kaum noch etwas mit dem klas-

sischen sinfonischen Satz-Zyklus zu tun. Es handelt sich vielmehr um eine Folge von »Charakteren«, deren porträthafte Unmittelbarkeit des Ausdrucks vor allem von der Plastizität der einzelnen musikalischen Elemente und deren Zusammenwirken ausgeht. Die Sätze haben sich in Klang-Bilder verwandelt, welche die traditionelle Sonaten-Architektur auflösen bzw. in kaum mehr funktional tragfähigen Resten versatzstückartig durchschimmern lassen. Alles in allem durchschritt Strauss bereits mit der *Italien-Fantasie* das Tor zur »Tondichtung«, weshalb sie auch in vorliegender Darstellung als deren Eröffnungsstück behandelt wird. Ist also die Entscheidung für die »Zukunftsmusik« mit der *Fantasie* gefallen, so gilt die etwas ältere *Burleske* gemeinhin noch als ein Werk der »Vorzeit«. Form (ein klar gegliederter Sonatensatz), Besetzung (Konzert für Klavier und großes Orchester), Tonsatz (vollgriffige, rasch wechselnde Harmoniefolgen, von deren Spitzentönen weit schwingende Melodiezüge ausgehen) bis zur Grundtonart (d-Moll) suggerieren das Vorbild der brahmsischen *Klavierkonzerte op. 15* und *83*, gleichsam eine Transformationsmischung aus dem Kopfsatz des ersten und dem Scherzo des zweiten Konzertes – beide in d-Moll.²¹

Doch es will scheinen, als ob für Strauss trotz dieser hier unüberhörbaren und auch einiger weiterer Brahms-Spuren etwas anderes wichtiger geworden ist. Das beginnt bereits mit dem Titel: »Burleske« ist hier nicht nur eine literarisch-bildhafte Anspielung, die ein freies poetisches Assoziieren über die Klangstrukturen hinaus und sich ablösend von ihnen anregen will. Der Titel gibt einen erstaunlich sicheren Umriss dessen, was sich an musikalischen Charakteren, unabhängig von ihrer Position im traditionellen Sonaten-Formgerüst, herausbildet. Das Stück hebt mit einer Melodie an, die von den – Pauken vorgetragen wird! Im weiteren Verlauf kommt es zu Dialogpartien zwischen den Schlaginstrumenten und dem Klavier, und den Endpunkt setzt wiederum eine Solo-Pauke, wie um zu zeigen, dass sich nunmehr der Kreis geschlossen hat. Die motivisch-thematische Entfaltung schwingt zwischen draufgängerischer Bizarrie und ungehemmt süßlich klingender Kantabilität, verbindet sich mit stufenreicher, leuchtende Farbwerte erzeugender Harmonik, in der sich Straussens reiferes Idiom eines »gleißenden« Klangbildes ebenso hervordrängt, wie in ihr ein Rest Mendelssohn'scher und Schumann'scher Figurationsartikulation vernehmbar bleibt. Entscheidend aber wohl ist, dass solche Reminiszenzen nur noch ferne Echos bilden; dass sie eingefügt sind in eine musikalische Sprache, die gleichermaßen von Selbstbewusstsein wie von Unbedenklichkeit gegenüber den Vorbildern, jedoch auch gegenüber provokant neuartiger Erfindung zeugt.²²

Die Unbedenklichkeit gegenüber der Tradition wird gewissermaßen mit umgekehrtem Vorzeichen zur Unbedenklichkeit von Straussens »Avantgardis-

mus«, beginnend mit den bizarren Paukensoli oder den süffisanten Klangfarben der *Burleske* und den suggestiven, geheimnisvoll verschatteten Akkordrückungen in der Einleitung der *Italien-Fantasie* oder den aufreizend-trivialen »Funiculi-funicula«-Paraphrasen in deren Schlusssatz. Darin scheint denn auch der Grund dafür zu liegen, dass Strauss das Konzertstück später und als einziges neben der *Fantasie* noch gelten ließ. Hier – und eben nur hier – klang etwas an, das wenige Jahre später insbesondere mit dem *Till Eulenspiegel* zu seinem musikalischen Idiom gehören sollte. Darin ist zugleich begründet, dass Strauss fast sein gesamtes übriges Frühwerk ohne zu zögern preisgibt. Er hält es kaum einmal für nötig, es für ungültig zu erklären oder gar, wie Brahms dies etwa zur selben Zeit tat, zu vernichten. Die erwähnte Aufforderung an den Vater, für die *d-Moll-Sinfonie* um keine Aufführung mehr zu werben, stellt eine klare Ausnahme dar. Da alle diese Stücke keinen Anteil haben am erahnten und Schritt für Schritt erschlossenen Neuen, verliert Strauss jegliches Interesse an ihnen. Sie verschwinden aus seinem Gesichtskreis.

Bevor dieses Neue als Konsequenz des Bekenntnisses zur »Ausdrucks-musik«, zum Primat eines »musikalisch-poetischen Inhalts«, und dessen, mit Arnold Schönberg zu sprechen, »formbildende Tendenzen« etwas ausführlicher behandelt werden, sei darauf aufmerksam gemacht, dass Strauss das Unzulängliche und schlechthin Veraltete seines Frühwerkes nicht allein durch die stets mitreißenderen Erfahrungen mit der Musik der Neudeutschen bewusst geworden sind. Es kann einem so wachen, genialisch begabten jungen Musiker wie ihm auch nicht verborgen geblieben sein, dass der nunmehr so stark gescholtene Johannes Brahms von Beginn an auf *seinem* Weg ein kompositorisches Niveau erlangte, an das Straussens Nacheiferungen niemals heranreichten. Und wenn es, wie etwa in der *Burleske*, dahin kam, so geschah dies dank jener Momente, in denen sich Strauss bereits von Brahms zu lösen vermochte. In Strauss' Bekenntnis zu Wagner und Liszt verbarg sich auch das Abrücken von epigonaler Unzulänglichkeit, das seine bislang komponierten Stücke gegenüber den Brahms'schen, doch eben nicht minder gegenüber den Schumann'schen und Mendelssohn'schen Vorbildern kennzeichnete. Man vergleiche nur die Dürftigkeit der *Klaviersonate op. 5* in ihren unbekümmerten Nachahmungen der Idiomatik Mendelssohns mit den kraftvollen, inspirierten Transformationen des Beethoven-Schumann-»Tons« in den frühen Sonaten von Johannes Brahms. Strauss muss ab einem bestimmten Zeitpunkt bewusst geworden sein, dass seine schöpferische Disposition sich auch unabhängig von jeder Ästhetik nicht auf dem Boden eines ebenso tiefsinnigen wie romantischen Klassizismus entfalten konnte und dass das Bekenntnis zum »Neuen«, zu »Weimar« und »Bayreuth«, recht eigentlich die Erkenntnis seiner selbst beinhaltet.

Neue Musik und Programmmusik

Das »Neue«: Es hat Strauss im Lauf des Jahres 1886 erfasst und sich ihm in den folgenden Jahren immer deutlicher und klarer, aber auch immer zwingender und herausfordernder aufgedrängt. Dabei trafen sowohl persönliche Erlebnisse wie künstlerisch-ästhetische Erfahrungen zusammen. Als »Hauptereignis des Meininger Winters« 1885/86 bezeichnete Strauss selbst die Bekanntschaft mit dem Geiger und Komponisten Alexander Ritter, bei dem er die »geistige Anregung fand, die den entscheidenden Ausschlag gab für meine künftige Entwicklung«. Ritter brachte Strauss dahin, seine »Vorurteile« gegen Wagner und Liszt zu überwinden, und regte ihn an, die Schriften Wagners und Schopenhauers zu lesen. Der neue Freund bewies ihm, »daß der Weg von dem ›Ausdrucksmusiker‹ Beethoven [...] über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform bis aufs Äußerste erweitert worden [...] und bei seinen Epigonen, besonders bei Brahms, ein leeres Gehäuse geworden war«. ²³ Neben Brahms zählte Strauss zu den »Epigonen« nun auch Robert Schumann und sogar Anton Bruckner, die den Typus einer »Musiziersinfonie« weiterführten, welcher seine Wurzeln in Schuberts »großer« *C-Dur-Sinfonie*, nicht aber in den Sinfonien Beethovens habe. Von diesen nämlich ginge »die direkte Linie über den von der Zunft heute noch unerkannten Franz Liszt bis zu meiner Wenigkeit«. ²⁴

In diesen Sätzen sind grundlegende Vokabeln für eine »neue Musik« wie für die Ursachen versammelt, die zu der Abwendung von den als erstarrt empfundenen Traditionsbindungen geführt haben. Auch wenn zumal der außerordentlich plastische Begriff »Musiziersinfonie«, der von Wagners nicht minder anschaulicher Formulierung »Quadratur« in Bezug auf normenabhängige, gleichsam vorindividuelle kompositorische Darstellung inspiriert sein könnte, erst Jahrzehnte später verwendet worden ist, bezieht ihn Strauss eindeutig auf die musikalische Situation gegen Ende der achtziger Jahre. Am 24. August 1888 schreibt Strauss an Hans von Bülow einen Brief, ²⁵ in dem der junge Komponist dem Mentor mit seltener Ausführlichkeit seine künstlerische Position und die von ihr aus anvisierten Ziele schildert. Dem bekenntnishaft ernsten Ton, den Strauss hier bald anschlägt, präludiert er freilich mit gewohnt ironischen, wenn auch diesmal alles andere als unernsten Anspielungen. Die »Ratschläge«, die ihm Bülow erteilt, werde er »mit dem Aufwand meiner ganzen diplomatischen Schläue befolgen«. Doch versagte diese bereits wieder bei dem Versuch, die *f-Moll-Sinfonie op. 12* aufzuführen. Felix Mottl hatte ihm die Partitur »mit dem Bedauern, sie nicht aufführen zu können«, wieder zurückgeschickt. Nun wolle Strauss es »auf Durchfalls Gefahr hin mit No. 2« versuchen, womit wohl die Sinfonische Fantasie *Aus Italien* gemeint ist. »Macbeth« ruht einstweilen

stillresigniert in meinem Pulte begraben, die darin niedergelegten Dissonanzen suchen unterdessen sich gegenseitig aufzufressen. »Don Juan« wird ihm vielleicht bald Gesellschaft leisten« usw. Strauss formuliert hier unverkennbar in Bülow's allseits bekannter und gefürchteter virtuos-persiflierender Manier, wobei sich beim Jüngeren Respekt – bis an die Grenze von Devotheit – mit forscher Selbstsicherheit auf wunderliche, durchaus nicht unsympathische Weise vermengen.

Dann aber lässt Strauss allen bemühten Wortwitz fallen. Er legt Rechenschaft ab – für sich, doch auch gegenüber dem nach wie vor einflussreichen Adressaten, auf dessen Anschauungen denn auch aus taktischen Gründen weiterhin Rücksicht genommen wird: »Ob ich aber vorläufig auf dem Wege, auf dem ich in konsequenter Entwicklung von der f-moll-Sinfonie her gelangt bin, umkehren kann, darüber kann ich jetzt noch nichts Bestimmtes äußern. Eine Anknüpfung an den Beethoven der »Coriolan«, »Egmont«, »Leonore III.-Ouvvertüre, der »Les Adieux«, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeit lang eine *selbständige Fortentwicklung* unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. Wenn mir die künstlerische Kraft und Begabung fehlen sollte, auf diesem Wege was Ersprißliches zu leisten, dann ist es wohl besser, es bei den großen 9 mit ihren 4 berühmten Nachzüglern zu belassen; ich sehe nicht ein, warum wir uns, bevor wir unsere Kraft erprobt haben, ob es uns möglich ist, selbständig zu schaffen und die Kunst vielleicht einen kleinen Schritt vorwärts zu bringen, sofort in das Epigontum hineinreden wollen; wenn's nichts geworden ist – na: dann halte ich es immer noch für besser, nach seiner wahren künstlerischen Überzeugung vielleicht auf einem Irrweg etwas Falsches, als auf der alten ausgetretenen Landstraße etwas Überflüssiges gesagt zu haben.«

Das sind facettenreiche Sätze, die zwischen Abwägung (an Brahms' »berühmte Nachzügler« darf Strauss bei Bülow nicht rühren) und Rigorosität des Standpunktes (es ist recht eigentlich eine Abschiednahme von Bülow) hin und her pendeln. Diese Sätze zeigen aber auch, dass Strauss' mentale Disposition eine ganz andere ist als etwa diejenige von Gustav Mahler oder Arnold Schönberg. Schönberg hätte hier wohl seine Auffassung bestätigt gesehen, der zufolge so niemand spricht, »der einen Auftrag von Gott erhalten hat« und dem Kunst nicht »vom Können, sondern vom Müssen« kommt. Und Mahler dürfte allein die Annahme, es in Sachen Kunst bei irgendetwas »zu belassen«, ganz und gar unverständlich erschienen sein. Doch wie auch immer und anders: Richard Strauss macht auf seine Weise reinen Tisch, zumindest bei sich selbst: »Ich habe mich von der F-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt,

den ich mitteilen wollte u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden [...] Was nun bei Beethoven einem höchsten, herrlichsten Inhalt absolut kongruente ›Form‹ war, wird nun seit 60 Jahren als eine von unserer Instrumentalmusik unzertrennliche (was ich entschieden bestreite) Formel gebraucht, der ein ›rein musikalischer‹ (in des Wortes strengster und nüchternster Bedeutung) Inhalt einfach anzubequemen und einzuzwängen, oder schlimmer, die mit einem ihr nicht entsprechenden Inhalte an- und auszufüllen war.« Um diesem Dilemma zu entkommen, sei »eine Befruchtung durch eine poetische Idee« erforderlich, denn es komme darauf an, »sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine entsprechende Form zu schaffen [...] Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens, u[nd] im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist nun ›Macbeth‹.«

Entfaltung der »Tondichtung«

Damit war die Entscheidung für die »Programmmusik« und für die »Sinfonische Dichtung« gefallen; für eine musikalische Darstellungsweise, zu der sich Strauss zumindest nicht vorrangig aufgrund opportunistisch berechneter Erfolgschancen bekannte (wie ihm viele Kritiker vorwarfen), sondern weil nur auf diesem Boden sich seine schöpferische Phantasie zu entfalten vermochte. Strauss hatte gar keine andere Chance. Geradezu symbolisch erscheint daneben die biografische Tatsache, dass er im Sommer 1889 nach Aufgabe der Kapellmeisterstelle in München als korrepetierender Assistent bei den Bayreuther Festspielen mitwirkte und danach bis 1894 das vor allem durch Franz Liszt zu Ansehen gelangte Hofkapellmeisteramt in Weimar übernahm. Nun fallen auch (fast) alle taktischen Rücksichtnahmen. In einem Brief vom November 1890 an Ludwig Thuille heißt es, Liszt sei »der einzige Sinfoniker, der nach Beethoven kommen mußte und auf ihn einen riesigen Fortschritt bedeutete. Alles übrige ist purer Dreck.«²⁶ Im Januar desselben Jahres hatte Strauss dem Freund anvertraut: »Es ist aber auch höchste Zeit, daß [Bülow] aus der Brahms-troddelei sich ein bißchen herausrappelt; der Spiegel der *wahren* Kunst, den Du ihm durch Deine Werke vorhältst, möge ihm die Jämmerlichkeit seiner ganzen Brahmserei nur recht deutlich zum Bewußtsein kommen lassen.«²⁷

Strauss sah, zumindest in der Hochphase seiner Sinfonischen Dichtungen ab den neunziger Jahren, in der Programmmusik die »eigentliche Musik«. Sie sei die »wahre Kunst«, wohingegen die »absolute Musik« lediglich von »Kunsthfertigkeit« zeuge. Programmmusik sei »der präziseste Ausdruck einer

musikalischen Idee«, die sich dann ihre Form selbst schaffen muß, jede neue Idee ihre eigene neue Form, die Grundbedingung eines musikalischen Werkes ist.«²⁸ Und an anderer Stelle: »Daß die Musik nicht in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose verschwimme, dazu braucht sie gewisser Form bestimmender Grenzen, und dieses Ufer formt ein Programm. Und mehr als ein gewisser Anhalt soll auch für den Hörer ein solch analytisches Programm nicht sein. Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.«²⁹ Deshalb bevorzugte Strauss auch absichtsvoll den Begriff »Tondichtung«, der für ihn stärker als der »Sinfonischen Dichtung« Franz Liszts das grundlegende Moment klanglich-musikalischer Sinnegebung hervorhebt.

Insbesondere mit dem Gedanken, das Programm als »Anhalt«, als »Wegweiser« für den Hörer zu verstehen, war Strauss zweifellos den Auffassungen seines fast gleichaltrigen Kollegen, distanzierten Freundes und auf ihn stets auch irgendwie nicht recht geheuer wirkenden Rivalen Gustav Mahler nahe. Habe er, so schrieb Mahler gegen Ende 1896, seinen Werken »ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellungen umsetzen soll.«³⁰ Doch dann beginnen auch schon die Abweichungen. Wenn Strauss sein Verständnis von Programm und Programmmusik beschreibt, so betont er gleichsam deren praktische, um nicht zu sagen: deren pädagogische Bestimmung – die Verständnisfähigkeit der Musik soll erhöht und damit des Hörers Aufnahmefähigkeit gestärkt werden. Zugleich geht auch der Autor nicht leer aus. Er gewinnt ein Terrain, das noch seinen emphatischsten Fantasiegebilden Grund und Grenze bereithält. In Mahlers Ansichten spiegelt sich das Erbe der klassischen »Kunstperiode« um 1800, der »Goethe-Zeit«, an deren Idealen es auch und zumal entgegen den modernen Verwerfungen durch »Realismus«, »Naturalismus«, »Symbolismus«, »Impressionismus« usw. festzuhalten gilt. Für Strauss hingegen ist diese »Kunstperiode« – ungeachtet aller Beflissenheit in seiner hochinteressierten Wahrnehmung der Kultur von der Antike bis in die Neuzeit hinein – nur noch ein Bildungserlebnis. Geprägt haben ihn weit mehr die vielschichtigen intellektuellen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts, die im ambivalenten Begriff des Naturalismus zusammengefloßen sind bzw. aus ihm sich herausgelöst haben. In diesem Naturalismus ist die realistische Komponente ebenso enthalten wie die sich bald ankündigenden Legierungen mit symbolistischen, impressionistischen und expressionistischen Elementen.

Zugleich und eng verbunden damit beginnt eine Neuinterpretation der Antike durch eine »Renaissance«, die nicht mehr den Klassizismus von Winkelmanns »stiller Größe und edler Einfachheit« predigt, sondern als bewegende Kräfte der Alten dionysische Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit nach den Inter-

pretationsvorgaben Friedrich Nietzsches erkennt. Historisch-politischer Untergrund dessen ist die Entfaltung eines hemmungslosen Liberalismus, den im Zeichen der Durchsetzung bürgerlicher Interessen rigoroser Individualismus, Subjektivismus und Egoismus leiten. Es herrscht die Überzeugung, weder Gott noch Gesellschaft Rechenschaft schuldig zu sein. Man huldigt damit einem Amoralismus mit deutlich antichristlichem Affekt, der allerdings immer auch als Protest gegen die konservativen Verhärtungen im offiziellen, religiös überwölbten Klassiker- und Romantikerkult verstanden werden muss. Strauss an Thuille: »Gerade über das ›Künstlertum‹ und die reine Anschauung habe ich in Schopenhauer wundervolle Anregungen erhalten und läutere mich gegenwärtig in ganz eigenartiger Weise [...] jedenfalls werde ich immer mehr Künstler, wie's auch Schopenhauer ist, der sich feierlich dagegen verwahrt, als ob er die Bejahung oder Verneinung des Willens z. B. empföhle: *er stellt sie nur dar*. Das ist Alles – aber das ist auch – ›Alles! Und so tat es Göthe, so tat es Wagner und so wollen wir Kleinen es auch halten und – keine Moral *predigen!* [...] Lies doch Schopenhauer! Der Kerl ist großartig und schärft Einem das bißchen Verstand höllisch!«³¹

Umwelt und Zeitgenossen

Richard Strauss war geistiger Zeitgenosse von Max Stirner, Friedrich Nietzsche, August Strindberg, Adolph Menzel, Gustave Moreau, Max Klinger, Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Hugo von Hofmannsthal. Es drängt sich der Eindruck auf, dass aus der Berührung mit deren Schaffen und Denken, auf gleichsam unterirdische, doch deshalb um so wirkungsvollere Weise, jene bildhafte Unmittelbarkeit gefördert worden ist, die in Straussens Musik sofort ins Ohr fällt – eine Plastizität der musikalischen Formulierung, die allerdings weniger mit literarisch-metaphorischen und gar nichts mit philosophischen Ambitionen zu tun hat. Stattdessen ist sie, wie eine Plastik, ein Relief, ein Gemälde, mit geradezu greifbarer, »sichtbarer« Kontur versehen, die mit dem Ohr nicht nur »vernommen«, sondern »abgetastet« werden will. Für diese Plastizität ist Strauss gerühmt wie getadelt worden: Der lärmende Ritt Tills über die Stände der Marktweiber oder die leeren Quinten der hohlköpfigen Widersacher des »Helden« haben Entzücken und Abscheu hervorgerufen – beides bei verständigeren wie einfältigeren Leuten.

Vielleicht müssen wir zum Verständnis dessen den Gesichtskreis weiter ziehen. Insbesondere in der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts, etwa bei Édouard Manet oder Adolph Menzel, wird eine Tendenz sichtbar, von übergrei-

fenden Bildzusammenhängen abzurücken. Dafür treten isoliert wirkende Einzelheiten, Personen und Gegenstände in den Vordergrund, verselbstständigenden sich Blicke und Situationen. Sie stehen nicht mehr für übergreifende Ideen oder sonstige Sinnzusammenhänge. Sie stehen für sich und weisen allein auf sich selbst. Diese Tendenz zur Vereinzelung hat mit neuen Lebenserfahrungen zu tun, die mit den Stichworten Positivismus, Fotografie und Massenproduktion, den »großen Zergliederern des Lebens im 19. Jahrhundert«,³² umschrieben werden können. Die Vereinzelung des Details findet ihr Gegenstück in einer »kalkulierten Synthese zu einem lebendig vierteiligen Ganzen«,³³ aus dem alle traditionellen metaphysischen Momente entwichen sind. Der Autor registriert eine Fülle von Einzelheiten, bindet sie zusammen zu den phantastischsten Gebilden – doch er wertet nicht, weder das Detail noch deren Zusammenfügung, und er gibt keinem eine Botschaft mit, die nicht bereits im Gestalteten enthalten wäre. So schreibt Thomas W. Gaethgens: »Menzel seziert nicht den Gegenstand selbst, sondern die Darstellungsformen. Im Gegensatz zu einer romantischen Kunstauffassung, die einen Gegenstand als Mittel eines übertragenen Bildinhaltes nutzt, sucht Menzel durch seine Malerei die Wirklichkeit selbst als eine sinnliche Erfahrung zu gestalten [...] Der ästhetische Reiz besteht in der Illusion. Es ist das antike Thema der Imitatio als Täuschung der Sinne [...] Sein Realismus kann daher nicht sozialkritisch sein. Er beherrscht das Naturvorbild nur durch das Kopieren, das ununterbrochen als Handwerk geübt werden muß.«³⁴

Ohne die Berührungen zwischen Bildender Kunst und Musik durch platte Analogiekonstruktionen zu entwerfen, erscheint es dennoch sinnvoll, im Hintergrund dieser wie der folgenden Sätze von Peter-Klaus Schuster auch die Musik von Richard Strauss zu vernehmen: »In einer höchst komplex und verwirrend gewordenen Alltagswelt, in einer Welt der Parataxen, sind überprüfbare Zusammenhänge und lebendige Anschauung der Dinge nur noch durch die intensive Kenntnis der Details zu gewinnen [...] Am Ende aller großen idealistischen Systeme der Philosophie und Wissenschaft im Zeichen positivistischer Empirie, am Ende der überkommenen Konventionen von Religion, Staat und Gesellschaft im Zeichen der Industrialisierung ist ein Gefühl für das Ganze, für das Leben, seine Vielfalt und seinen Verlust, einzig durch Versenkung ins Detail und die zahllosen Möglichkeiten des Auf- und Abbaus seiner Formenwelt zu erlangen [...] Die realistische Vedute verwandelt [Menzel] zur romantischen Stimmungs- und Großstadtlandschaft. Aus dem Historienbild wird ein reportagehaftes Ereignisbild mit filmischen Qualitäten.«³⁵

Ist diese verallgemeinernde Interpretation auf Menzels Bilder wie etwa der »Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870« oder der »Piazza d'Erbe in Verona« bezogen, so lassen sich doch mehr als nur andeutende Motive

von ihr auch in den Tondichtungen von Richard Strauss wiederfinden. Nicht nur die Detailversessenheit der *Symphonia domestica* oder der *Alpensinfonie*, sondern auch bereits der »Bilderreichtum« im *Till Eulenspiegel* oder *Don Juan* geben Anlass zu der Feststellung, dass, ähnlich wie beim Maler, eine unabgestufte, gleichsam wertfreie Ausbreitung von Detailfülle an die Stelle eines gedanklich-ideellen Zentrums rückt. Der Zerfall, schließlich das Verschwinden eines solchen Zentrums hängt mit der unaufhaltsamen Auflösung aller übergreifenden Legitimation zusammen – durch Religion, Gesellschaft und weiter hinunter auf der Skala sinnstiftender Bindungen. Sinn, Legitimation entstehen nur noch aus der Individualität, aus dem Einzelnen, wodurch freilich insbesondere für den Künstler nicht nur Gefährdung erwächst, sondern auch und vor allem eine bislang ungeahnte Chance zur Selbstverwirklichung. Friedrich Nietzsche wurde einer ihrer wortmächtigsten Fürsprecher. Das Detail und das aus ihm parataktisch geformte vierteilige Ganze entfalten, im Bild wie in der Musik, eine eigene, bislang ungekannte Intensität des Ausdrucks, eine Suggestivität der Darstellung, die durchaus in der Lage sind, die Abwesenheit einer metaphysischen Dimension auszugleichen und vergessen zu lassen. Das Wort Flauberts: »Man muss ein Ding nur lange genug anschauen, um es interessant zu finden«, gilt auch für Strauss. Und es will nicht zuletzt scheinen, als ob der Komponist durch die hierin gründende Präzision der Details eine Vielschichtigkeit, Farbigkeit und Dynamik der musikalischen Darstellung erlangt, die zumindest einige seiner Themen – der Sinfonischen Dichtungen (*Symphonia domestica*) wie der Oper (*Arabella*) – überhaupt noch annehmbar machen. Vielleicht sollte man besser sagen: die die Themen vergessen machen. Es wären hier aber durchaus auch Straussens Sicht auf *Till Eulenspiegel* oder seine Auffassung von *Ein Heldenleben* zu nennen.

Einer der ersten unter den klugen Kritikern, Romain Rolland, schrieb 1907 in einem Brief an Strauss: »Die Gefahr für Sie besteht darin, [...] daß Sie Ihr starkes lyrisches Innenleben der objektiven Darstellung einer äußeren Welt unterordnen, für die Sie vielleicht noch nie eine sehr warme Sympathie empfunden haben.«³⁶ Und bereits im Jahre 1900 notierte Rolland in sein Tagebuch: »Er ist ein Moderner, sehr stolz darauf, ein Moderner zu sein und steht allem, was das Ewige und Allumfassende des menschlichen Geistes ausmacht, gleichgültig gegenüber.«³⁷ Richard Strauss war auf das Reale fixiert, über dem er nichts Metaphysisches anerkannte. Er nahm das Reale deshalb, wie er es vorfand – ohne Bewertung und ganz und gar nicht als Vorwand, als Medium, in das er irgendwelche Appelle hüllte. Stattdessen konzentrierte sich sein schöpferisches Interesse auf die Präsentation von klanglichen Wirkungen, die ihr Genügen haben an der vernehmbar perfekten Ausführung. Es leitete ihn ein artistischer Spieltrieb, der es erlaubte, problem- und wohl auch bedenkenlos

auf einer Skala von derbem Humor bis zu mystischem Raunen herauf- und herunterzuschalten – im sicheren Gefühl, das eine wie das andere und noch die feinste dazwischenliegende Nuance technisch zu beherrschen.

Und dies auch und gerade, wenn das musikalische Ereignis Ausdruck einer programmatischen Situation ist: Die verschrägten Akkordfolgen in der »Nebel«-Szene der *Alpensinfonie* wollen kaum zeigen, wie sich Nebel klanglich darstellen lässt; vielmehr scheint Strauss der Gedanke fasziniert zu haben, einen optischen Eindruck – die Blicktrübung durch heraufziehenden Nebel – in einen akustischen Eindruck von »Hörtrübung« zu »übersetzen«. Die programmatische Situation ist Anlass für ein frappierendes, nicht selten atemberaubendes musikalisches Ereignis, das diesen Anlass vergessen macht. Und diese »Ereignisse« bestimmen – gewissermaßen mit der Gewalt des Faktisch-Musikalischen – das ästhetische Niveau der Musik. Sie sind deren »Ernstfälle«.

Aus Italien

Sinfonische Fantasie für großes Orchester
G-Dur op. 16

1. Auf der Campagna
2. In Roms Ruinen
3. Am Strande von Sorrent
4. Neapolitanisches Volksleben

Besetzung

Kleine Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen (2. auch Englisch Horn),
2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontra-Fagott
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen
Schlagzeug (3 Pauken, Becken, Triangel, Tamburin,
kleine Trommel) – Harfe – Streicher

Entstehung

Juli bis September 1886

Widmung

»Herrn Dr. Hans von Bülow in tiefster Verehrung
und Dankbarkeit«

Erstdruck

Joseph Aibl (München), 1887

Uraufführung

2. März 1887, Konzert der Musikalischen Akademie im
Odeon, München, Dirigent: Richard Strauss

Aufführungsdauer

ca. 43 Minuten