



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Salome von Richard Strauß

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Anna Casparys Darstellung und die von ihr veröffentlichten Materialien bestätigt, aber zugleich werden in diesem Buche auch die feinern Striche zu den Grundlinien und das ausgeführte Bild des Menschen zu dem des Politikers hinzugefügt: darin liegt der bleibende Wert des Buches und seine erquickende Eigenart.



Salome von Richard Strauß



Es am 9. Dezember vergangnen Jahres in Dresden Salome, die neueste Oper von R. Strauß, aus der Taufe gehoben wurde, schien es, als sollte die Aufführung dieses Werkes ein Monopol der königlich sächsischen Kapelle bleiben. Kein zweites Institut, sagte man, werde sich an diese Schwierigkeiten wagen. Inzwischen haben es aber Graz, Prag, Breslau, Nürnberg und Leipzig doch gewagt und damit Kassenerfolge erreicht, die die Frage, ob Salome in absehbarer Zeit auf dem Spielplan aller leistungsfähigern deutschen Opernbühnen stehn wird, bejahen. Die außergewöhnlichen musikalischen Ansprüche, die sie stellt, werden durch den Verzicht auf Dekorationsaufwand und durch die Einfachheit der Regie ausgeglichen. Unter diesen Umständen halten es die Grenzboten für angebracht, über dieses Werk zu orientieren.

Auch wenn der selige Kessler die Salome komponiert hätte, wäre eine Sensationsoper daraus geworden; dafür sorgt die Dichtung. Der dramatische Vorwurf, den sie durchführt, der Gegensatz zwischen zügelloser Sinnlichkeit (Salome) und glaubensvollem Lebensernst (Jochanaan) ist sehr alt und auch in der Oper von Monteverdis Poppea bis auf Mozarts Zauberflöte und bis auf Tannhäuser und Parsifal unzähligemal verwandt worden. Es liegt somit gar kein Grund vor, Oskar Wilde, den Dichter der Salome, wegen der Wahl des Stoffes anzugreifen. Im Gegenteil, wenn überhaupt die Bühne das Recht hat, sich mit ruchloser Gesellschaft abzugeben, so muß man dem Engländer zugestehn, daß seine Canaillen verständlicher sind als die Helden in Ibsens Stützen oder in Hauptmanns Sonnenaufgang. Wilde zeigt mit einer alle Kriminalisten befriedigenden Klarheit, daß das Verbrechen der Herodesfamilie auf Grund von Alkohol und schlechter Erziehung den Grad erreicht hat, der ihr Tun und Lassen bestimmt. Auch daß Wilde das Problem mit einem Mord endet, ist nichts ungewöhnliches; wider den heutigen Brauch verstößt nur die Nuance, daß das blutige Haupt des Gemordeten den Zuschauern eine halbe Stunde lang vor die Augen gehalten wird. Wie noch die Südin und der Troubadour zeigen, genügt es, solche peinliche Wendungen hinter die Szene zu verlegen und darüber berichten zu lassen. Wenn es Wilde für nötig hielt, deutlicher zu sein und die Märtyrerbilder des fünfzehnten Jahrhunderts und die heutige Jahrmarktssmalerei zu übertrumpfen, so ist das der Einfall eines armen, durch Größenwahn außer Rand und Band gebrachten Narren, zu dem sich dieser englische Überästhet nach Ausweis seines *De profundis* schließlich entwickelt hatte. Für ein gebildetes Publikum

hört mit dem Augenblick, wo der Arm des Henkers die Silberschüssel mit dem Kopf des Jochanaan präsentiert, das Interesse am Stück auf, und der Ekel beginnt. Irren wir in dieser Annahme, und findet der Vorgang der Salome Nachfolge, so erlebt die deutsche Bühne die blutgefüllten Schweinsblasen, die Klittierspritzen und die andern Roheiten des siebzehnten Jahrhunderts noch einmal. Daß Strauß auf diesen unappetitlichen Köder des Wildeschen Einakters angebissen hat, bleibt ein bedenkliches Zeichen und stimmt nur allzusehr mit der letzten Entwicklung des Tonsetzers überein, auf die sich das alte gute Sprichwort: Qui proficit in literis et deficit in moribus, plus deficit quam proficit mit dem Vorbehalt anwenden läßt, daß die literae musikalische Fertigkeit und die mores künstlerischen Geschmack bedeuten.

R. Strauß hat von seiner *F-Moll-Sinfonie*, die ihn zuerst weiter bekannt machte, bis zu der sinfonischen Dichtung *Tod und Verklärung* in immerhin kurzer Zeit eine große und erfreuliche innere Arbeit geleistet. Dort ein geschickter aber mittelmäßiger Effektiker, hier ein Virtuos musikalischer Seelenmalerei, der eine schwierige Aufgabe zwar nicht gleichmäßig gut, aber streng sachlich und charaktervoll durchführt. Von diesem geraden Wege biegen nun die folgenden Instrumentalkompositionen darin ab, daß sie sich bei Nebensachen und bei Kleinigkeiten ungebührlich aufhalten, daß sie der übermütigen Freude am Malen und äußern Schildern die Harmonie zwischen Inhalt und Form opfern und schließlich den Musiker von Fach im Detail außerordentlich reizen, im Ganzen und im Gesamteindruck aber nicht befriedigen. Sogar die innerlich lebenswürdige *Domestika* zeigt dieses Mißverhältnis, indem sie für eine Idylle das Riesenformat und die kolossalen Mittel eines Weltgerichts verbraucht. Nicht anders ist es mit den großen Vokalwerken des Komponisten. Nur der blinden Freundschaft für R. Strauß kann es entgehn, daß die breite Schlachtempisode in dem so talentvoll begonnenen *Taillefer* eine Entgleisung ist. Als Opernkomponist trat Strauß zuerst ungefähr in der guten Zeit von *Tod und Verklärung* mit einem *Guntram* hervor, der wie die ganze neuere deutsche Opernkomposition stark von R. Wagner beeinflusst ist, und zwar schon in dem von Strauß selbst gedichteten Text. *Guntram*, der Held, ist eine sozialistisch gefärbte Kombination von *Tristan* und *Tannhäuser*, und er endet wie *Lohengrin*. Aber dieser Mangel an Selbständigkeit und die große technische Schwierigkeit der Gesangspartien hätten die Bühnenvorstände nicht von dem Werke abschrecken sollen, denn die Musik enthält in *Freihilds* Klage, in *Guntrams* Friedenshymnus und an andern Stellen Abschnitte von einer Wärme und Größe, die in den glücklicheren Konkurrenzwerken unsrer Zeit nirgends überboten und nur selten erreicht worden ist. Es ist sehr wohl möglich, daß der ungerechte Mißerfolg dieses *Guntram* den Komponisten mit in die trozig, herausfordernd sezessionistische Richtung seiner neusten Werke hineingetrieben hat. Auf ihr ist er zu seiner zweiten Oper, der *Feuersnot*, gekommen, deren reiche, zum Teil volkstümlich münchenerisch anheimelnde Humorproben ihre Wirkung durch eine verwilderte, dem Orchestergeschwätz alle Klarheit ausliefernde, gegen Verständlichkeit und sinnvolle Deklamation blinde Form einbüßen. Auch die *Salome* bedeutet nach mehr als einer Hinsicht einen Schritt auf falschem Wege, und darunter

gehört, wie schon bemerkt worden ist, das widerliche Ende der Handlung zuerst. Nur stellen sich Wilde und Strauß zu diesem Exzeß der Phantasie sehr verschieden. Der Dichter schwelgt in diesem Metzgerstück, es hat ihn wahrscheinlich veranlaßt, den Stoff in Angriff zu nehmen. Der Komponist dagegen weiß nichts rechtes damit anzufangen, ihn hat sichtlich der gesunde und ideale Teil des Salomedramas zum Stoff hingezogen. Das ist die Figur des Propheten Jochanaan, der wie der Fels der Rettung aus dem Pfuhl und Strudel der Wüste herausragt. Diesen Jochanaan nun hat Strauß mit einer Liebe, Hingebung und mit einem Glück ausgearbeitet, daß er in Zukunft zu den markantesten Gestalten des neuen Musikdramas gezählt werden muß. Ohne Frage hätte diese Figur bei etwas mehr Ruhe und etwas weniger Salbaderei noch höher herauswachsen können, aber auch so, wie er ist, prägt sich dieser vom Komponisten nicht bloß mit der Phantasie, sondern mit dem Herzen umworbene Eiferer dem Hörer auf die Dauer ein. Seine ernsten, herben, stolzen, hoheitsvollen, seine zuweilen zornig glühenden Töne sind es vor allem, die, wenn der Vorhang gefallen und der letzte, grausig häßliche Eindruck überwunden ist, weiterklingen. Mehr als alle übrigen Gestalten des Werkes ist der Jochanaan ein Produkt jener Sammlung und innerlich klaren und lebendigen Anschauung, die wir als Inspiration zu bezeichnen pflegen. Die Salome, sein Widerpart, erreicht ihn an Geschlossenheit und Bestimmtheit nicht. Sie gehört allerdings mit ihrem bunt schillernden Wesen zu den schwierigsten Aufgaben der Charakteristik, die einem Komponisten gestellt werden können, aber, wie das von Gluck bis Bizet häufig genug belegt werden kann, nicht zu den unlösbaren. Strauß hat eine Reihe der Eigenschaften, aus denen die Seele dieser Salome zusammengesetzt ist, vorzüglich skizziert. Das Orchester führt sie mit einem einschmeichelnden Walzermotiv ein, es gibt ihr einen Lockruf bei, der an freie Natur und Vogelgesang anklingt, ihr Eigensinn spricht aus dem Festhalten an denselben Phrasen, dämonische Leidenschaftlichkeit aus der jäh von einem Ende der Stimme zum andern stürzenden Melodik. Aber Strauß ist mit dem Dichter in einer Hauptsache verschiedener Meinung. Dieser spitzt, vielleicht ohne es zu wollen und zu wissen, das Wesen der Salome auf eine bis zur tierischen Brunst, bis zur Verrücktheit gesteigerte Sinnlichkeit zu; diesen entscheidenden Zug mildert und verwischt der Komponist durch eine Beimischung edlern Fühlens. Sein musikalischer Hauptträger ist das Motiv, das zuerst andeutungsweise in der zweiten Szene auftaucht, als Salome die Stimme des Jochanaan Musik für ihre Ohren nennt, das sich dann bei den Worten „Dein Leib ist weiß“ klar (dem Literaturkenner als ein Abkömmling von Händels Messias erkennbar) heraushebt und in den Augenblicken von Salomes größter Ekstase in der Regel wiederkehrt. Zur breitesten Verwendung gelangt es am Ende des Werks, in der Szene vor der Silberschüssel, und daraus geht entschieden hervor, daß Strauß, was ihn als Menschen und als Staatsbürger ehrt, seine Salome „retten“, im innersten Innern als einen Engel hinstellen will. Nur steht diese Apotheose im vollsten Widerspruch zum Dichter und zu den Aussagen des Dramas, sie wirkt nicht erhebend, sondern als triviale Sentimentalität verblüffend und nahezu lächerlich.

Auf diese beiden Gestalten beschränkt sich, nicht nach der Natur der Dichtung, aber nach ihrer Behandlung durch den Komponisten, das tiefere Interesse, das der Zuschauer an dem Drama nimmt, Salomes Werbung um die Liebe des Propheten, ihre Zurückweisung, ihre frevelhafte Rache und deren Bestrafung oder Entführung sind die Hauptvorgänge, die uns Strauß von der Geschichte zeigen will.

Daß er sich für diesen Zweck hauptsächlich der instrumentalen Mittel bedient, ist für einen modernen Musiker selbstverständlich. Die Zeit, wo in der Oper auch wieder, und zwar in erster Linie, die Menschenstimme ausdrückt, was in den Seelen der Handelnden vorgeht, ist wahrscheinlich nicht mehr fern. Augenblicklich jedoch ist der geschichtlich notwendige Prozeß, der dazu geführt hat, auch im Musikdrama die Macht der Instrumente zu versuchen, noch nicht zum Abschluß gekommen, sondern man tastet gerade jetzt, wie verzweifelt, um den Punkt der Absurdität herum. R. Strauß vertritt dieses instrumentale Prinzip mit besondern Fortschrittsansprüchen und ist in der Reihe der Neuerer, die seit dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts die Sprachgewalt der Musik durch Heranziehung neuer grammatischer Mittel zu erweitern strebten, der kühnste und konsequenteste Kopf. Ging er früher, an Berlioz anschließend, vornehmlich auf neue Tonfarben, neue Instrumente und auf Bereicherung des Kolorits aus, so hat er sich seit „Also sprach Zarathustra“ mehr auf die Seite von Franz Liszt gestellt und die Weiterbildung des harmonischen Apparats, voran des Dissonanzenteils, ins Auge gefaßt. Die Salome bringt seine letzte Willensmeinung über diesen Punkt, und es hat nach analogen Vorgängen in der bildenden Kunst der Gegenwart nicht fehlen können, daß diese Seite der Salomeleistung zum wichtigsten Gegenstande der Kritik geworden ist. Sicherlich bringt da Strauß außerordentlich viel Neues auf einmal; es wäre aber eine Aufgabe für musikalische Fachblätter, genau zu untersuchen, wieviel von diesem Neuen wirklich originell ist. Ein großer Teil der überraschenden Modulationen von Strauß, auch seine Vorhaltstechnik fußt auf R. Wagner; ohne dessen Tristan wäre die erste Szene der Salome nicht geschrieben worden. In den Modifikationen bekannter Phänomene dagegen geht der Jünger über den Meister hinaus, besonders sind das Vervielfältigungen sogenannter Vorausnahmen, Verzögerungen von Auflösungen und Einmischung zufälliger Dissonanzen unter die wesentlichen. Mit Beiträgen zu dieser letzten Gruppe ist die Salomemusik am reichsten ausgestattet, in den kleinen harmonischen Teufeleien ist Strauß unerschöpflich erfinderisch. Für die Beurteilung dieser Revolten und Neuerungen ist die Frage nach der Wirkung entscheidend. Da ist denn erstens nicht zu verkennen, daß Strauß sehr viel mit stumpfen Waffen sichts und mit allen seinen ungewohnten Akkordfolgen nicht einen einzigen Eindruck macht, der sich etwa mit dem der Erbszene in Wagners Siegfried vergleichen ließ. Ein starker elementarer Sinn für Tonsymbolik lebt jedoch unstreitig in ihm, und die Salome hat für eigne Gefühle eigne Töne. Die Stelle, wo in der letzten Szene zu dem endlosen Triller auf dem hohen b das Lockmotiv e g | e h anschlägt, ist eine der glänzendsten dieser Art, und ihr stehn zahlreiche ähnliche zur Seite, wo der Komponist für an und für sich verpönte und für unmöglich gehaltene Zusammen-

Klänge eine Berechtigung erweist. Aber ebenso sicher ist es, daß Strauß seine eminente Gabe für das Auffinden neuer Tonkombinationen zu Spekulationen mißbraucht, die aus der Kunst hinausführen. In Leipziger Berichten ist die Stelle der vierten Szene hervorgehoben worden, wo Herodes, durch die Nachricht von der Auferweckung der Toten erschreckt, in A-Moll singt, während das Orchester in As-Dur spielt. Sie hat außerordentlich viel Parallelstellen, und diese gipfeln in der Szene der um Religionsfragen zankenden und streitenden Juden. Da hört man fast immer vier Nachbarn aus der Skala zugleich, es ist das höchste Maß von ausgesuchten Mißklängen, was nach den „Todsünden“ des Herrn Abalbert von Goldschmidt geboten worden ist. Wozu aber? Um dem wirklichen Klang eines Gezänks möglichst nahe zu kommen. Über die zoologischen Anspielungen Joseph Haydns, über Dittersdorfs, Grétrys Froschspäße schmunzelt man ebenso beifällig wie über Ovids: *Quamquam sunt sub aqua* usw. Sie sind kurz und leicht hingeworfen. Wenn aber für solche Scherze Räuber und Mörder aufgeboten werden, so wird die Sache anders. Eine solche Verwirrung ist in der Zeit Zolas und des Milieu-Fanatismus ja begreiflich, aber als Methode macht sie der Musik den Garaus. Die hat ernstere Pflichten als plattes Leben abzuklatschen, und R. Strauß speziell ist vorläufig zum Schleppenträger Max Liebermanns noch zu gut. Verschwendet man die schärfsten Mittel an Lappalien, so schwächt sich deren Kraft für die wichtigen Fälle. Nicht bloß der Zuhörer ermattet, sondern auch der Komponist hat kein Pulver mehr, wo es gebraucht wird. Das ist Strauß wiederholt in seiner Salome passiert, er ist aus diesem Grunde nicht bloß der Darstellung der Titelheldin viel schuldig geblieben, sondern er steht auch manchen andern großen Stellen der Dichtung mit matter Erfindung gegenüber. Der Tanz der sieben Schleier gehört zwar nicht unter diese Rubrik, aber er ist ein Hauptbeispiel dafür, wie schwach die Phantasie eines alle Ökonomie verachtenden Künstlers werden kann.

Ziehen wir die Summe, so lautet sie: eine große Begabung und eine hervorragende wenn auch einseitige schöpferische Kraft, aber eine künstlerisch ganz verkehrte Richtung!

Die Leipziger Aufführungen, die zu dem vorstehenden Bericht den Anlaß geboten haben, entsprachen dem alten guten Ruf des Stadttheaters und gereichten dem Dirigenten, Kapellmeister Hagel, zur besondern Ehre. Er würde am besten sagen können, ob immer richtig gesungen worden ist. Wesentliches kommt darauf bei dieser Oper nicht an.

