

Richard Strauss mit der ersten Sängerin der „Helena“, Elisabeth Rethberg, nach der Uraufführung seiner Hofmannsthal-Oper „Die ägyptische Helena“ am 6. Juni 1928 in Dresden.



Einführung

Von der neuen Aktualität eines widersprüchlichen Komponisten

Weshalb es Zeit wurde für eine „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ (1864–1949), wie sie das neue Projekt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften an der LMU München erarbeitet.

VON HARTMUT SCHICK



„DIE ANDERN KOMPONIEREN, ich mach' Musikgeschichte!“ In dieser Bemerkung, die der über 80-jährige Richard Strauss kurz nach dem Zweiten Weltkrieg am Lughener See einem Freund gegenüber fallen ließ, manifestiert sich scheinbar das ganze Selbstbewusstsein eines Komponisten, der sich nach dem Tod Gustav Mahlers im Jahre 1911 als den letzten in der Reihe der großen (deutschen) Komponisten verstand und mit seinem Werk das „Ende des Regenbogens“ der abendländischen Musikgeschichte erreicht sah. Von Anfang an und selbst noch als alter Mann polarisierte er mit seinem Schaffen und seiner Ästhetik die Musikwelt. Die Folgen sind noch heute spürbar, weniger beim internationalen Konzert- und Opernpublikum, welches Strauss

längst als den letzten „Klassiker“ der Musikgeschichte betrachtet und die beliebtesten seiner Werke der Kategorie von Beethoven und Brahms, Wagner und Mahler zuweist, als vielmehr in der Fachwelt. Sie hatte lange ihre Probleme mit diesem Komponisten.

Vorkämpfer der Moderne neben Mahler

Geboren 1864 in München als Sohn eines phänomenalen Hornisten und einer Tochter aus der Bierbrauerdynastie Pschorr, vermochte Strauss bereits als Mittzwanziger einen großen Teil des Konzertpublikums handstreichartig zu erobern: zunächst mit den Tondichtungen „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, denen bis 1915 ähnlich erfolgreiche Werke wie „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“ und „Eine Alpensinfonie“ folgten – Werke, die schnell zu Modellen für eine zweite Blütezeit der Gattung Sinfonische Dichtung in ganz Europa wurden. Auf der Opernbühne setzte sich Strauss, nach den gescheiterten Versuchen mit „Guntram“ und „Feuersnot“, nicht weniger nachhaltig durch: mit der stofflich skandalösen „Salome“, mit dem düster-expressionistischen Seelendrama „Elektra“ und der musikalischen Komödie „Der Rosenkavalier“, deren Uraufführung vor genau hundert Jahren in Dresden Strauss vollends zum erfolgreichsten, bestbezahlten und meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts machte.

Während das Publikum dem Komponisten bis heute unverbrüchlich die Treue hält – wenn auch mit einer recht schmalen Werkauswahl, die kaum die Hälfte der 15 Opern umfasst und neben den neun Tondichtungen fast nur noch Lieder, die



Karikatur „Einzug der Deutschen in Paris 1907“ im „Kladder-datsch“ 1907 (H. 21) zu Strauss’ sensationellem Erfolg mit „Salome“ in Paris. Die neue Werkausgabe ediert auch die hochinteressante, kaum je gespielte französische Fassung der Oper, die auf Wildes Originaltext zurückgreift und in der Strauss, beraten von Romain Rolland, die Gesangspartien erheblich verändert hat.

Hornkonzerte und etwas Kammermusik –, war Strauss in der Fachwelt immer umstritten, wurde und wird er von vielen Experten als bedenklicher Fall gesehen. So irritiert bereits die Bruchlosigkeit von Strauss’ Karriere, in der die Katastrophen des 20. Jahrhunderts kaum Spuren hinterlassen haben. Man stößt sich zumal an der von Opportunismus nicht freien Unbedenklichkeit, mit der sich der Komponist vom NS-Regime anfangs als Präsident der Reichsmusikkammer einspannen ließ, auch wenn er sich die rassistische Ideologie der Nationalsozialisten nie zu eigen machte und sich für die Juden in seinem Umfeld einsetzte. Vor allem aber tat und tut man sich schwer, das Phänomen Richard Strauss musikhistorisch in seiner Gänze einzurunden, zerbricht diese Komponistenbiographie doch nach verbreiteter Ansicht in zwei Hälften, die gänzlich inkompatibel scheinen: den jungen, idealistischen Vorkämpfer der Moderne und den älteren, saturierten Komponisten, der ab dem „Rosenkavalier“ und vollends ab der „Frau ohne Schatten“ die kompositorische Avantgarde im Stich gelassen habe und in die Spätromantik zurückgekehrt sei.

Wäre Strauss wie Gustav Mahler, den er als einzigen gleichrangigen unter den lebenden Komponisten anerkannte und bewunderte, bereits 1911 gestorben, wäre sein Ort in der Musikgeschichte

eindeutig. Nach klassizistischen Anfängen als Verehrer von Brahms wurde Strauss mit seinem Übertritt zur Partei der Anhänger von Liszt und Wagner ein entschiedener „musikalischer Fortschrittler (äußerste Linke)“, der die Verkrustungen akademischen Komponierens in der Mendelssohn-Brahms-Nachfolge provokant aufbrach. Zeitgleich mit Mahler und dessen 1. Symphonie initiierte er 1889 mit „Don Juan“ jene etwa bis zum Ersten Weltkrieg reichende musikalische Moderne, zu der auch Debussy, Reger, Zemlinsky und Schönberg gehörten. Die bis an die Grenzen des dur-moll-tonalen Systems gehende Tonsprache seiner „Elektra“ repräsentierte bei der Uraufführung 1909 den bis dahin avanciertesten „Stand“ der Musik überhaupt. Den Übergang zum atonalen, also ohne Grundton und Kadenz-harmonik arbeitenden Komponieren, den Schönberg im gleichen Jahr vollzog, lehnte Strauss aber entschieden ab. Zeitlebens blieb seine Kreativität auf die Vorstellung von Tonarten und deren Symbolkraft angewiesen; Atonalität und Zwölftontechnik hielt er für Zeichen heillosen Verirrung.

Renegat der Moderne?

Dass sich Strauss um 1910 dem Übergang zur atonalen Neuen Musik verweigerte und nach „Elektra“ zu konventionelleren Tonfällen zurückkehrte, um dann zunehmend historistische Elemente einzubeziehen, wurde ihm vor allem von der Schönberg-Schule und zumal von Theodor W. Adorno als kommerziell motivierter Opportunismus, als reaktionäre Wendung und Verrat an der Moderne vorgeworfen. Für die hegelianisch denkende Musikästhetik, die den „Fortschritt des musikalischen Materials“ als Kriterium verabsolutierte, war die Musik, die Strauss nach „Elektra“ schrieb, musikhistorisch mindestens fragwürdig, wenn nicht irrelevant.

Erst seit einigen Jahren zeichnet sich eine Revision dieses Strauss-Bildes ab. Meinten ältere Forschergenerationen noch, sich rechtfertigen zu müssen, wenn sie sich – selten genug – mit Strauss beschäftigten, so sind diese Vorbehalte mittlerweile geringer geworden und oft lebhafte Interesse zumal bei jüngeren Musikwissenschaftlern und Studierenden gewichen. Wie kam es zu diesem bemerkenswerten Wandel?

Zu Grunde liegt fraglos ein neues Verständnis von künstlerischer Aktualität. Nachdem sich der aus dem 19. ins 20. Jahrhundert übernommene naive Fortschrittoptimismus überlebt und die seriell komponierende Avantgarde in einer Sackgasse verfangen hatte, zeigte seit den 1970er Jahren eine Gegenbewegung, dass Neues auch durch den zitataften Rückgriff auf den Fundus der kul-

turellen Tradition entstehen kann. Das intellektuelle Spiel mit der Historizität von Stilen und Idiomen sowie deren ironischer Brechung generierte eine „post-moderne“ Musik, in der die Geschichte der Kunst zum Steinbruch und Selbstreflexivität zur ästhetischen Substanz wurde.

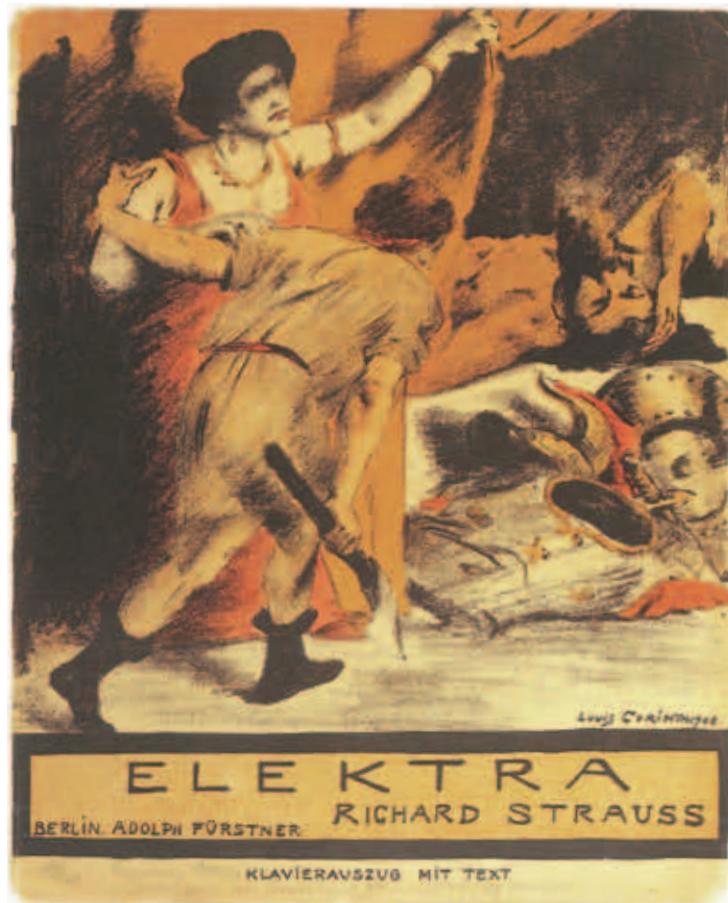
Musik, die Musikgeschichte thematisiert

Schaut man auf Strauss' Schaffen der zweiten Lebenshälfte mit durch die Postmoderne geschulten Augen, dann erweist sich vieles, das traditionell als spätromantisch abqualifiziert wird, als in Wahrheit durchaus neu. So vertraut das eigentliche Material – Tonalität, Harmonik, Rhythmisik, musikalischer Satz und Klangfarbenspektrum – auch sein mag: Die Art und Weise, wie Strauss mit diesem Material arbeitet, um Musikgeschichte zu reflektieren, Gattungsnormen zu kommentieren oder ad absurdum zu führen, weist bereits erstaunliche Parallelen zu postmodernen Ansätzen auf. Zwar verstand sich Strauss zeitlebens als Nachfolger Richard Wagners. In seinen Opern nach der „Elektra“ perpetuierte er aber keineswegs Wagners Konzept des

Musikdramas, sondern themisierte mit jedem Werk neu Gattungsfragen und Stationen des Musiktheaters, mit einer stilistischen Vielfalt, die die Gesamtheit von drei Jahrhunderten Musikgeschichte zu fassen versucht.

Evident ist diese aus der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal erwachsene Selbstreflexivität im Experiment „Ariadne auf Naxos“, der Verbindung von Sprechdrama und Oper als Spiel im Spiel, mit dem hybriden Simultanablauf von musikalischer Komödie und Tragödie, und genauso noch im letzten Bühnenwerk, dem Konversationsstück „Capriccio“, in dem Strauss – von zweieinhalb Jahrhunderten Operngeschichte mit vielen Zitaten Abschied nehmend – das Verhältnis zwischen Wort und Musik und die Prinzipien musikalischer Konversation zum Hauptthema macht. Im „Rosenkavalier“ blickt er zurück auf die Spieloper des 18. Jahrhunderts, namentlich Mozarts „Figaro“ kommentierend, mit der „Frau ohne Schatten“ resümiert und reflektiert er die Gattung Romantische Oper, mit der „Ägyptischen Helena“ die Grand Opéra, mit „Arabella“ die Operette, mit der „Schweigsamen Frau“ die Opera

Erstausgabe des Klavierauszugs der „Elektra“; Umschlagbild nach einem Entwurf von Lovis Corinth, 1908 (links). Probenfoto von der Münchner Uraufführung des selbstreflexiv Operästhetiken diskutierenden Konversationsstücks „Capriccio“ (1942): Richard Strauss, Horst Taubmann als „Komponist“ und Clemens Krauss, der Dirigent und Librettist (rechts).





Die Villa in Garmisch, die Richard Strauss sich 1908 mit den Einnahmen aus „Salome“ von Emanuel von Seidl bauen und einrichten ließ. Hier entstanden in den Sommermonaten der folgenden Jahre die meisten seiner späteren Werke.

buffa Rossinis und Donizettis, schließlich mit „Friedenstag“ die Historische Oper, während er in „Intermezzo“ ganz Aktuelles, nämlich die in den 1920er Jahren aufkommende Gattung der „Zeitoper“ reflektiert. All diese Werke – und vollends die ganz späten Instrumentalwerke, die Strauss womöglich zu Unrecht als bloße „Handgelenksübungen“ abqualifizierte – stehen vollkommen quer zum Zeitgeist, der Modernität primär am Dissonanzgrad und am Verzicht auf traditionelle Formen maß. Durch ihren Charakter als „Musik über Musik“ und ihre ironisierende Haltung des „als ob“ (die nur selten in echte Parodie umkippt) entziehen sie sich auf subversive Weise bereits

dem herrschenden Fortschrittsglauben – hierin Strawinskis später, nicht minder ironischer Oper „The Rake's Progress“ durchaus vergleichbar.

Vermutlich ist deshalb die anfangs zitierte, so anmaßend wirkende Äußerung von Strauss eher zu verstehen im Sinne von: „Die andern komponieren, ich thematisiere Musikgeschichte!“ Nimmt man diesen Aspekt wahr, den die neuere Strauss-Forschung zunehmend herausarbeitet – genannt seien nur Walter Werbeck, Hermann Danuser und Katharina Hottmann –, dann wird Strauss unversehens zu einem (wieder) aktuellen Komponisten. Aus dem musikalischen Reaktionär wird dann ein Komponist, der zwar nicht mit seinem musikalischen Material, wohl aber mit seinen Werkkonzepten seiner Zeit voraus war und bereits ein „postmodernes“ Kunstverständnis vertrat, das uns Heutigen näher steht als den unmittelbaren Zeitgenossen von Strauss.

Überfällig: Die Kritische Gesamtausgabe

Das 2011 begonnene Akademieprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ kommt gewiss spät, bedenkt man, dass die großen deutschen Komponisten-Gesamtausgaben über-

Hinweis

Ausführliche Informationen zum Forschungsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“, zu den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie zur Presseberichterstattung finden Sie unter www.richard-strauss-ausgabe.de

wiegend bereits in den 1950er und 60er Jahren begonnen wurden – aber vielleicht kommt es deswegen gerade zur rechten Zeit. Längst überfällig ist es in jedem Fall, gibt es doch bislang noch von fast keinem der etwa 500 Werke des Komponisten einen historisch-kritisch erarbeiteten Notentext. Mehr noch: Die unverändert immer neu nachgedruckten Strauss-Ausgaben, aus denen seit den Uraufführungen weltweit musiziert wird, strotzen vor offenkundigen Fehlern, die von der musikalischen Praxis – wenn überhaupt – meist ohne Rückgriff auf die Quellen korrigiert wurden. Und manche Jugendwerke, aber auch Erstfassungen von Hauptwerken wie „Macbeth“ und „Ariadne auf Naxos“, sind noch gar nicht ediert.

Die im Februar 2011 am Institut für Musikwissenschaft der LMU München etablierte Forschungsstelle Richard-Strauss-Gesamtausgabe (www.richard-strauss-ausgabe.de) stellt sich nun der Herausforderung, im vergleichsweise knappen Zeitraum von 25 Jahren den größten Teil des Œuvres von Richard Strauss historisch-kritisch zu edieren, nämlich sämtliche Bühnenwerke, Orchesterwerke, Lieder und Kammermusikwerke. Zu den insgesamt etwa 50 – teilweise sehr großformatigen und umfangreichen – Partituren samt Einleitung und Kritischem Apparat kommen bei den Hauptwerken noch jeweils Dokumentenbände hinzu, die mit der kommentierten Edition zahlreicher Originaltexte und Abbildungen, bis hin zu Regiebüchern, den Entstehungsprozess, die ersten Aufführungen und die frühe Rezeptionsgeschichte umfassend dokumentieren sollen.

Mit Salome Reiser als Editionsleiterin, Alexander Erhard, Andreas Pernpeintner und Stefan Schenck konnte ein qualifiziertes und hochmotiviertes Editorenteam gewonnen werden, das zunächst einmal Grundlagen einer Strauss-Philologie entwickeln muss. Wichtig und hilfreich ist dabei gerade in der Anfangsphase die enge Kooperation mit dem DFG-Projekt „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen, das seit 2009 systematisch und detailliert alle autographen Quellen zu Richard Strauss erfasst (siehe dazu S. 16–19). Für das Editionsprojekt meist noch wichtiger als die Autographen sind freilich Druckvorlagen, Korrekturabzüge und Erstdrucke, die in den meisten Fällen erst noch aufzufinden oder als solche zu identifizieren sind, wobei nicht zuletzt auch die ca. 20.000 Briefe umfassende Strauss-Korrespondenz zu sichten ist.

Eine besonders arbeitsintensive Besonderheit dieser Ausgabe wird in der Auswertung der Orchesterstimmen der Uraufführungen wie auch nachweislich von Strauss selbst dirigierter Aufführungen liegen – Materialien, aus denen z. B. an der Dresdner Semperoper bis heute noch gespielt wird, mit Schreibschichten von Generationen von Musikern. Ein interessantes Kuriosum schließlich sind die erstmals genau zu prüfenden Selbstabschriften von Autographen, die Strauss in den 1940er Jahren angefertigt hat, um sich die Zeit zu vertreiben und Sachwerte für seine Familie zu generieren – nicht ohne dabei das Eine oder Andere noch zu korrigieren und zu ändern, weshalb Werke wie „Till Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ womöglich erst ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung ihre Fassung letzter Hand gefunden haben mögen.

Das Projekt wird von einem Wissenschaftlichen Beirat aus internationalen Strauss-Experten fachlich begleitet und ist innovativ auch dadurch, dass es – unterstützt durch Informatiker der „IT-Gruppe Geisteswissenschaften“ der LMU – seine Daten so generiert, dass sie unabhängig von aktueller Software sind. Damit ist nicht nur im Prinzip jederzeit ein Wechsel von der Printform zu elektronischen Ausgabeformen möglich, sondern auch das Kriterium wirklicher Langzeitsicherung gewährleistet.

Richard Strauss selbst stellte sich 1945 resignierend die Frage: „Sollte die große deutsche Musik nach 200 Jahren zu Ende sein?“ Sein eigenes Werk jedenfalls wird hoffentlich auch noch spätere Generationen faszinieren, und es wird dann, wenn nach dem Vierteljahrhundert Projektlaufzeit immer noch neue Quellen auftauchen sollten, in einer Editionsform vorliegen, die weiteres Optimieren problemlos zulässt.

DER AUTOR

Prof. Dr. Hartmut Schick ist Inhaber des Lehrstuhls für **Musikwissenschaft** an der **Ludwig-Maximilians-Universität München**. Schwerpunkte seiner **Forschungen** sind die **Musik des 16. Jahrhunderts**, die **Wiener Klassiker**, **Brahms**, **Dvořák** und die **klassische Moderne** sowie **Musikeditorik**. Er leitet das **Edititionsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“** der **Bayerischen Akademie der Wissenschaften**, das im Herbst 2010 in das **Akademienprogramm** aufgenommen wurde und im Februar 2011 in München seine Arbeit aufnahm.



Der 81-jährige Richard Strauss.
Ölgemälde von
Wilhelm Damian, 1945.