

Gedanken über Johann Strauß zum Anlaß des Strauß-Jubiläums 1975

Im Mittelpunkt der kulturellen Unternehmungen des Jahres 1975 stand Johann Strauß, dessen 150. Geburtstag man in würdiger Weise zu feiern gedachte. Das Ereignis dieses Jubiläums legte es nahe, auch in diesem Rahmen gleichsam rückblickend und zusammenfassend einige Gedanken dem Phänomen Johann Strauß zu widmen. Den Leitfaden dazu mag die große Johann Strauß-Ausstellung bilden, die von der Wiener Stadtbibliothek und ihrem ehemaligen, in der Zwischenzeit leider verstorbenen Musikreferenten Prof. Dr. Fritz Racek in vorbildlicher Weise gestaltet worden war. Allein die dort gezeigten Objekte, die im übrigen nur einen Bruchteil von dem ausmachen, was sich tatsächlich von und über Johann Strauß erhalten hat, müssen dem Besucher den Eindruck vermittelt haben, daß Strauß zeit seines Lebens wie ein Magnet das Interesse der Öffentlichkeit auf sich gezogen hat, und vergleichsweise noch weit mehr, als beispielsweise das heutige Publikum sich mit seiner Person und seiner Musik auseinanderzusetzen bereit ist. Das mag zutreffen, zumal man in der Zwischenzeit aus vielen zeitgenössischen Dokumenten gelernt hat, daß Strauß selbst um seine Popularität sehr bemüht war und auch Opfer nicht scheute, um — wie er meinte — im „Geschäft“ zu bleiben. Unter diesem Aspekt läßt sich im übrigen auch der Aktualitätsbezug vieler Titel seiner Werke sehen, die heute für uns wichtige kulturhistorische Dokumente darstellen. Als Beispiele mögen hier nur die „Demolierer“-Polka, die anlässlich der Schleifung der Basteien entstand, und der „Verbrüderungsmarsch“ genannt werden, der Österreichs und Dänemarks gemeinsames Vorgehen in Schleswig-Holstein im Jahre 1864 dokumentieren sollte. Tatsache war, und das belegen die erhaltenen Programme in überzeugender Weise, daß Strauß und die Strauß-Kapelle in Wien in aller Munde waren, bei Ballveranstaltungen und ähnlichen Unterhaltungen dominierten und damit diese Seite des Wiener Musiklebens geradezu beherrschten. Diesen Eindruck gewinnt man jedenfalls, wenn man die Programme der Veranstaltungen einem genaueren Studium unterzieht. Aber auch in den zeitgenössischen Berichten liest man von den Beifallsstürmen und Hervorrufen, und genaugenommen schreibt man heute noch immer davon. Dabei vergißt man, daß man aus der Sicht des zeitlichen Abstandes dem Phänomen Strauß doch etwas gefaßter und kritischer gegenüberstehen sollte.

Wie andere große Komponisten — und das Attribut „groß“ besteht hier gewiß zu Recht — hat Strauß Sohn in eine musikalische Strömung eingegriffen und diese bis zur Vollendung weiterentwickelt. Das gilt in erster Linie für die Tanzmusik und im besonderen für den Wiener Walzer. Wissen wir auch heute noch immer zu wenig über die Anfänge des Walzers — Vincenzo Martins Walzerklänge in „La cosa rara“ bedeuteten keinesfalls den Anfang, wie meist in der einschlägigen Literatur zu lesen ist, sondern waren eher Ausdruck einer wachsenden Popularität einer Gattung —, kennen wir doch die Entwicklung, die sich in dieser Gattung des Tanzes vollzog. Damit sind so bedeutende Namen wie Carl Maria v. Weber, Josef Lanner und Johann Strauß Vater verbunden, die zum Vorbild und Wegbereiter für Johann Strauß Sohn wurden.

Es ist heute kaum vorstellbar, welche Anziehung vom Walzer als Tanzart im Wiener Vormärz ausgegangen ist. Die Gründe hiefür mögen verschiedener Natur gewesen sein, doch scheinen Vergnügungen dieser Art in der Zeit des Metternichschen Drucks dem biedereren Volk die Möglichkeit geboten haben, sich in einer von der Zensur nicht beschränkten Weise ausleben zu können. Berichte von ausländischen Besuchern in Wien bestätigen die Vergnügungssucht der Wiener, die dieser in den gut besuchten und überaus beliebten Lokalen, wie „Zur goldenen Birne“, im Gasthaus „Zum Sperl“ oder in „Dommayers Casino“ nachgingen. In einer dieser Aufzeichnungen heißt es beispielsweise: „Eine ungeheure Masse Menschen strömte aus einem zum andern (Tanzraume) und in den Wegen des Gartens hin und her; dazu kam die rauschende Militärmusik im einen, die aufregenden Tanzmelodien im andern Raum, alles vereinigte sich, die vollständigste Befriedigung den Vergnügen Suchenden zu bieten“. In den Berichten wird ferner von der hemmungslosen Hingabe an den Tanz gesprochen sowie von der „Raserei des Walzens“. Ein nicht namentlich genannter Rezensent schrieb einmal, daß „das Walzen unsinnig schnell geschah, so daß die Paare beinahe im eigentlichen Sinn vorbeiflogen“.

Strauß Vater, Lanner und auch der junge Strauß schrieben anfangs eine reine Bedarfsmusik zur Belustigung und Unterhaltung des Volkes, und dies in einem Umfang, der uns heute als fast nicht begreiflich erscheint. Daß es bei der Eile der Niederschrift einer Komposition keine Möglichkeit und keine Zeit einer Reflexion gab, ist verständlich. Diese unglaubliche Hast spiegelt sich beispielsweise in den erhaltenen Originalpartituren von Johann Strauß Vater wider, und zwar nicht nur in den mit rascher Hand geführten Schriftzügen, sondern in der Tatsache, daß Strauß noch während der Arbeit an einem Walzer die Kopisten nicht warten lassen konnte und daher die bereits fertigen Partiturteile zerschnitt und an verschiedene Kopisten zur Herstellung der oft am selben Tag benötigten Stimmen verteilte.

Die künstlerische Folge dieser Hektik des Geschäftsbetriebes der Kapelle Strauß war, daß an den Kompositionen selbst nur langsam eine Entwicklung in formaler Hinsicht bemerkbar wurde. Zu einer echt kompositorischen Arbeit war, wie gesagt, keine Zeit, und diese ersetzte meist ein gängiger melodischer Einfall, der dem Werk schließlich auch seine Popularität sicherte. Die Umstände der Praxis waren die Ursache, daß sich im großen Œuvre eines Johann Strauß Vater und eines Lanner eine wirklich bemerkenswerte Entwicklung in kompositorischer Hinsicht nicht ergeben konnte. Das einzige, nahezu Revolutionäre an der Entwicklung war äußerer Natur: Johann Strauß Vater führte die Tanzmusik über das vorstädtische Milieu hinaus und siedelte sie im Bereich des Höfischen an, da diese Musik nun in den vornehmen Kreisen als Unterhaltungsmusik Eingang fand und sich auch dort zunehmender Beliebtheit erfreute. Darüber hinaus war es nicht nur die Nobilität von Wien, sondern auch das Ausland, das dank der ausgedehnten Konzertreisen der Strauß-Kapelle mit dieser Musik bekannt gemacht wurde. Johann Strauß Vaters Verdienst war es also, den Walzer „hoffähig“ gemacht zu haben, und dies wurde auch formell durch seine Ernennung zum Hofballmusikdirektor bestätigt.

Es wäre weit gefehlt, anzunehmen, daß Johann Strauß Sohn nach seinem berühmten Debüt in Dommayers Casino im Jahre 1844 einem dem Vater ebenbürtige oder auch nur ähnliche Position im Musikleben der Stadt innehatte. Der Erfolg bei Dommayer, der von der Kritik und später von der Literatur in den lebhaftesten Tönen geschildert wurde, war nur ein Einmaligkeitserfolg. Strauß Sohn hatte nach diesem Sensationsdebüt dort zu beginnen, wo auch sein Vater begonnen hatte: in den Gasthäusern der Vorstädte, wo er zum Tanz aufspielte. Erst nach dem Tod des Vaters im Jahre 1849 und mit der Übernahme von dessen Kapelle gelang es ihm, nicht nur die Gunst des Publikums zu erringen, sondern langsam auch auf der sozialen Stufenleiter höher zu steigen. In seinen Worten an die Öffentlichkeit, denen er nach dem Tod des Vaters mit Hilfe der Presse Nachdruck verleihen wollte, wird unverhohlen der Vorwurf ausgesprochen, daß man bislang seiner Person nicht die nötige Achtung erwiesen hatte: „Es galt nicht, wie feindliche Gegner wähnten, einen Ringkampf einzugehen mit den erprobt weit überragenden Kräften eines der tüchtigsten Meister vom Fache, der ja zugleich mein stets geliebter Vater war... Doch des neunzehnjährigen Jünglings Pflicht war es geworden, kein unnütz Mitglied in einem Familienschoße zu bleiben... mein Ehrgefühl hieß mich dem spärlichen Erhalt meiner jüngeren Geschwister nicht länger entziehen, und ich wählte die Kunst, deren schwacher Jünger zu werden ich Beruf und Neigung fühlte...“

Das Publikum hatte seine Gunst sehr sorgfältig erwogen und damit auch Strauß einen Dienst erwiesen. Auch Strauß Sohn hatte sich seine Verdienste zu erwerben, mit anderen Worten: sich das musikalische Rüstzeug erst an den Randschauplätzen des Musiklebens anzueignen.

Strauß Sohn wurde in den folgenden Jahren genauso wie zuvor sein Vater von Veranstaltung zu Veranstaltung gehetzt. Dieselben Ansprüche auf Novitäten stellte man auch an ihn, und so blieb ihm wenig Zeit, sich künstlerisch in dem Maße zu entfalten, wie seine Produktion wuchs. Sind heute seine ersten hundert Opera und mehr vergessen, so ist dies kein Zufall. Bedauerlich ist natürlich, daß diese Werke mit wenigen Ausnahmen nur noch in Klavierfassung vorliegen und durch die Vernichtung des Archivs der Strauß-Kapelle durch Eduard Strauß auch das gesamte Orchestermaterial verlorengegangen ist. Zu retten wären diese Werke dennoch gewesen, hätte eine Nachfrage danach bestanden, so daß sich Verleger zu gedruckten Stimmena Ausgaben und gelegentlich sogar Partituren hätten entschließen können. Sind zweifellos auch einfallsreiche Stücke darunter, die Qualität entspricht auch heute nicht dem, was man — um es drastisch zu sagen — von Strauß erwartet. An Einfallsreichtum mangelte es Strauß nicht, darüber geben auch die erhaltenen Skizzenbücher Aufschluß, doch fehlte es an der kompositorischen Ausführung, an der formalen Weiterbildung, die eben gerade die späteren Walzer auszeichnen.

Eine neue Entwicklung bahnte sich erst an, als Strauß aus gesundheitlichen Gründen pausieren mußte und er seine Brüder an dem „Geschäft“ beteiligte. In diesen Jahren setzte jene Reflexion ein, die schließlich die Periode der ersten großen Meisterwalzer wie beispielsweise den 1867 entstandenen Walzer „An der schönen blauen Donau“ einleitete. Natürlich gab es auch dann noch Monate hektischer

Tätigkeit, die dem Schaffen nicht immer zuträglich waren, wie die Konzertverpflichtung in Pawlowsk, aber Strauß hatte bereits den entscheidenden Schritt getan, der ihm im übrigen auch kritische Stimmen wie jene von Eduard *Hanslick* eintrug. Auf dem Gebiet des Walzers verließ er mehr und mehr den Tanzboden und bewegte sich hin auf den konzertanten Walzer. Der Walzer wurde zu einer Kunstform mit einer musikalisch bedeutenden Introdution und inneren Zusammenhängen. Melodie, Harmonik und Instrumentierung sind nicht mehr allein der Intuition überlassen, sondern der Eindruck überwiegt, daß nun alles kunstvoll entworfen und durchkomponiert ist.

Für diese künstlerische Entwicklung war zweifellos auch Strauß' Verbindung mit einer ernsthaften Künstlerin ausschlaggebend. Es war *Henriette Treffz*, mit der sich Strauß im Jahre 1862 verheiratete, und die ihren „Jean“, wie sie ihn nannte, wohl nicht nur als einen Unterhaltungs- beziehungsweise Tanzkomponisten sehen wollte. Sie selbst hatte als Sängerin eine bemerkenswerte Karriere hinter sich und hatte daher die nötige musikalische Kenntnis, Strauß' geniale Kunst auf bisher nicht betretene Bahnen zu lenken. So erklärt sich, daß in den Walzern ganz neue Töne angeschlagen werden, und es sind nicht immer heitere Töne, die ans Ohr dringen. Mitunter hat man bei den Introdutionen das Gefühl, einen Symphoniker vor sich zu haben. Treffz war es auch, die Strauß nach einem erfolgreichen Pariser Aufenthalt in dem Wunsch bestärkte, sich in einem neuen Genre zu versuchen: auf dem Gebiet der Operette. Die Hintergründe dieser entscheidenden Wende im Schaffen Strauß' sind nicht restlos geklärt. Sie sind im übrigen von zweitrangiger Bedeutung, wenn wir heute auf das Resultat dieser künstlerischen Wende blicken: Schließlich hat man später dafür den Terminus des „Goldenen Zeitalters der Operette“ gefunden.

Bevor wir uns aber Strauß' Operettenschaffen, das vielversprechend begann, aber weniger demonstrativ endete, zuwenden, ist Strauß und überhaupt die Strauß-Dynastie von einer Seite her zu würdigen, die bisher auch in Fachkreisen noch immer zu wenig hervorgehoben wurde. Die Strauß-Kapelle war eine der wenigen Institutionen, bisweilen möchte man sogar sagen die einzige, die sich als ungewein vielseitig erwies. Johann Strauß Vater hatte gleichsam zur Tradition erhoben, daß das zeitgenössische Schaffen seinen Platz im Repertoire der Kapelle hatte. Johann Strauß Sohn, Josef und Eduard haben diese Tradition weitergeführt. Und so konnten denn die Wiener erstaunt erstmals den „Tannhäuser“- und „Lohengrin“-Klängen, vorgetragen von der Strauß-Kapelle unter Johann Strauß' Leitung, lauschen, oder schon 1860 Fragmenten aus *Wagners* „Tristan und Isolde“, eine Oper, die erst fünf Jahre später in München zur Erstaufführung gelangen sollte. Die Strauß-Programme sind reich an Bearbeitungen fremder Werke, die dem Publikum nicht selten zum erstenmal in diesem Rahmen bekannt gemacht wurden. In späteren Jahren gab die Strauß-Kapelle unter der Leitung von Eduard Strauß unter anderem komplette Beethoven-Abende, eine Erscheinung, die zu dieser Zeit im übrigen Wiener Konzertleben fast unbekannt war. Die Familie Strauß als Förderer und Interpret zeitgenössischer Musik ist demnach ein Kapitel, dem man heute ganz speziell seine Aufmerksamkeit schenken sollte. Nach Einsicht in die Programme kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß die Strauß-Kapelle in dieser Funktion als wesentlicher Faktor im Wiener Musikleben anzusehen ist. Bei der Fülle des übrigen Materials von und über Strauß ist dieser Aspekt nur noch zu wenig berücksichtigt worden. Daher sollte gerade in diesem Rahmen, wo nur größere Zusammenhänge mit Verzicht auf Details dargestellt werden sollen, besonders darauf hingewiesen werden.

Kehren wir zu Johann Strauß als Operettenkomponist zurück. Es ist nicht zu leugnen, daß Strauß die Bühnenerfahrung fehlte. Diese hatte einerseits *Henriette Treffz*, zum anderen sein bevorzugter und ganz fähiger Mitarbeiter *Richard Genée*, dessen wohlmeinende Eingriffe an vielen Stellen der Straußschen Bühnenwerke feststellbar sind. Aber nur in seltenen Fällen sind diese musikalischer Natur. Strauß benötigte tatsächlich eine beratende Hand. Man sieht dies bereits bei der Wahl der Textbücher. Über Inhalt der ihm vorgelegten Bücher und vor allem über deren Theaterwirksamkeit scheint er in der Regel keine Vorstellung gehabt zu haben. Dies trifft sogar auf das Glanzstück der Operetten, auf die „Fledermaus“, zu. Text und Musik hat Strauß auch nie als Einheit gesehen. Ihm genügte, den ungefähren Ablauf einer Szene zu kennen, und danach entstand auch schon sein musikalisches Konzept. Seine Worte, Textdichter und Komponist mußten eigentlich in ein und demselben Bette schlafen, hat er entweder selbst nicht ganz ernst genommen oder sah sie als utopische Idee. Denn gerade in dem Zusammenhang, in dem dies zur Sprache kam, nämlich bei der Komposition der Operette „Jabuka“, wurde der Text bekanntlich an mehreren Stellen erst der fertigen Musik unterlegt. Das Eigenleben der Musik in den Straußschen Operetten rechtfertigt heute die Ansicht, daß die Originaltexte jederzeit und unschwer durch andere — und bessere — ersetzt werden können.

Dieser Problematik ist kurz eine Betrachtung über die musikalische Entwicklung, die sich in den Operetten abzeichnet, anzuschließen. Strauß scheint sich schon in den sechziger Jahren mit diesem Genre befaßt zu haben, doch kam er anfangs zu keinen befriedigenden Ergebnissen. Man denke in

diesem Zusammenhang nur an die Versuche an den Textbüchern „Romulus“ und „Die lustigen Weiber von Wien“. Es konnte Strauß auch wahrhaftig nicht leichtfallen, etwas Originelles vorzustellen. In welchem Bereich sollte ein derartiges Werk anzusiedeln sein? Die Tradition des Singspiels konnte er nicht fortsetzen, und die Musik zu einer Lokalposse hielt er zweifellos als zu unbedeutend. Tatsächlich gelang ihm aber mit dem ersten Bühnenwerk „Indigo und die vierzig Räuber“ eine Art Mittelung zwischen diesen beiden Gattungen und damit ein Pendant zu Jacques Offenbachs sehr beliebten französischen Bühnenwerken. Die wienerische Seite war aber nicht zu verkennen und kam vor allem in einem sehr ansprechenden Walzer zum Ausdruck. Durch den nicht ausbleibenden Erfolg hatte Strauß an Selbstvertrauen gewonnen und widmete sich intensiv weiteren derartigen Projekten. Es folgten Werke voll sprühender musikalischer Einfälle wie die Operette „Carneval in Rom“ und als genialer Wurf, obgleich die Textvorlage sich eher durch Verworrenheit denn durch Witz auszeichnete, „Die Fledermaus“. Daß Strauß sich zur Komposition dieses Sujets entschließen konnte, war dem Bühnenverleger Gustav Lewy zu verdanken. Er selbst scheint zu diesem Zeitpunkt in einer künstlerischen Hochstimmung gewesen zu sein. Das beweist allein die Tatsache, daß die Komposition der „Fledermaus“ in der erstaunlich kurzen Zeit von 42 Tagen beendet war. Eine Wiederholung einer derartigen wohl einzigartigen Leistung war nicht zu erwarten, und Strauß konnte die in ihn gesetzte Hoffnung auch nicht erzwingen.

Die folgenden Werke fielen daher auch sehr unterschiedlich aus, und als nennenswerte Erfolge waren neben „Eine Nacht in Venedig“ nur noch die Operetten „Cagliostro“ und „Der lustige Krieg“ anzusehen. Strauß erlitt auch auf Grund privater Misere künstlerische Tiefschläge, und nicht selten sind seine Briefe in diesen Jahren Zeugnisse seiner Depression. Gab es Mißerfolge, war Strauß nicht so sehr ein Opfer der Entwicklung auf dem Sektor der Operette als seiner eigenen künstlerischen Absichten: Er hatte vor allem mit der Komposition der „Fledermaus“ einen Maßstab für die Operette gesetzt, über den hinaus eine Entwicklung im Rahmen dieses Genres kaum mehr möglich erschien.

Seine Klage über schlechte Texte ist im Grund nur am Rande zu sehen, wesentlich ist hingegen, daß er sich mit der musikalischen Form und Ausdrucksweise der Operette nicht mehr begnügte. Er tendierte mehr und mehr zur Oper, nicht so sehr zur komischen Oper, sondern zur Großen Oper hin. Ihren ersten Niederschlag finden diese Ideen und Vorstellungen bereits im „Zigeunerbaron“, dessen großes Finale schon opernhafte Züge aufweist, ohne aber den Rahmen der Operette spürbar zu sprengen. In den folgenden Bühnenwerken versteift Strauß sich zusehends auf diese Idee, bis hin zum „Ritter Pasman“, mit dem er aber letztlich Schiffbruch erlitten hat. Damit bewahrheitet sich wohl nur die geradezu schicksalhafte Tatsache, daß seine Opernpläne ihn mehr und mehr der Operette entfremdeten, die Komposition einer Oper sich aber für ihn als zu hoch gegriffen erwies.

Wie sehr Strauß unter diesem Fehlschlag gelitten haben mag, kann man heute nur ahnen. In „Pasman“ hatte er seine ganzen Hoffnungen gesetzt. In keiner Zeit seines Lebens hat er so viele Korrespondenzen geführt, nirgends waren ihm Details so wichtig wie bei „Pasman“. Die Oper war seine Lieblingsidee, der er Jahre widmete. „Der kleinste Erfolg meiner Oper von mir“ — schrieb er an seinen Schwager Josef Simon — „steht in meinen Augen höher als viele andere. Das Vorurteil ist ein zu großes, welches unendlich schwer zu besiegen ist, und ich freue mich sogar, daß man in der Oper keine Trivialitäten mir zum Vorwurf machen kann.“ Es war jedoch nicht nur ein vorschnell gefaßtes Urteil der Öffentlichkeit, daß „Pasman“ wieder aus dem Repertoire der Bühnen verschwand. Das Werk hatte sich eher als ein musikalischer Versuch erwiesen, der nicht von Bestand war. Strauß fühlte sich zutiefst verletzt, um so mehr als er sich aus finanziellen Gründen wieder dem Genre der Operette zuwenden mußte, das ihm mittlerweile geradezu verhaßt geworden war. Aber auch hier blieb der Erfolg aus, und so sind seine letzten Bühnenwerke mit Ausnahme einzelner Walzer-Pièces daraus nur noch für den Forscher und Statistiker von Interesse.

Im Musikleben der Stadt Wien hat Strauß aber heute wie damals einen besonderen Platz. Die Praxis beweist es immer wieder, aber auch die Musikgeschichte und die Musikwissenschaft haben von der theoretischen Seite her ihren plausiblen Grund dafür: Strauß hat die Komposition des Wiener Walzers zur höchsten Vollendung geführt und die Gattung der Operette zu einer klassischen Disziplin erhoben.

Ernst Hilmar