

Librettovertongung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss' „Feuersnot“¹

von Walter Werbeck, Höxter

Für den späten Richard Strauss der 1940er Jahre waren seine beiden ersten Opern, *Guntram* und *Feuersnot*, nichts anderes als der Auftakt zu einer höchst erfolgreichen Karriere als Opernkomponist: „Naturnotwendige Bausteine bezüglich des dramatischen Stils, der Behandlung des Orchesters und aller ... Erfahrungen, auf denen das böse Kind ‚Salome‘ erwachsen konnte ...“². Mögliche Verbindungen zu seinen Tondichtungen ließ Strauss in diesem Zusammenhang unerwähnt. In ihnen, so schrieb er 1943 an Willi Schuh, sehe er nur Vorstufen zu seinen Opern³.

40 Jahre früher, nach den ersten Aufführungen von *Feuersnot*, beurteilte man das naturgemäß etwas anders. So unterschiedlich Rezensionen und Werkbesprechungen der Batka⁴, Urban⁵, Schmidt⁶, Korngold⁷ etc. im einzelnen auch ausfielen, darin, daß zwischen der Musik der neuen Oper und derjenigen der vorausgehenden Tondichtungen enge Parallelen bestehen, waren sich die Autoren weitgehend einig. Lediglich über das Ausmaß, in dem Strauss den in seinen Orchesterwerken entwickelten Stil auf die Oper übertragen habe, gingen die Meinungen auseinander. Bezeichnete etwa Arthur Smolian in seinem 1902 erschienenen Opernführer die Musik von *Feuersnot* als „großes symphonisches Tongedicht“⁸, und meinte Friedrich Brandes 1904 in ganz ähnlichem Sinne, Strauss habe hier „die ungeheure Kompliziertheit seiner symphonischen Dichtungen auf die Oper“⁹ übertragen, so differenzierten Erich Urban und Richard Specht: Nur einzelne Teile des Stückes könne man mit der Musik der Tondichtungen

¹ Für den Druck geringfügig überarbeitetes Referat, das der Verfasser im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1995 in Bochum gehalten hat.

² Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 180. Daß Strauss in *Feuersnot* das zukunftsreichere Stück sah, zeigt sich einige Zeilen später, wo es heißt: „Aus dem Keime der ‚Feuersnot‘ entsprangen zudem auch die Confessions des ‚Ariadne‘-Vorspiels, des ‚Intermezzo‘-Experiments und des ‚Capriccio‘-Testaments!“ (ebd.).

³ „... meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome.“ (Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 49.)

⁴ Richard Batka meinte, die Musik der Oper habe der „bühnenmäßigen Wirksamkeit“ des Textes eher geschadet, da Strauss „seinem innersten Wesen nach Sinfoniker“ sei und sein Orchester das Wort „ersticke“. (Richard Batka, *Richard Strauss [= Persönlichkeiten. Illustrierte Essays über führende Geister unserer Tage 16]*, Charlottenburg o. J. [1908], S. 18.)

⁵ Vgl. den Abdruck von Erich Urbans *Feuersnot*-Artikel (*Die Musik*, 1901) in: Klaus Schultz (Red.), *Programmheft zu ‚Feuersnot‘ von Richard Strauss*, Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1979/80, S. 8–10, hier insbesondere S. 9.

⁶ Leopold Schmidt (*Richard Strauss*, in: *Monographien Moderner Musiker 1*, Leipzig 1906, S. 143–155, hier S. 154) hob hervor, „an Farbenpracht und Glut der Tonsprache, an lebendigem, poesievollen [sic!] Ausdruck wie an Kühnheit des Aufbaues“ stehe die Musik von *Feuersnot* Straußens „symphonischen Tondichtungen kaum nach“.

⁷ Vgl. Julius Korngolds Rezension (*Feuersnot*) in: *Die Zukunft* 38 (1902), S. 285–288. Hier hieß es gegen Ende (S. 288): „Der breitspurige Symphoniker ... sitzt ihm [= Strauss] im Genick“. Alles werde vom Orchester „verschlungen“.

⁸ *Feuersnot. Ein Singedicht von Ernst von Wolzogen. Musik von Richard Strauß. Textlich und musikalisch erläutert von Arthur Smolian*, Leipzig o. J. (1902), S. 20.

⁹ Zitiert nach Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin u. Leipzig 1911, S. 254.

vergleichen; nicht selten beschränke sich das Orchester auf die Begleitung der Singstimmen¹⁰.

Nach der Vollendung von *Salome* änderten sich die Akzente. Jetzt war es das neue Werk, dessen Erfolg man unter anderem damit begründete, daß es Strauss nun erst vollständig gelungen sei, die musikalischen Errungenschaften seiner Tondichtungen auf seine musikdramatischen Werke zu übertragen. *Salome* sei, so Karl Storck 1907, eine „symphonische Dichtung, bei der das Orchester bereichert ist durch singende Menschen“¹¹. Nichts anderes meinte noch Jahre später Norman Del Mar, als er nicht etwa *Feuersnot*, sondern *Salome* wie *Elektra* als „stage tone poems“ bezeichnete¹².

Die Frage, worin denn nun das Mehr an symphonischem Stil im Vergleich zu *Feuersnot* begründet sei, ist jedoch von Del Mar kaum erschöpfend beantwortet worden (der Verweis auf Strauss' Leitmotivtechnik und die aus ihr resultierende Einheitlichkeit genügt nicht¹³), und der Autor schwieg sich auch darüber aus, wie seine These, erst *Salome* und *Elektra* seien „stage tone poems“, zu einem Hinweis des Komponisten passen könnte, gerade in diesen Opern habe er die „Überflutung“ des Dialogs durch das symphonische Orchester erfolgreich eingedämmt¹⁴.

Vielleicht wegen dieser offenen Fragen haben die Beziehungen zwischen Strauss' Tondichtungen und seinen drei frühen Einaktern in den vergangenen Jahren an Interesse gewonnen. Hatte schon Heinz Becker Strauss' Wahl des Einakters mit der Parallelität zur einsätzigen Tondichtung begründet¹⁵, so sprach Julia Liebscher zuletzt geradewegs von einer „folgerichtigen Konsequenz“, mit der der Komponist seine Orchesterwerke in den Operneinakter habe münden lassen¹⁶. Denn Strauss habe bereits seine Tondichtungen als „instrumentale Dramen“¹⁷ begriffen, in denen wie in den Einaktern die Handlung die Form präge. Als Beispiele dienten Liebscher *Also sprach Zarathustra* und *Elektra*: Das in der Tondichtung gewonnene zweiteilige Formmodell habe ganz offenkundig „in den frühen Einaktern, gipfelnd in *Elektra*, seine Fortsetzung“ gefunden¹⁸. Von einem Unterschied zwischen *Feuersnot* und den beiden folgenden Opern (wie bei Del Mar) war hier keine Rede mehr.

¹⁰ Urban (wie Anm. 5) schrieb, allein in den rein instrumentalen Partien „entfessele“ das Orchester „alle Mächte, und diese Augenblicke, in denen der Symphoniker Strauss plötzlich hervorbricht, sind die schönsten. Eine regelrechte symphonische Dichtung entwickelt sich am Ende ...; schöner und eindringlicher kann kein Wort und kein Ton und erst recht nicht eine Vereinigung von beiden die Liebe, die alle Schranken niederrennt, schildern.“ (In gleichem Sinne äußerte sich Richard Specht, *Richard Strauss und sein Werk*. 2. Band: *Der Vokalkomponist. Der Dramatiker*, Leipzig u. a. 1921, S. 97 f.)

¹¹ Karl Storck, *Wo steht Richard Strauß?*, in: *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist* 9 (1907), Band II, S. 291.

¹² Vgl. die Überschrift „The Stage Tone Poems“ zu Kapitel 8 in Del Mars nach wie vor gewichtigem Werk *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, Bd. I, Ithaca u. a. 1986 (1. Aufl. London 1962). Das *Feuersnot* gewidmete Kapitel hingegen überschrieb der Autor mit „The Return to the Stage“.

¹³ Vgl. ebd., S. 242.

¹⁴ Strauss (wie Anm. 2), S. 141.

¹⁵ Vgl. Heinz Becker, *Richard Strauss als Dramatiker*, in: ders. (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Oper* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 15) Regensburg 1969, S. 165.

¹⁶ Julia Liebscher, *Von der Tondichtung zum Einakter. Zur Konvergenz von Einsätzigkeit und Einaktigkeit im musikdramatischen Schaffen von Richard Strauss*, in: Winfried Kirsch u. a. (Hrsg.), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), Laaber 1991, S. 230.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 242.

Gewiß bedeutet die Beachtung der Form einen Schritt über Del Mar hinaus. Doch sind keineswegs alle Probleme gelöst. Die Frage etwa, ob Musik und Orchesterbehandlung von *Feuersnot* in toto oder nur partiell an Strauss' Tondichtungen erinnern, harret noch immer einer Antwort. Auch wäre zu fragen, wie verbindlich die zweiteilige Form für die Tondichtungen war¹⁹, und ob sie tatsächlich auch für *Feuersnot* in Anspruch genommen werden kann.

Einige allgemeine Bemerkungen zur Beziehung zwischen Tondichtung und Oper: Natürlich ist der Gegensatz zwischen einer reinen Instrumentalkomposition und einem Werk des Musiktheaters nicht zu leugnen. Und ohne Frage spielte bei der Komposition einer Oper auch für Strauss die Berücksichtigung der szenischen Ausführung eine Rolle. Doch spricht andererseits manches dafür, daß er sich um einen möglichst reibungslosen Wechsel zwischen Tondichtung und Oper bemühte und daran interessiert war, die Musik beider Gattungen wechselseitig von neu gefundenen kompositorischen Möglichkeiten profitieren zu lassen.

1. Strauss verehrte Liszt und war überzeugter Wagnerianer. Als große Werke, die man komponieren konnte, waren für ihn nur Tondichtungen oder Opern vorstellbar. Und wie seine Äußerungen nach der erfolgreichen Aufnahme von *Tod und Verklärung* zeigen, betrachtete er sein dort erreichtes Kompositions- und Instrumentationsvermögen als Voraussetzung zu einer erfolgreichen Karriere als Opernkomponist, zu der *Guntram* den Auftakt liefern sollte²⁰: eine Strategie, die zwar fehlschlug, aber belegt, wie eng er die musikalischen Verbindungen zwischen Tondichtung und Oper einschätzte.

2. Eine Analyse der Rolle der jeweiligen programmatischen Ideen Strauss' während der Komposition seiner Tondichtungen zeigt²¹, daß er sich offenbar immer wieder das Ziel setzte, schon vorab ein regelrechtes Programm zur Verfügung zu haben, das ähnlich wie das Libretto bei der Opernkomposition als Grundlage der Arbeit fungieren konnte. Zwar hat er dieses Ziel bis zuletzt (bis zur Komposition der *Symphonia domestica*²²) nicht vollständig erreicht. Doch liegt auf der Hand, daß ein solches *Procedere* bei den Tondichtungen den Übergang zur Komposition von Opern erleichterte.

3. In den Jahren der Entstehung von *Till Eulenspiegel* bis *Ein Heldenleben* (also zwischen 1894 und 1899) war Strauss ständig auf der Suche nach Bühnenstoffen. Zwar erwiesen sich die Sujets der Tondichtungen als erfolgreicher (so daß Strauss später formulieren konnte, nach dem Scheitern von *Guntram* habe er bis zur Arbeit an *Feuersnot* „den Mut verloren, fürs Theater zu schreiben“²³). Doch legt sein Pendeln

¹⁹ Daß man hier kaum von einem allgemein gültigen Formprinzip für Strauss' Tondichtungen sprechen kann, hat der Verfasser in seiner Schrift *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, speziell in Kapitel 9, zu zeigen versucht.

²⁰ Vgl. ebd., Kapitel 4.

²¹ Vgl. ebd., Kapitel 6.1 pass.

²² *Eine Alpensinfonie* erweist sich angesichts ihrer verwickelten Entstehungsgeschichte als Sonderfall (vgl. ebd., S. 183–207, neuerdings auch: Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse, Interpretation* [= Musikwissenschaftliche Publikationen 6], Hildesheim 1997). Aber selbst hier kann von einem vorab fixierten und als kompositorischer Leitfaden beibehaltenen Programm keine Rede sein.

²³ Strauss (wie Anm. 2), S. 223.

zwischen Tondichtung und Bühnenwerk²⁴ erneut die Vermutung nahe, daß es für ihn keine gravierenden Unterschiede zwischen der jeweiligen Schreibart gab.

Wir werden also, um Anhaltspunkte für eine Betrachtung der Musik von *Feuersnot* zu gewinnen, in aller Kürze auch auf Strauss' Formbehandlung in seinen Tondichtungen eingehen müssen. Gefragt werden soll außerdem nach der einheitstiftenden Funktion des Librettos und damit nach dem dramaturgischen Aufbau des Stückes. Verblässen Text und Szenerie hinter der dominierenden Musik, oder muß man ihnen mehr Beachtung schenken – zumal wenn, wie Heinz Becker meinte, Strauss selbst maßgeblich am Libretto mitarbeitete bzw. dessen Entstehung beeinflusste²⁵?

Zunächst einige Bemerkungen zum Text. Für den Stoff – eine niederländische Sage – war Strauss verantwortlich, und auch die Idee, ihn zu einer Polemik gegen die Münchner Musikszene zu benutzen, ging sicher auf ihn zurück²⁶. Wie weit er aber an der endgültigen Textfassung beteiligt war, ist nicht zu belegen; es spricht einiges dafür, daß sein Librettist Ernst von Wolzogen weitgehend freie Hand hatte, und daß Strauss, als er das fertige Libretto Anfang September 1900 erstmals in Händen hielt, sofort mit der Arbeit begann, ohne in das Textbuch stärker einzugreifen²⁷. Das überrascht, denn die „zu fabelhafter Unzeit“²⁸ in München spielende Handlung ist außerordentlich verwirrend und von logischem Zusammenhang weit entfernt. Ihr Inhalt läßt sich mit wenigen Worten wie folgt darstellen: Kunrad vertut seine Zeit mit nutzlosem Grübeln über alten Folianten, statt die Münchner Philister dem Wunsche seines Meisters Reichhart gemäß auf Trab zu bringen. Am Sonnenwendtag aus seinem Haus gescheucht, verliebt er sich Hals über Kopf in die Bürgermeisterstochter Diemut und raubt ihr einen Kuß, ein Vergehen, dem später die angemessene Strafe und der Spott der Bürger folgen. Kunrad erregt sich darüber, stellt den Münchnern dank seiner Zauberkraft das Licht ab und hält ihnen eine Strafpredigt, weil sie früher seinen Meister Reichhart aus der Stadt gejagt hätten. Das hehre Ziel dieser Standpauke – dem Volk sein

²⁴ Strauss beschäftigte sich nicht nur mit Opernstoffen (wie z. B. den *Schildbürgern* nach einem Text von Graf Sporck), sondern auch mit Balletten, wie seine zahlreichen Skizzen zu *Kythere* belegen. Vgl. zu letzterem Projekt Willi Schuh, „Das Szenarium und die musikalischen Skizzen zum Ballett *Kythere*“, in: *Richard Strauss Jahrbuch 1959/60*, Bonn 1960, S. 84–98 pass.

²⁵ Vgl. Becker (wie Anm. 15), S. 168.

²⁶ Vgl. zur Entstehung des Librettos Stephan Kohler, „Ein Operntext ist keine Kinderfibel. Zur Geschichte des *Feuersnot*-Librettos“, in: Klaus Schultz (Hrsg.), *Programmheft zu ‚Feuersnot‘ von Richard Strauss*, Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1979/80, S. 28–36 pass. – Bislang unbekannt war, daß Strauss sich schon Anfang 1897, wahrscheinlich aber bereits 1896 mit dem späteren *Feuersnot*-Stoff beschäftigte (vgl. seinen Schreibkalender-Eintrag vom 8.1.1897: „Das erloschene Feuer von A ...‘ fängt wieder an zu glimmen“). Man wußte nur, daß ihm irgendwann die flämische Sage „in die Hand“ gefallen war, und daß er sich erstmals Ende 1898 oder Anfang 1899 mit Wolzogen zur gemeinsamen Arbeit an der neuen Oper zusammensetzte. Vgl. Strauss (wie Anm. 2), S. 223 und Kohler, S. 28 f.

²⁷ Als Wolzogen Strauss am 18.3.1899 schrieb, er wolle sich „sofort an unsere Oper“ machen, waren offenbar schon Versuche, den Stoff zu einem Libretto zu formen, vorausgegangen. Ob in der Folgezeit neben Wolzogen auch Strauss selbst an neuen Entwürfen arbeitete, ist nicht bekannt, doch werden im Schreibkalender des Komponisten weder Text noch Musik zu *Feuersnot* erwähnt: Strauss beschäftigte sich vielmehr – abgesehen von der Arbeit an *Heldenleben* – mit einem eigenen Operntext (*Ekke und Schnittlein*) sowie mit der Musik zum Ballett *Kythere*. Erst nachdem er viel später, nämlich Anfang September 1900, von Wolzogen das Libretto erhalten und ihm am 7. September „hoherfreut“ mitgeteilt hatte, er werde den „famosen“ Text komponieren, begegnet *Feuersnot* auch im Schreibkalender. Am 2.10.1900 heißt es dort: „fleißig an *Feuersnot*.“ Vgl. hierzu Stephan Kohler, „Der Vater des *Überbrettl*. Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss“, in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper* 3 (1979/80), S.100–122, hier S. 104 u. 106.

²⁸ Zu Beginn der Partitur, unter der Auflistung des beteiligten Personals, heißt es: „Die Handlung spielt in München am Sonnwendtage, in alter Zeit ‚Subend‘ genannt, zu fabelhafter Unzeit.“

Spießertum vorzuhalten – verblaßt jedoch hinter der zuletzt kaum verbrämten Erpressung Diemuts: Nur wenn sie sich Kunrad hingibt, kann es wieder Licht werden. Die Philister spielen denn auch mit. Sie bedrängen Diemut, Kunrad zu Willen zu sein, und als dies endlich geschieht und das Feuer zurückkehrt, sind alle froh und gehen ihrer Wege.

Attraktivität besaß das Textbuch für Strauss vor allem durch Kunrads Strafpredigt: Es dem philisterhaften München mit einer derartigen Philippika heimzuzahlen, war die Grundidee, die den Komponisten mit seinem Textdichter Wolzogen zusammengebracht und dem Libretto ihren Stempel aufgedrückt hatte²⁹. Wie der Text und dann auch die Musik verraten, ist mit dem aus München vertriebenen Meister Reichhart Richard Wagner gemeint, als dessen Schüler Kunrad Richard Strauss selbst (der seiner Vaterstadt vor allem wegen des Fiaskos von *Guntram* grollte) den Bürgern die Leviten liest. Daß diese musikhistorischen Anspielungen und die private Polemik mit der Rahmenhandlung, vor allem mit der Person Diemuts nichts zu tun haben³⁰, störte den Komponisten nicht. Vermutlich glaubte Strauss, die Inkonsequenzen des Textbuches ließen sich durch musikalische Folgerichtigkeit überspielen. Der von Wolzogen entsprechend ausgearbeitete Einakter bot ihm die Chance, nicht nur auf Äußerlichkeiten wie etwa den ironischen Ton, der in *Till Eulenspiegel* so gut gelungen war, zurückzugreifen oder, wie in *Heldenleben*, mit musikalischen Zitaten arbeiten zu können, sondern auch solche Gestaltungsweisen seiner Tondichtungen zu übernehmen, die dort für größeren formalen Zusammenhang gesorgt hatten.

Damit kommen wir zur Musik. Eine erste Antwort auf die Frage, welche Gestaltungsmittel Strauss besonders wichtig waren, hat er selbst in einem Brief vom Juli 1903 gegeben: Es sei Wolzogen in *Feuersnot* „glänzend gelungen“, den Stoff „in gegensätzlicher Gliederung“ sowie „in schöner Steigerung und ruhigem Zurückgehen“ zu gestalten³¹.

In der Tat sind im Libretto Kontraste sowie Möglichkeiten zu Steigerungen nicht zu übersehen. Gegensätze begegnen innerhalb der Bürgerschaft, sodann zwischen dem Volk einerseits und Kunrad bzw. Diemut andererseits sowie zwischen den beiden Protagonisten selbst. In den rasch wechselnden Dialogen zu Beginn und am Schluß sowie den ausgedehnten Monologen bzw. Dialogen der beiden Hauptpersonen in der Mitte hatte Strauss Gelegenheit, mit solchen Kontrasten auch musikalisch zu arbeiten.

Gesteigert angelegt sind der Anfang bis zum Auftritt Kunrads, seine wachsende Begeisterung über Diemut, der zunehmende Spott über den düpierten Liebhaber, die Chorszenen nach dem Verlöschen des Lichts sowie – last not least – die abschließende Liebesszene, auf deren Höhepunkt das Licht wieder angeht.

Daß Strauss gerade die Möglichkeiten zu Kontrasten und Steigerungen lobte, die ihm – ungeachtet der abstrusen Dramaturgie – das Libretto bot, ist kein Zufall. Schon in seinen Tondichtungen hatte er ausgiebig mit scharfen, nur selten durch Überleitungen

²⁹ Noch in späten Jahren hat Strauss (wie Anm. 2, S. 182 und 223) die Strafpredigt als Hauptsache des Stückes bezeichnet. Vgl. hierzu auch die von Erich H. Müller von Asow (*Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Band I, Opus 1–59, Wien 1959, S. 313) abgedruckten Erinnerungen Wolzogens.

³⁰ Entsprechend harsch kritisierte Richard Specht das Libretto ([wie Anm. 10], S. 77–85 pass.).

³¹ Kohler (wie Anm. 27), S. 117.

vermittelten Gegensätzen und vor allem mit längeren und kürzeren Steigerungen gearbeitet³². Neben solche primär dynamischen Teile treten, vor allem in den mit *Zarathustra* beginnenden längeren Werken, weitere Abschnitte mit wechselnden Charakteren: Introduktionen, ruhige, breit ausgeführte Gesangsthemen, vermittelnde Partien, Epiloge, eher statische Episoden.

Bei der Disposition solcher Abschnitte bediente sich Strauss, dem die Verständlichkeit seiner Stücke über alles ging, meistens noch der tradierten Schemata, die er schon früh souverän beherrschte: vor allem der Sonatenform, häufig vermischt mit Rondo- oder Variationselementen³³. Die Formen der Tondichtungen sind also, kurz gesagt, mehrdimensional: Strauss komponierte aus Steigerungen resultierende Anlagen – wobei es zu den von Liebscher beobachteten zweiteiligen Formen kommen kann, aber nicht muß –, und er benutzte zugleich, ungeachtet aller Fortschrittsrhetorik, die vertrauten Muster, selbst wenn er sie gelegentlich fast bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Die für die Tondichtungen charakteristische Überlagerung unterschiedlicher Formmittel kann man auch an der Musik von *Feuersnot* beobachten. Ein das ganze Werk umfassender, womöglich traditioneller Formplan ist allerdings nicht leicht zu ermitteln. Schon eine Gliederung fällt schwer. Klar sind nur die Grenzen eines ersten Teils, dessen Handlung im Raub des Kusses gipfelt: Er reicht bis zum ersten großen Orchesterzweischenspiel, einer Walzerfolge in *D-Dur*³⁴. Ähnlich deutliche große Zäsuren hat Strauss danach nicht mehr komponiert. Gleichwohl ließe sich, analog der während der Walzer eintretenden Dämmerung und Nacht, der nächste Augenblick gänzlicher Dunkelheit, das Verlöschen des Lichts durch Kunrad, als Ende eines zweiten Teils interpretieren³⁵. In ihm geht es um die fatalen Folgen des Kußraubes: Diemuts Rache an Kunrad, dann dessen Rache am Volk. Der sich nahtlos anschließende dritte und letzte Teil wird von der durch zwei große Chorszenen umrahmten Strafpredigt beherrscht.

So schwer zweiter und dritter Teil, die unmittelbar ineinander übergehen, voneinander zu trennen sind, so kann man doch die Dreiteilung des Stückes nicht nur dramaturgisch, sondern auch musikalisch rechtfertigen. Die Rahmenteile sind harmonisch relativ geschlossen: Eingangs dominiert als Haupttonart *D-Dur*³⁶, der Schlußteil mündet zuletzt nach *B-Dur*³⁷. Der Mittelteil hingegen beginnt mit Abschnitten in *fis* und *As*³⁸, bevor die Harmonik über längere Strecken jegliche Stabilität verliert³⁹. Auch der motivisch-thematische Befund unterstützt die Dreigliederung. Im Schlußteil sind

³² Vgl. dazu in der in Anm. 19 genannten Arbeit des Verf. das Kapitel 8.

³³ Zur Rolle tradierter Formkategorien in Strauss' Tondichtungen vgl. ebd., Kapitel 9.

³⁴ T. 1036–1215. Übrigens hat Strauss selbst dem Dirigenten der Dresdner Uraufführung, Ernst von Schuch, brieflich mitgeteilt, der erste Teil der Oper reiche „bis zum Walzer“ (Müller von Asow [wie Anm. 29], S. 317).

³⁵ Wie wichtig Strauss die wechselnden Lichtverhältnisse in *Feuersnot* waren, erhellt eine von ihm für die Münchner Erstaufführung angefertigte Regieanweisung, die Rudolf Hartmann publizierte (*Richard Strauss. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, München u. a. 1980, S. 23 f.).

³⁶ Das wird schon an der über weite Teile beibehaltenen *D-Dur*-Vorzeichnung deutlich.

³⁷ Beginnend mit dem letzten Abschnitt von Kunrads Strafpredigt (T. 2738), der in T. 2804–2808 mit einer großen *B-Dur*-Kadenz schließt.

³⁸ *fis*-Moll: T. 1394–1445; *As*-Dur: T. 1451–1762.

³⁹ T. 1785–2033.

(gegen Ende zunehmend) Reprisen aus dem ersten Teil nicht zu überhören⁴⁰, während im zweiten Teil der harmonischen Fluktuation eine Art Durchführung – allerdings eine kammermusikalisch reduzierte – des zuvor exponierten Materials zu entsprechen scheint.

Natürlich liegt die Frage nahe, ob nicht für solche Strukturen, die an die Sonatenanlage erinnern, allein der Text bzw. die Handlung zuständig ist. Das Hin und Her etwa im zweiten Teil zwischen werbendem Kunrad und zögernder Diemut, erst recht das Schwanken des Korbes und das vergebliche Suchen des gefoppten Liebhabers nach einem Halt: All dies prädestiniert zumindest harmonisch vage Verhältnisse. Hieraus jedoch auf eine grundsätzlich außermusikalisch fundierte Formbehandlung zu schließen wäre – wie übrigens auch in den Tondichtungen – verfehlt.

Auch wenn die Eigenschaften der drei Großteile noch entfernt denjenigen der Sonatenform ähneln, kann man deshalb das ganze Stück doch kaum als Sonatensatz bezeichnen. Schon die schiere Länge – mit bald 3200 Takten übertrifft *Feuersnot* beispielsweise *Heldenleben* quantitativ um das Dreieinhalbfache – verbietet die Vorstellung, eine Sonatenanlage könne das Stück noch zusammenhalten. Gleichwohl spricht manches dafür, daß Strauss bei der Komposition an eine solche Form dachte. Beispielsweise plante er ursprünglich, mit der Haupttonart *D-Dur* des ersten Teils auch das ganze Stück zu beenden, es also wie seine Orchesterstücke harmonisch zu verklammern⁴¹. Unüberhörbar ist auch der Gegensatz zwischen dem eher munter gehaltenen Anfangsteil und den lyrisch-kantablen Höhepunkten zu Beginn des 2. Teils, den mit dem Themenkontrast Straussischer Sonatenexpositionen zu vergleichen durchaus nahe liegt⁴². Daß damit die Grenze zwischen erstem und zweitem Teil überspielt wird, ist typisch für Strauss' formale Mehrdeutigkeit. (Ähnlich war er schon in *Till Eulenspiegel* vorgegangen: Einem langen ersten Hauptteil folgten nach dem Marktszenenintermezzo zwei Gesangsgruppen: das Pastorenthema und die Liebesszene.)

Neben solche Gestaltungsmittel der Sonatenform treten die schon im Textbuch angelegten Steigerungen und Ruhepunkte: Sie sind weitere wichtige Mittel, mit denen Strauss der Musik von *Feuersnot* Profil gibt. Von Steigerungen im Großen, d. h. innerhalb der drei Hauptteile, war oben bereits kurz die Rede. Im ersten Teil kulminieren Handlung und Musik im Raub des Kusses, im zweiten gipfeln die Liebesszene sowie die steigernd angelegte Düsterei und Verspottung Kunrads im abschließenden Verlöschen des Lichts. Die Position der Strafpredigt im Zentrum des letzten Teils läßt eine großangelegte Schlußsteigerung (nach dem Muster von *Don Juan* oder *Zarathustra*) nicht mehr zu, auch wenn Strauss sich mit dem letzten Orchesteraufschwung alle Mühe gab, eine solche zu suggerieren. Der Schlußteil besteht vielmehr aus mehreren kürzeren Entwicklungszügen.

⁴⁰ Schon im zweiten Teil der Strafpredigt (T. 2549–2628), dann später in T. 2808–2881 und vor allem von T. 2985 an bis zum Schluß.

⁴¹ Auf der letzten Seite von Wolzogens handschriftlichem Libretto (es wird aufbewahrt im Garmischer Richard-Strauss-Archiv; mir stand eine Kopie zur Verfügung) trug Strauss ein: „Ddur“.

⁴² Bereits die erste Konfrontation von Themen bzw. Motiven in *D-Dur* und *fis-Moll* (*D-Dur* bis T. 236, *fis-Moll* ab T. 249) im ersten Teil evoziert den Eindruck einer Sonatenexposition. Ähnlich wie z. B. in *Macbeth* nach einem ersten Themenkomplex in *d-Moll* der Seitensatztonart *fis-Moll* ein in T. 64 beginnendes gehaltenes *a* vorausgeht, so leitet hier nach den *D-Dur*-Kinderliedern ein gehaltenes *fis* (T. 249 ff.) die neue *fis-Moll*-Sphäre ein.

Ähnliche Gestaltungsweisen sind allerdings auch schon in den ersten Teilen zu beobachten. Auch hier alternieren längere oder kürzere Steigerungen mit entsprechenden Ruhepunkten. Nehmen wir als Beispiel den Werkbeginn.

Der erste größere Abschnitt der Oper ist zweiteilig: Einem in sich geschlossenen Auftritt des Kinderchores in *D-Dur*⁴³ folgt eine Steigerung. Zu diesem Zweck vermehrt Strauss kontinuierlich die Zahl der Sänger⁴⁴, und wenn zuletzt (T. 211 ff.) Volkschor und Soli sich vereinen, ist auch wieder die Haupttonart *D-Dur* erreicht. Es bedarf lediglich noch eines kurzen Anhangs (T. 227–249), bis der erste Ruhepunkt eintritt.

Gesteigert angelegt sind auch die folgenden Dialoge. Doch komponiert Strauss keine durchgehende Entwicklung bis zum Ziel, dem Auftritt Kunrads. Vielmehr nutzt er zwei von Wolzogen eingebaute Geschichten, die zwei der Männer, Tulbeck und Kofel, erzählen, zu Liedeinlagen, die als zusätzliches Steigerungsziel fungieren⁴⁵.

Die erste Entwicklung bis zu Tulbecks Einsatz (T. 335) basiert auf verschiedenen Techniken: Die Stimmlage wird, ausgehend vom tiefen Baß, zunehmend höher, die Anzahl der Sänger nimmt zu (vom Solo zum Duett), und der Tonfall verändert sich vom monotonen Rezitativ bis zur expressiven Kantilene⁴⁶. Es ist allein diese Entwicklung, die das musikalische Geschehen bestimmt; sie wird auch dadurch nicht gestört, daß die Baßinstrumente unvermittelt in T. 319–322 die ersten Zeilen des Münchner Liedes „Solang der alte Peter“ intonieren.

Die zweite, weitaus kürzere Steigerung nach den Liedern überläßt Strauss hingegen weniger den Sängern als vielmehr dem Orchester⁴⁷. Das dort unablässig repetierte Kunrad-Motiv mündet in einen kurzen Zusammenbruch, nach welchem die Hauptperson, also Kunrad selbst, sich mit einem neuen Motiv und in deutlich beruhigtem Tempo um so wirkungsvoller in Szene setzen kann⁴⁸.

Strauss dürfte in der Komposition von Steigerungen vor allem den Vorteil gesehen haben, der Gefahr der Monotonie zu begegnen und den Zusammenhang des Ganzen nicht allein dem Text zu überlassen. Reihungen von Themen bzw. Motiven bei längeren Dialogen konnten von dem Makel der Zufälligkeit freigehalten werden, monothematische Chorszenen waren gegen Langeweile gefeit. Vor allem erleichterten zielgerichtete Entwicklungen dem Komponisten die Verwendung unterschiedlichster Materials, das in

⁴³ T. 12–123. Voraus gehen elf Takte des mit einem *A*⁷ schließenden Orchestervorspiels.

⁴⁴ Nacheinander treten auf: Sentlinger (tiefer Baß), T. 124 ff., Diemut (Sopran), T. 150 ff., „ein großes Mädchen“ in T. 164 ff. und das Sopranterzett der drei Gespielinnen (T. 167 ff.). Durch das neue motivisch-thematische Material, das die Solisten mitbringen, wird der Orchestersatz abwechslungsreicher gestaltet, die Musik gewinnt an Intensität; auch Tempo und Dynamik steigern sich (vor allem von T. 190 an).

⁴⁵ Tulbeck trägt in *a*-Moll die Ballade vom Riesen Onuphrius vor (Einleitung T. 335–364, Ballade T. 365–417), und Kofel antwortet in *E*-Dur mit dem Lied vom „Alten von Laim“ (T. 430–445).

⁴⁶ Vgl. T. 265 ff.: Rezitativ Pöschels (tiefer Baß), piano; liedartige Antwort Gilgenstocks (Baß), mezzoforte; kurzer Einwurf Pöschels (wieder Rezitativ), piano; Antwort Gilgenstocks (forte) und Duett zwischen ihm und Hämerlein (Bariton) mit einer „zart ausdrucksvoll“ vorzutragenden *E*-Dur-Kantilene in den Streichern (piano mit abschließendem Crescendo); zuletzt Einsatz Tulbecks (hoher Tenor), verknüpft mit dem dynamischen Höhepunkt.

⁴⁷ T. 475 ff. Voraus gehen ein kurzer Streit zwischen Tulbeck und Kofel (T. 450–458) und ein erneuter Auftritt des Kinderchores, dessen Vortrag sich vom Forte zum Fortissimo steigert.

⁴⁸ T. 475–489: Kunrad-Motiv; T. 491–495: Zusammenbruch; T. 496 ff.: Kunrads Auftritt. Harmonisch ist die scharfe Zäsur freilich vermittelt: Dem Absturz des Orchesters liegt ein *C*-Dur-Klang zugrunde, der als Dominante zum *F*-Dur von Kunrads neuer Musik fungiert.

Feuersnot bekanntlich bis zu Zitaten reichte: außer drei Münchner Liedern⁴⁹ Leitmotive aus Opern Wagners⁵⁰ und aus Straussens *Guntram*⁵¹ sowie eine bislang offenbar übersehene Passage aus Schuberts *Gretchen am Spinnrad*⁵².

Nicht zuletzt aber sorgten Steigerungen nahezu automatisch für die Profilierung der ihnen folgenden musikalischen Ereignisse, gleich, ob Strauss diese als bloßes Innehalten der Bewegung (wie beim ersten Auftritt Kunrads⁵³) oder als geschlossene Nummer komponierte, in der die jeweils vorausgehende Entwicklung gipfelt (wie bei den vorhin genannten Liedeinlagen Tulbecks und Kofels). Gerade für solche Nummern standen ihm zahlreiche Möglichkeiten offen, die hier nur angedeutet werden können: Variabel waren das melodische Material (eigene Themen oder passende Zitate), die jeweilige Form (gelegentlich griff Strauss dabei auf Ritornelle zurück⁵⁴), der zwischen arioSEM und rezitativischem Ton wechselnde Gesangsstil, vor allem aber die Verteilung des motivisch-thematischen Geschehens auf Sänger und Orchester. Kunrads erste große geschlossene Solo-Nummer in A-Dur etwa ist eine Arie traditionellen Zuschnitts (mit Recht fühlte sich Del Mar an Wagners *Tannhäuser* erinnert)⁵⁵, in der über weite Strecken das Orchester den Sänger begleitet. Umgekehrt tritt später, in Kunrads nächstem Solo in fis-Moll, der Sänger hinter dem Orchester gänzlich zurück: Hier singen allein die Instrumente, nur ihnen hat Strauss die Entwicklung des thematischen Materials anvertraut⁵⁶. In der Regel jedoch läßt Strauss die Musik frei zwischen diesen beiden Extremen fluktuieren.

Feuersnot, so kann man kurz resümieren, ist gewiß weder eine bloße Librettovertontung noch eine Tondichtung, auch kein „stage tone poem“. Manche Details, die hier nicht weiter erörtert werden konnten (vor allem die im Vergleich zu *Guntram* ganz

⁴⁹ „Mir san net von Pasing“ (erstmal T. 371 ff.), „So lang der alte Peter“ (erstmal T. 319 ff.), „Guten Morgen, Herr Fischer“ (erstmal T. 1104 ff.). Vgl. dazu die Notenbeispiele des Komponisten in Straussens Brief an Romain Rolland vom 18.2.1902 (neuerdings ediert in: Maria Hülle-Keeding [Hrsg.], *Richard Strauss – Romain Rolland. Briefwechsel und Tagebuchnotizen. Einleitung von Gustave Samazeuilh* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 13], Berlin 1994, S. 37 f.).

⁵⁰ Abgesehen von der Anspielung auf das Riesen-Motiv aus *Rheingold* im „Mir san net von Pasing“ (s. o.): Wahlhall-Motiv aus dem *Ring des Nibelungen* (T. 2475 f.), und das Motiv des *Fliegenden Holländers* (T. 2535 ff.).

⁵¹ T. 2546 ff. (Motiv des Herzogs Robert).

⁵² Innerhalb des Chores „Wunder erwecken wönigste Pflicht“ (T. 2907 ff.). Insbesondere ab T. 2915 („Liebend erliegen, heilig und hehr“) ist die Ähnlichkeit mit Schuberts Vertontung von „... seines Mundes Lächeln, seiner Augen Gewalt, und seiner Rede Zauberfluß“ nicht zu überhören (Rhythmus, Diastematik, Tonart [d-Moll], Streicher-Sextolen als rasch bewegte Begleitung). Daß auch der Text dieses Liedes in Wolzogens Libretto paraphrasiert wird, darauf hat Kohler (wie Anm. 26, S. 35) aufmerksam gemacht. – Vermutlich hat Strauss auch ein Motiv aus Schuberts *Heideröslin* (die jeweils zwei letzten Takte jeder Strophe) zitiert, und zwar im Kinderchor T. 641–644 bzw. 1022–1025. Daß die Texte beider Lieder, *Gretchen am Spinnrad* wie *Heideröslin*, inhaltlich zum *Feuersnot*-Libretto bestens passen, bedarf keiner näheren Erläuterung.

⁵³ T. 496. – Daß Strauss ein Innehalten der Bewegung nach vorausgegangener Steigerung unter Umständen schon zu Beginn des Kompositionsprozesses konzipierte, zeigt ein Eintrag ins Libretto. Auf S. 12 notierte er zum Text des Bubenchores „Heiß! Hellerlichten ...“ (später T. 628) folgendes: „Großer Tumult Ddur / 2/4 viel schneller noch als / der Anfang bis zu / Wigelis: Schaut das Wunder [später Elsbeth T. 727]; / da hält an.“ (Hervorhebung durch den Verf.)

⁵⁴ Zu nennen sind insbesondere im ersten Teil die Lieder der drei Gespielinnen in E-Dur (Ritornell zwischen T. 758 und T. 819) und D-Dur (Ritornell T. 957, 971, 977) sowie im dritten Teil das den Beginn von Kunrads Strafpredigt prägende Orchesterritornell (T. 2457, 2469, 2478, 2497, 2505, 2515, 2533).

⁵⁵ „Daß ich den Zauber lerne“ (T. 855–912). Vgl. Del Mar (wie Anm. 12), S. 214.

⁵⁶ „Soll ich die Flammen meistern“ (T. 1394–1450).

andere Orchesterbehandlung), weisen auf die folgenden Opern bereits voraus⁵⁷, doch sind auch die Verbindungen zu den Tondichtungen unübersehbar – auf stofflicher Ebene (Auseinandersetzung zwischen Künstler und Philistern) wie auf musikalischer. Strauss komponiert noch immer traditionelle Formstrukturen in größeren wie kleineren Dimensionen, und er bevorzugt Steigerungen, um Kontinuität herzustellen. Auch die Wirkung der beiden unterschiedlichen Arten des Steigerungsendes – Kulmination in einer Art Arie oder plötzliches Innehalten – hatte Strauss schon in seinen Tondichtungen erfolgreich erprobt⁵⁸. Die Realisierung wichtiger Formmittel, nämlich von längeren oder kürzeren Zusammenhängen, stärkeren oder schwächeren Zäsuren und Korrespondenzen, war damit auch unabhängig vom Text sichergestellt.

Ob Strauss freilich mit der Verklammerung des doch recht disparaten musikalischen Materials immer zufrieden war, ist zumindest fraglich – wenngleich er sich darum bemühte, wie neben den Steigerungen auch das dichtgeknüpfte Netz motivisch-thematischer wie harmonischer Beziehungen unschwer erkennen läßt⁵⁹. Die beiden folgenden Einakter jedenfalls, *Salome* und *Elektra*, sind hinsichtlich ihres thematischen Gehalts zweifellos homogener als *Feuersnot*, und Steigerungsabschnitte wie Ruhepunkte, die Strauss auch hier komponiert, haben deutlich an Dimension und Intensität gewonnen. Insofern mögen *Salome* wie *Elektra* musikalisch den Tondichtungen ähnlicher sein. Das ändert nichts daran, daß es *Feuersnot* war, bei deren Musik Strauss sich erstmals mit einigem Erfolg der Mittel bediente, die er als Komponist von Tondichtungen entwickelt hatte.

⁵⁷ Zu nennen sind bestimmte Arten der Motivbehandlung, etwa Repetitionen in aufsteigendem Oktavabstand (z. B. T. 1374–1377), die später in *Elektra* wiederbegegnen (vgl. dazu erneut Del Mar [wie Anm. 12], S. 219), der *d*-Moll-Chor des Volkes („Da hilft nun kein Psallieren“, T. 2881 ff.), der das Judenquintett in *Salome* schon voraussehen läßt, sowie natürlich Lieder und Walzer, die den Tonfall des *Rosenkavaliers* antizipieren.

⁵⁸ Vgl. die oben (Anm. 19) genannte Schrift des Verf., insbesondere Kap. 8.

⁵⁹ Zu motivisch-thematischen Verbindungen vgl. Del Mar (wie Anm. 12), S. 205–231 pass. Die Funktion einer „Leitharmonik“ nehmen vor allem die „Subend“-Akkorde ein (D^7-G , D^7-G , $Es-B-Fis-A^7-[D]$), die, mottoartig schon in den allerersten Takten exponiert, die Oper durchziehen und, zusammen mit der entsprechenden Oberstimme ($a^{\flat}-d^{\flat}$, $a^{\flat}-d^{\flat}$, $g^{\flat}-d^{\flat}-fis^{\flat}-e^{\flat}-[d^{\flat}]$), immer wieder zu hören sind.