

böhlau

Richard Strauss

Meister der Inszenierung

Daniel Ender

böhlau

Daniel Ender

Richard Strauss

Meister der Inszenierung



BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Richard Strauss, 1929 (© ullstein bild – Laszlo Willinger)

© 2014 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
unzulässig.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Layout: Bettina Waringer, Wien
Korrektur: Katharina Krones, Wien
Druck und Bindung: CPI Moravia
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

ISBN 978-3-205-79550-6

Inhalt

Ein öffentliches Leben. Zur Einleitung

Ein Kind seiner Zeit.	9
Die inszenierte Biographie.	18
Selbst- und Fremdbilder	23

1. Vom Epigonen zum Genie

„Ein sogenannter Charakter“. Umwelt und Familie.	33
„Nicht von hervorstechender Originalität“.	
Der Weg in die Öffentlichkeit.	42
„Zum Zukunftsmusiker gestempelt“.	
Musik als Ausdruck und Programm	51
Abbildungen	65

2. Opposition und Zustimmung

„Einen ganz neuen Weg betreten“. Der <i>Straußfische Styl</i>	81
„Die Berühmtheit schreitet wacker vorwärts“.	
Selbstsicherheit.	94
„Erweiterung meiner Machtstellung“.	
Kampfansagen	103

3. Vorkämpfer der Moderne

„Ein glänzender Orchester-Virtuose“	109
„Braucht man den momentanen Erfolg“. Strategien.	119
„Musikalische Schönheit völlig über den Haufen geworfen“. Provokationen	132
„Die erste Falte im Gesicht“. Verherrlicht und verteufelt	147

4. Revolutionär und Bürger

Hysterie und Fortschritt. Kollektive Erregungen 157
Die große Medienmaschine 172

5. Vom Klassiker zu Lebzeiten zum Reaktionär

Strauss kommt ins Museum 183
Das Ende des Revolutionärs 194
„Gute Kasse“. Geld und Einfluss 200
„Bewährtes Kulturgut“ 213

6. Der Traum der Restauration

Ein „Reaktionär“ und „eingebildete Narren“ 229
„Ein zweiter Rosenkavalier“ 239
„Eine neue Blütezeit der deutschen Kunst“. Der Unpolitische . 247
„Keinerlei musikhistorische Bedeutung“. Das Ende. 281
Ausklang. 292

Anhang

Zeittafel Richard Strauss 298
Anmerkungen 307
Literaturverzeichnis. 323
Bildnachweis 340
Personenregister 341

6. Der Traum der Restauration

Ein „Reaktionär“ und „eingebildete Narren“

Sein unangefochtener Status als Klassiker, der als ehemaliger Revolutionär eine attraktive Vorgeschichte aufweisen konnte, brachte für Strauss nicht nur die breiteste denkbare Anerkennung – er hing inzwischen buchstäblich im Museum: Schon die erste von drei Büsten, die Fritz Behn 1911 modelliert hatte, wurde von der Münchner Pinakothek erworben, und seit 1918 befand sich das repräsentative Gemälde von Max Liebermann in der Berliner Nationalgalerie. Eines der weiteren berühmten Ölbilder, das Max Rimböck um 1930 schuf, wurde gleich für das Haus Strauss in Auftrag gegeben.⁵⁴⁶ Mehr und mehr wandte sich jedoch die junge Generation vom Meister ab – eine Entwicklung, die in den 1920er und frühen 1930er Jahren ihren Höhepunkt fand und die Strauss durch seine unmissverständliche Haltung gegenüber der nachrückenden Moderne noch verstärkte. Zwar stellte er sich dem Ehrenausschuss des weltweit ersten Festivals nur für neue Musik zur Verfügung: den *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst*, die im Sommer 1921 erstmals stattfanden. Und außerdem übernahm er ein Jahr später auch das Präsidium des Gründungskomitees der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM). Beides hatte jedoch nur Symbolcharakter, und Strauss hielt mit seiner Meinung über die „Herrschaften von der Zwölftonleiter“ (an Willi Schuh, 17. November 1948)⁵⁴⁷ in seinem letzten Lebensdrittel nie hinter dem Berg. Dafür gibt es seit den frühen 1920er Jahren ausreichend Zeugnisse – und eine Anekdote aus Donaueschingen, wo Strauss am 31. Juli 1921 die Uraufführung des 3. Streichquartetts von Paul Hindemith erlebte und es danach zu einem viel zitierten Wortwechsel kam, den auch Strauss selbst über Jahre

häufig wiedergab. So berichtete etwa die *Rheinisch-westfälische Zeitung* vom 8. Jänner 1924, auf die Frage nach seiner Beziehung „zu den modernen Tonsetzern“ habe er der Triester Zeitung *Il Piccolo* geantwortet: „Ausgerechnet mich fragen Sie danach? Schon längst werde ich zu den *Alten*, den *Vergangenen* gezählt; ich kann also die Kompositionen dieser Herren nicht verstehen und verstehe sie – wenn ich ganz offen sein darf – auch nicht.“ – „Mit Ironie“ habe er dann „nach einer Pause“ hinzugefügt: „Ich könnte auch nicht den Eid darauf leisten, ob sie ihre Werke selbst verstehen. Da ist beispielsweise Hindemith: Er hat ein großes Talent, sogar ein so großes, daß er auch mit der alten Kompositionsweise Erfolg haben würde. Ich habe es ihm selbst gesagt: Unterliegt es einer Nötigung, um jeden Preis nur nach Extravagantem zu suchen?“* Natürlich wurden solche Bekenntnisse in der Presse eifrig weiterverbreitet. Das *Chemnitzer Tageblatt* vom 6. Dezember 1925 berichtete etwa: „Was ihm widerstrebt, ist die *atonale Moderne*. Als er bei dem letzten Musikfest in Venedig war – er nennt es mit Vorliebe ein ‚atonales Fest‘ –, weigerte er sich entschieden, den ‚atonalen Festsaal‘ zu betreten. Und als er bei einer anderen Gelegenheit der atonalen Musik nicht entgehen konnte, versammelte er später eine Anzahl Hörer um sich und berauschte sich mit ihnen an einem Mozartschen Quartett. Es war kurioserweise ein Quartett, wie er lachend betont, das just eine atonale Einleitung aufwies [KV 465, „Dissonanzenquartett“]. Strauss schloß das Gespräch, das sich schließlich Richard Wagner zuwandte, mit dem Ausruf: ‚Und die Atonalen wollen uns weismachen, daß Wagner tot ist!‘“⁵⁴⁸ Anlässlich der Weltmusiktage der hier erwähnten *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* 1925 in Venedig äußerte sich Strauss grundsätzlich und vielleicht am ausführlichsten über sein Verhältnis zur damaligen Moderne: „Ich glaube weder an Schulen noch an Tendenzen, weder an die modernsten noch an die allerältesten. Ich glaube nur an Musik. Anstatt von Schulen sollte man von wahren und falschen Talenten sprechen. Die Suche nach dem Neuen ist eine schöne Sache und der Mühe wert. Der Künstler, der sich selber achtet, muß versuchen, sich, wenn möglich, in neuen und nie gehörten Worten auszusprechen ... Auch ich habe gesucht; aber ist meine Straße die richtige? Die Zeit wird darüber entscheiden. – Auf die Frage des Musiklebens meines Vaterlandes und der Nachbarländer kann ich nur antworten, wie ich seinerzeit Mussolini geantwortet habe, als er mich fragte, was unsere jungen Musiker machen: ‚Sie machen ungefähr dasselbe wie

die Ihren, Exzellenz. Beim Anschirren des Pferdes beginnen sie mit dem Schwanz.‘ Manch einer erfreut sich einer gewissen Berühmtheit. Aber bei wem? Bei einem Snobpublikum, sonst nirgends. Dabei will ich keineswegs bestreiten, daß sich unter den Verrückten auch Leute mit Talent befinden. Aber leider verlieren sie sich. Einer unserer jungen Komponisten der sogenannten atonalen Schule bat mich nach einem Konzert, dem ich beiwohnte, um mein Urteil über seine neuen Kompositionen. Ich antwortete ihm: ‚Mein Lieber, ich glaube, Sie haben das Talent, auch in einer anderen Manier komponieren zu können.‘⁵⁴⁹ Dass Strauss immer wieder auf dasselbe Hindemith-Erlebnis zurückkommt, lässt freilich erkennen, wie selten er seit dieser Zeit überhaupt noch neue Werke der aktuellen Moderne rezipierte. Seine Einschätzung über die eigene Position, die Otto Erhardt ohne Quellenangabe auf das Jahr 1923 datiert, deckte sich wohl dennoch mit jener der jungen Generation: ‚Früher befand ich mich auf Vorpostenstellung. Heute bin ich fast in der Nachhut. Dies läßt mich jedoch gleichgültig. Ich bin in jedem Augenblick meines Lebens aufrichtig gewesen, und ich habe niemals ein Werk geschrieben mit der Absicht, als Futurist zu gelten oder als Revolutionär. Ich bin allerdings nicht sicher, ob die sogenannten ‚musikalischen Futuristen‘ bei der Niederschrift ihrer atonalen und antimelodischen Arbeiten ebenso aufrichtig sind und ob sie das Publikum nicht einfach zu betäuben suchen, um Ruhm von der Art eines Herostratos zu erlangen. Es gibt viele eingebildete Narren in der Musik, und ich achte lediglich die wirklichen Narren ...‘⁵⁵⁰

Dieser Haltung bleibt Strauss von nun an verhaftet: Die Überzeugung von der eigenen Meisterschaft ist ihm zur zweiten Natur geworden, ansonsten haben in seinem musikalischen Weltbild gerade noch die großen Meister der Vergangenheit Platz und einige wenige Namen, denen er sich persönlich verpflichtet fühlt. Sein Urteil über die komponierenden Zeitgenossen bleibt bis an sein Lebensende ebenso pauschal wie abfällig. Hans Heinz Stuckenschmidt gab seine diesbezüglichen Eindrücke von einem Gespräch in der schon zitierten Ausgabe der *Vossischen Zeitung* vom 6. Mai 1932 wieder: ‚Richard Strauß hat zuviel natürliche Liebeshwürdigkeit und Kultur, um den Gesprächspartner sein Olympiertum fühlen zu lassen. Aber er setzt die Anerkennung seiner Größe als selbstverständlich voraus, spricht sozusagen als dritte Person von sich, mit einer gewissen unnachahmlichen *Art von Humor*. So ist es halb Scherz,

halb Ernst, wenn er schmunzelnd erzählt, bei einer Umfrage im Publikum einer rheinischen Stadt, das zwischen alter und neuer Oper wählen sollte, habe man sich einstimmig für alte Oper entschieden: für Figaro, Meistersinger und Rosenkavalier. Strauß legt, ohne sie abzulehnen [sic!], Wert darauf, von der musikalischen Moderne distanziert zu sein; er fühlt sich durchaus als abgeschlossene Erscheinung, als ‚Klassiker‘. Und doch wird er keinen Augenblick überheblich; seine Souveränität wandelt sich in Bescheidenheit, wenn von den großen deutschen Meistern die Rede ist: von Mozart und Wagner, die ihm besonders nahestehen.“*

Im letzten Jahrgang der musikästhetisch fortschrittlich gesinnten Zeitschrift *Melos*, die 1934 im Dritten Reich noch erscheinen konnte, stellte der auf zeitgenössische Musik spezialisierte Edwin von der Nüll in Bezug auf den beispiellosen Erfolg von Strauss und seine einmalige Position im Musikleben fest: „Den einstimmigen Beifall aller Zeitgenossen jedenfalls hat Strauß nicht zum wenigsten den noch fortschrittlicheren Arbeiten eines Schönberg, Bartok, Strawinsky, Hindemith zu danken. Strauß galt so lange als radikaler Umstürzler, wie es niemand gab, der über ihn hinausging.“⁵¹ Hatte sich die Diskussion zwei Jahrzehnte vor dem *Rosenkavalier* vor allem um Strauss als „Umstürzler“ gedreht, so hatte sich das Blatt danach gewendet: Spätestens seit der *Frau ohne Schatten* und punktuell schon früher ging es nun um ein gegenteiliges Bild des von den „fortschrittlicheren Arbeiten“ hinter sich gelassenen Meisters. Bis die Nationalsozialisten den offen geführten Auseinandersetzungen ein harsches Ende bereiteten, erlebte der Streit der Meinungen dazu nochmals eine Blüte, wobei die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg vielfach mitschwangen. Dass dabei vor dem Hintergrund der Entwicklung des Komponisten vielfach auf frühere Jahre zurückgeblickt werden musste, versteht sich von selbst – ebenso, dass sich die Schlussfolgerungen oft diametral gegenüberstanden.

So resümierte der Berliner Musikhistoriker und Gesangspädagoge Bernhard Ulrich in der *Rheinisch-westfälischen Zeitung* in einem Strauss gewidmeten Essay einer Reihe über *Deutsche Musik nach Wagner* vom 19. September 1920: „Lange Zeit hat Richard Strauß als der Führer der musikalischen Moderne gegolten. Er besaß den sicheren Instinkt, musikalische Fragen, die in der Luft lagen, rechtzeitig anzuschneiden und sie als erster mit hervorragendem Formsinn und technischer Meisterschaft neuartig zu beantworten. Ein großer Teil der Komponisten folgte seinen

Bahnen. So hat R. Strauß seiner Zeit die musikalische Physiognomie gegeben. [...] Aber bei *Salome* und *Elektra* bereitete ihm das Behaupten der gewonnenen Stellung allerhand Schwierigkeit. Strauß besann sich. Dann folgten der *Rosenkavalier* und *Ariadne* ... Seit *Salome* und *Elektra* läßt Strauß die Zügel der Führung schleifen. Er hatte äußerste Vorstöße in das Gebiet des Unmusikalischen versucht, hatte Wände beklopft. Das Hineindringen schenkte er sich. Seit der Zeit genügt sich R. Strauß mit der Rolle, in der er angefangen hat, mit der Rolle des allerdings glänzenden Eklektikers [...]. Mit *Salome* gab Strauß sein Letztes und Äußerstes. Die nachfolgenden Opern sind nur noch artistisch zu werten.“* Der Dresdner Komponist und Musikwissenschaftler Max Broesike-Schoen betonte im *Hamburger Fremdenblatt* vom 10. Juni 1924 anlässlich des 60. Geburtstags von Strauss, dieser sähe sich mit zwei Generationen konfrontiert: „eine, die das Werken und Sichvollenden des Phänomens Strauß als Gegenwartsmacht miterlebt hat und sich mit dem Schöpferischen und Gestaltgebenden in ihm innerlich verbunden fühlt, und eine, die ihn als fertiges, geschichtliches und geistiges Ganzes empfindet und [ihm] schon mit einer gewissen Reserviertheit gegenübersteht.“*

Zweifellos war der Knackpunkt in der Debatte das Verhältnis zur Musik der Moderne, bei der sich die Geister schieden.⁵² Schon über die Beurteilung der avanciertesten Werke von Strauss – ob etwa die dissonantesten Passagen von *Salome* und *Elektra* ein „Irrweg“ gewesen waren oder im Gegenteil „richtungsweisend“, oder darüber, ob seine spätere Entwicklung zu begrüßen oder zu bedauern sei – bestand keine Einigkeit. Erst recht umstritten blieb die Frage, in welcher Beziehung sein Schaffen gegenüber den aktuellen musikalischen Strömungen zu sehen sei. Der Komponist Heinz Tiessen, der 1912 einen von Strauss geschätzten Aufsatz geschrieben hatte und daraufhin von diesem als Korrepetitor an die Berliner Oper gebracht worden war, formulierte – ebenfalls in einem Geburtstagsartikel zum 11. Juni 1924 – im *Chemnitzer Tageblatt* zwei gegensätzliche Beobachtungen, die nicht nur aus damaliger Sicht Strauss' Position in den musikalischen Entwicklungen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts prägnant umschrieben. Er stellte zum einen fest, dass „heute – gegenüber der Musik der durch Schoenberg durchgegangenen Generation – die Straußische Musik viel eindeutiger in ihrem Zusammenhang mit der klassisch-romantischen Klangwelt erscheint.“ Zum anderen sah er eine Keimzelle der Moderne „in einigen kühn-polyphonen Partien des

‚Till Eulenspiegel‘, ‚Zarathustra‘, ‚Heldenleben‘ – da finden sich wesentliche Grundlagen der heutigen Atonalität. Nicht als Stil, doch als Klangwelt.“*

Herbert Windt, dessen Biographie alle Widersprüchlichkeit der Zeit vereinte – er war Schüler von Franz Schreker und wurde später zu einem der wichtigsten Filmmusikkomponisten in der Propagandamaschinerie des Dritten Reichs –, stellte 1924 in der Zeitschrift *Die Musik* Strauss' Errungenschaften als Höhepunkt dar, der danach nicht mehr erreicht worden sei: „Wenn jemand auf Entdeckung der Atonalität Anspruch erheben dürfte, so wäre er es; aber der Meister hat sich schwerlich je gerühmt, dieses ‚Neue‘ erfunden zu haben. Er hat geschaffen, gebaut und in seiner Arbeit Schritt für Schritt weiter getan; was er fand, genommen und geformt, unbekümmert darum, ob es schon da war oder nicht, in absoluter Selbstverständlichkeit. [...] Zu dem Neuen und Kühnen, das er uns gab, ist eigentlich nichts mehr hinzugekommen; das Bild hat sich nur insofern verschoben, als Dinge, die im Rahmen eines geschlossenen Kunstwerkes besondere Höhepunkte darstellen, um ihrer selbst willen zum Prinzip erhoben wurden.“ Der letzte Satz gibt sich hier zwar moderat, enthält jedoch eine Fundamentalkritik an den „atonalen Komponisten“, während Strauss als Inbegriff der Kunst gefeiert wird: „Daß Strauß sich in seinen Werken voll erfüllt hat, dies zu erkennen, sollte unsere vornehmste Aufgabe sein. Die Galerien unserer Oper [Berlin] sind bei der ‚Elektra‘ traurig leer! Bei jenem Werk, das ein heiliges Lehrbuch sein müßte!“⁵⁵³ Heinz Pringsheim, der ebenfalls für Strauss als Korrepetitor gearbeitet hatte, ging in seiner *Geburtstagsbetrachtung* in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* mit ähnlichen Argumenten einen Schritt weiter und versuchte, den Meister gegen die „Neutöner“ auszuspielen, indem er postulierte, Strauss habe Schönberg als „Inbegriff des Atonalismus“ überwunden. Denn „die Straußische Atonalität ist etwas ganz anderes als die der akademischen Atonaliker. Sie ist, wo sie auftritt, Teil eines Ganzen, Glied eines Organismus, Dissonanz die zur Konsonanz drängt, Spannung die der Lösung bedarf. [...] Richard Strauß, der helläugige, hat nie das Wesen der Tonalität verkannt: ja wir sehen ihn, je älter er wird, umso freudiger sich zu ihr bekennen. Ob es ihn Ueberwindung gekostet haben mag, den Lockungen des von ihm entdeckten Neulandes zu widerstehen? Schwerlich. Den kühnen Bergsteiger lockt der Blick in nie geschauten Abgründe nicht zum Sturz in die Tiefe; mit gesteigertem Lebensgefühl schreitet er

rüstig weiter. Doch sind Atonalias Schluchten kein Anblick für Jedermann: nur für Schwindelfreie.“ Ohne weitere argumentative Fundierung behauptet Pringsheim schließlich, indem er das Ziel seines Artikels *Ueberwunden? – Ueberwinder!* ansteuert: „Schönberg und Strawinskij – beide führen rettungslos in eine Sackgasse [...]. Strauß wird die Gefahr völliger Vernichtung, wird Schönberg und Strawinskij überwinden.“⁵⁵⁴

In seiner Münchner Festrede vom 11. Juni 1924, in der er feststellte, dass die Jungen „seinen in der Romantik wurzelnden Ausdruck als überlebt“ empfinden würden, und Strauss „bereits historisch gewordene“ Verdienste hinsichtlich der Instrumentation und der Formgestaltung zuschrieb, brüskierte Hermann Wolfgang von Waltershausen, Musikschriftsteller und bekennender Gegner der „Atonalen“, die Strauss-Gemeinde mit dem Eingeständnis, „daß uns hier und dort das künstlerische Endergebnis [...] enttäuscht“.⁵⁵⁵ Drei Jahre zuvor hatte er in einem kleinen Buch allerhand argumentativen Aufwand aufgeboten, um gerade den „klassizistischen“ Strauss als musikhistorisches Nonplusultra darzustellen. Aus seiner Sicht war die *Elektra* kein „heiliges Lehrbuch“ (wie für Windt), sondern „hypertrophisch“. Mit einer Begründung, die auch späteren Autoren im Sinne nationalsozialistischer Ideen noch nützlich werden sollte, stellte er die Behauptung auf, „daß gerade die Schwächen der Elektra das Ergebnis der Ehrlichkeit sind. Strauß mußte die Elektra schreiben, um mit dem alten Stil fertig zu werden. Mit logischer Unerbittlichkeit mußten die letzten Konsequenzen des romantischen Stiles gezogen werden; aber der neue Weg konnte sich nicht über Nacht finden. Der Rosenkavalier trägt noch den Stempel des Übergangswerkes, während die Ariadne bereits Zukunftsmusik im neuen und besseren Sinne ist.“⁵⁵⁶ Dass Waltershausen allerdings unter der Zukunft die Vergangenheit versteht, macht der Autor, der im Erscheinungsjahr 1921 mit Strauss zumindest einmal zu Mittag gegessen hat⁵⁵⁷, am Ende seiner Broschüre deutlich: „Überblicken wir [...] das Positive, das Strauß geschaffen hat und das heute bereits der Musikgeschichte angehört, erwägen wir aus der Gegenwart seine Zukunftsmöglichkeiten, so wird uns stets aufs neue klar, daß Strauß einen Januskopf besitzt, daß er ebenso einer vergangenen Epoche angehört wie einer zukünftigen. Dies müssen wir uns vergegenwärtigen, um uns endlich mit einem Schlagwort auseinanderzusetzen, das gegen ihn geprägt worden ist. – *Der musikalische Reaktionär!* [...] Reaktionär ist, wer aus der Gesetzmäßigkeit der Welt die Entwicklung

in der periodischen Wiederkehr, das langsame Erklimmen einer jenseits der Augenblickerscheinung stehenden Stufenleiter im steten Wechsel des Individualistischen und Typischen erkennt. Die gute alte Zeit ist Symbol für die bessere Zukunft und nur der Konservative besitzt die divinatorische Kraft des Sehers. // Worüber ärgern sich unsere Jüngsten am meisten? Daß Strauß die Tonalität gewahrt hat. Das Tonikabewußtsein ist ein monarchistisches Prinzip, während die Atonalität, geschult an den Ideen des Kommunismus [...] alle Zielstrebigkeit und alle Entwicklung aufheben möchte.“⁵⁵⁸

Auch der ansonsten stets besonnene Richard Specht hat – ausgerechnet in seinem versöhnlichen *Klassiker*-Text von 1924 – einmal die Kommunismus-Keule geschwungen und dabei – wie Strauss – zwischen wirklicher Musik und allem anderen unterschieden: „[G]egen den Musikbolschewismus unserer Tage steht das Werk des Meisters Strauß, der ja freilich durch seine Ablehnung all der erschreckenden Anarchie in der heutigen Musik viel mehr als durch alles andere die Haltung der Jugend gegen ihn provoziert hat, wirklich wie das eines Klassikers, der Endpunkt und neuen Beginn zugleich bedeutet. Denn was in den letzten Jahren neuartig war und dabei wirklich zu Musik geworden ist, wurzelt in der ‚Salome‘, der ‚Elektra‘, dem ‚Eulenspiegel‘, der ‚Domestica‘.“⁵⁵⁹ Derart deutlich wurden die Fronten später nur noch selten, doch blieb die Kluft bestehen, die hier ein politisch verbrämter Kampfbegriff verdeutlicht: „Musikbolschewismus“ stand für alles, das dazu angetan war, die geheiligten Traditionen der Tonkunst umzustürzen.⁵⁶⁰ Strauss war vom Verteidigten zum Bollwerk geworden.

Allerdings waren dieser rhetorischen Zuspitzung der Lage heftige Angriffe vorausgegangen. Dass die *Musikblätter des Anbruch* 1924 ausgerechnet einen alten Text von Paul Bekker aus dem Jahr 1907 wiederveröffentlichten (vgl. Einleitung), hatte einen aktuelleren Grund. Bekker war es gewesen, der Strauss nach einer Serie von Enttäuschungen, die sich anhand seiner Kritiken zur *Alpensinfonie* und zur *Frau ohne Schatten* gut nachvollziehen lassen, als „reaktionär“ bezeichnet hatte. Er tat dies in einem legendär gewordenen Aufsatz mit dem programmatischen Titel *Neue Musik* (1919), in dem er Strauss ins Visier nahm und dafür musikgeschichtlich weit ausholte: „Die romantische Bewegung war evolutionären Charakters, sie rüttelte nicht an den Grundlagen, sie baute sich den Klassizismus nach ihren Gesichtspunkten um. Wir stehen heut der

Bankrotterklärung jener klassisch-romantischen Kunst gegenüber. Über die genialen Barockschöpfungen eines Wagner und Liszt hinaus ist sie zur technischen Künstelei, zu einem Handel mit ausgemünzten Werten geworden. Stellt eine Erscheinung wie Richard Strauß nicht das künstlerische Gegenstück dar zu dem, was wir im heutigen Wirtschaftsleben Industrialismus und Kapitalismus nennen? Ich spreche hier nicht etwa von der Art seines geschäftlichen Gebarens, von seinem Streben, alle äußeren Mittel der praktischen Beeinflussung unseres Musikbetriebes in seine Hände zu bekommen – wie etwa jetzt die Leitung der Berliner und Wiener Oper zugleich zu führen und sich so die Vorherrschaft im deutschen Bühnenbetrieb zu sichern. Ich spreche hier hauptsächlich von der Art seines künstlerischen Gehabens, wie es in seinem neuesten Schaffen zutage tritt, das doch nichts anderes ist als eine Spekulation auf Bourgeois-Instinkte, ein Spielen und Kokettieren mit Fortschrittsallüren, hinter denen bei genauem Zusehen nichts anderes steckt, als eine sehr geschickt und blendend aufgeputzte, an sich aber äußerst dürftige und schwache Altmeisterlichkeit, eine posierende Kühnheit und erheuchelte Modernität, die sich ungeheuer revolutionär gebärdet und dabei ihrer Gesinnung und ihrem Charakter nach genau so reaktionär ist, wie das ehrlich philiströse Akademikertum.⁵⁶¹

Die Meinungen junger „fortschrittlicher“ Komponisten über Strauss waren hingegen bei seinem letzten runden Geburtstag, an dem sie sich in Deutschland frei äußern konnten, keineswegs derart einheitlich ablehnend wie Bekkers Verdikt, das sich allerdings ausschließlich auf die Kompositionen jüngerer Datums bezog und keine Würdigung älterer Werke unternahm. Es war eine weitere Finte der Redaktion des Wiener *Anbruch*, anlässlich des 60ers eine Umfrage zum Thema „Was bedeutet Ihnen heute Richard Strauß?“ zu starten. Der Musikreferent der *Leipziger Neuesten Nachrichten*, Adolf Aber, der mit dem Komponisten freundschaftlich verkehrte, fragte auch gleich zurück: „Lieber Anbruch! Ist das nicht eine etwas verdächtige Fragestellung: was uns Richard Strauß *heute* bedeutet? Sollen wir leise dessen gemahnt werden, daß viele ihm ‚heute‘ anders, im ganzen wohl kühler gegenüberstehen als ‚gestern‘?“⁵⁶² Der scharfe Strauss-Kritiker Adolf Weißmann, der den Komponisten auch hier wieder „das bisher letzte Genie“ nannte, beantwortete die Frage hingegen gemäß dieser Erwartung: „Hätten wir ihn nicht, so wäre die deutsche Musik der Kaiserzeit ohne Mittelpunkt, ohne Glanz gewesen. Aber

wahr ist auch, daß er, eben Ausdruck dieser prunkvollen Zeit wirtschaftlichen Aufschwunges, in ihr groß und, im Vollgenuß seines Namens, kampflos und bequem geworden ist. Auch seine Musik von unveränderlicher, stereotyper Meisterschaft atmet den Geist der Wohlhabenheit. Darum: mögen auch die Heutigen es weder an Umfang noch an Bedeutung des Gesamtwerkes mit Richard Strauß aufnehmen können, sie sprechen das Ringen unserer Zeit aus und sind, selbst in ihren Verirrungen noch, uns näher als der Richard Strauß der letzten fünfzehn Jahre.“⁵⁶³ Die zwei prominentesten Vertreter der damaligen Avantgarde, die hier zu Wort kamen, antworteten hingegen differenziert und beantworteten nicht nur die Frage nach der „heutigen“ Bedeutung: Wie Weißmann siedelte auch Alois Hába das Strauss'sche Hauptwerk in einer vergangenen Zeit an: „Der schwungvolle, etwas äußerliche Geist der Straußschen Musik weckt die Erinnerungen an die Zeit des deutschen Kaiserreiches, an den äußeren Glanz der Monarchen, welcher nicht immer mit der inneren menschlichen Größe identisch war. Strauß hat vielleicht unbewußt diesen Geist der Zeit in seiner Musik aufgefangen. ‚Salome‘ und ‚Elektra‘ wirken auf mich noch immer stark und überzeugend. [...] Wo er aber später aus eigenem musikalischen Reichtum weiterlebt und nicht mehr so stark von neuem an sich selbst weiter arbeitet, läßt mich sein Ausdruck kalt.“⁵⁶⁴ Und Kurt Weill legte den Akzent ganz auf die „modernen“ Errungenschaften des Tondichters und radikalen Opernkomponisten: „Richard Strauß bedeutet für mich: an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert ein Rückblick und eine Verheißung. [...] Er schafft sich eine Form, welche die Unmusikalität der beabsichtigten Tonmalerei vergessen macht. Er schafft sich eine Harmonik, die Dissonanzen bereits als Ausdrucksmittel benutzt; seine Linienführung gelangt zu jener weiten Ausdeutung der Tonalität, die einer gänzlichen Loslösung von tonaler Harmonik den Weg bereiten half.“⁵⁶⁵

Der Musikkritiker der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* Walter Schrenk widmete dem Thema *Richard Strauss und die neue Musik* 1924 nicht nur ausführliche Zeitungsartikel, sondern auch ein ganzes Buch, das den Weg von den Komponisten in der Nachfolge Wagners bis zu Zeitgenossen wie Alban Berg, Ferruccio Busoni, Alois Hába, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Igor Strawinsky, Heinz Tiessen oder Anton Webern verfolgte. Über Strauss selbst schrieb Schrenk zwar voller Achtung und stellte ihn dadurch, dass er ihm weit

mehr Platz widmete als allen anderen Namen zusammen, ins konkurrenzlose Zentrum. Dennoch sah er sich genötigt, die Werke der jüngeren Zeit einem abschlägigen Urteil zu unterziehen: „Doch die Gerechtigkeit verlangt auch den Hinweis, daß die Kurve dieses Schaffens sich in den letzten Jahren bedenklich gesenkt hat. Das begann schon mit der ‚Frau ohne Schatten‘, die ein starkes Nachlassen der Erfindungskraft mit sich brachte, es zeigte sich in der ‚Alpensymphonie‘ und in ‚Josephs Legende‘ und wurde mit schmerzhafter Deutlichkeit in dem nichtssagenden, ganz mit der ‚kalten Hand‘ gemachten Ballett ‚Schlagobers‘ klar.“ Und auch Schrenk merkte an, dass Strauss noch immer das Musikleben prägte, wenn er auch eine deutliche Ahnung der künftigen Entwicklungen präsentierte: „Trotz allem, was vom Standpunkt des neuen Geistes gegen die Art und den Wert seines Werkes gesagt werden kann, ist Richard Strauß die glänzendste und repräsentativste Musikererscheinung unserer Zeit. Uns Jüngeren, die wir die Unrast und Zerrissenheit der heutigen musikalischen Situation besonders stark empfinden, gilt er als der große, fast klassisch gewordene Meister, wenn wir auch deutlich ahnen, daß die Wege und Ziele der neuen Musik uns weit von ihm wegführen werden.“⁵⁶⁶

„Ein zweiter Rosenkavalier“

„[I]ch bleibe nur als Operndirektor noch weiter in Wien“, schrieb Strauss am 6. Juni 1923 an den Architekten Michael Rosenauer.⁵⁶⁷ Ein halbes Jahr später, am 4. Februar 1924, äußerte er in einem Brief an Karpath das glatte Gegenteil: „Ich sehe nur nicht ein, warum Sie mir nicht gönnen wollen, auch als Exdirektor in meinem schönen Belvederehaus zu wohnen? Wien ist doch auch schön, außerhalb der Staatsoper. Hausbau u. Staatsoper haben doch gar nichts miteinander zu tun.“⁵⁶⁸ Franz Schalk wusste über den Rückzugsgedanken seines Co-Direktors Bescheid, seit ihm Strauss am selben Tag schrieb: „Auf [das] Straußfest verzichte ich natürlich, im Falle meine Demission nötig werden sollte. // Ich bleibe auch als Exdirektor in Wien wohnen: wir können dann im Belvedere zusammen vierhändig oder Schach spielen!“⁵⁶⁹ Über das Wiener Haus war die Öffentlichkeit währenddessen bestens informiert, seit im Vorjahr das kuriose Immobiliengeschäft in Angriff genommen wurde. Schon am 4. Mai 1923 wusste die *Wiener Allgemeine Zeitung* über *Ein Richard Strauß-Haus in Wien* zu berichten, und nach dem Einzug in die Jacquin-

gasse 10 gehörten Mitteilungen wie diese eine Zeitlang zum üblichen Aufputz für Zeitungsartikel über den Komponisten: „Strauß liebt Wien, er hat sich auf dem ihm freigiebig geschenkten Grunde in dem Belvederegarten ein herrliches Künstlerheim errichtet, von dem aus er behaglich in die Weite sehen kann.“* Auch die Aussage des Architekten Rosenauer: „Es wurde ein barockartiges Haus, schließlich ist Strauss ein ‚barocker‘ Mensch“⁵⁷⁰ fand ihren Weg in die Presse. Dabei vermischten sich freilich Tatsache und Gerücht. Denn nachdem im Mai 1923 mit der Vertragsunterzeichnung für *Intermezzo* mit dem Verlag Fürstner die Baukosten gesichert waren⁵⁷¹, wurden sogleich höchste Regierungskreise mit der Angelegenheit befasst: Rosenauer berichtete Strauss am 23. Juli 1923 über eine „interministerielle Konferenz“⁵⁷², und in der Folge wurde ein Tauschgeschäft vereinbart, nach dem die Partitur des *Rosenkavalier* an die Österreichische Nationalbibliothek ging und Strauss im Gegenzug für 60 Jahre die Pacht am Baugrund erhielt. Der Briefwechsel mit Michael Rosenauer ist ein aufschlussreiches Dokument für Strauss' Umgang mit einem Mann außerhalb der Musikwelt, den er wie einen Domestiken behandelte, und hat über Strecken den Ton einer bürgerlichen Komödie, bei der der Komponist seine Wutausbrüche effektiv dramatisierte: „Ich höre von Anna [Gloßner, „Bedienerin“] zu meinem Entsetzen, dass das Haus innen noch nicht fertig ist. Telefon nicht fertig, die Keller noch ein Saustall, der Speicherboden noch nicht geschüttet, die Gitter nicht fertig, ebenso Garage etc. Das ist ja eine grausliche Wiener Schlamperei. Ich garantiere Ihnen, dass Sie's mit meiner Frau auf einige Zeit verscherzen, wenn jetzt noch nicht Alles stimmt. Wie ich sie kenne, pfeift sie Ihnen auf Ihre schöne Fassade etc., wenn die internen Sachen nicht in Ordnung sind. In 8 Tagen kommt sie und ich garantiere Ihnen ein höllisches Donnerwetter, wenn nicht alles fix und fertig. Sie haben nun wirklich Zeit genug gehabt.“ Noch nach der Grußformel setzt Strauss nach: „Hintertreppe ist auch noch nicht gestrichen; ich weiß alles!“ (20. November 1925).⁵⁷³

Als das Strauss-Haus dann stand, reiste im September 1926 Franz Schneiderhan, der Generaldirektor der Österreichischen Bundestheater, nach Garmisch, um zu vereinbaren, dass Strauss fünf Jahre lang je 20 Vorstellungen in der Staatsoper unentgeltlich dirigieren sowie der Nationalbibliothek die Partitur der *Ägyptischen Helena* überlassen sollte und dafür das Grundstück beim Belvedere in sein Eigentum übergehen würde. Wenige Wochen später schreibt Strauss an Schneiderhan: „Ich bin entsetzt,

daß unsre ganzen Verabredungen schon haarklein in den Wiener Zeitungen stehn! Wie ist das nur möglich? Von Ihnen stammt es nicht: das weiß ich. Von uns ist kein Sterbenswörtchen nach Wien gedrungen. Wenn sich Complicationen daraus ergeben sollten, besonders wenn ich Anpöbelungen erfahren sollte – ich habe noch nicht unterschrieben, ich bin noch nicht in Wien. Ich habe mich, hauptsächlich Ihnen zu Liebe zu mancherlei Opfern bereit erklärt; zu alle dem nicht hervorge drängt, im Gegenteil: man ist an mich herangetreten. Wenn ich nun unliebsame Kritik erfahren müßte – bevor ich mich einem Refus von Seiten der Nationalversammlung aussetzen sollte, trete ich lieber noch vorher zurück“ (14. Oktober 1926).⁵⁷⁴ Die nötige Zustimmung zum „Lex Richard Strauss“ gab das Parlament mit österreichischer Pünktlichkeit ein Jahr, nachdem Strauss im Dezember 1926 die erste von hundert Vorstellungen dirigiert hatte. Über die *Elektra* war in den *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 9. Jänner 1927 in einem Bericht von Paul Stefan zu lesen: „Generaldirektor Schneiderhan ist es nunmehr gelungen [...], die Verstimmung des Meisters zu beseitigen; Direktor Schalk tat das Seine an Ritterlichkeit; der Staat kam Richard Strauß als Eigentümer seines auf Erbpachtgrund erbauten Wiener Hauses ganz wesentlich entgegen, und so ist ein Vertrag zustande gekommen, der Strauß gleichsam als Ehrendirigenten einer ganzen Reihe von Abenden an die Oper zurückgeführt hat. Alles ist darüber zufrieden und gleich der erste dieser Abende glich einem Triumph. Strauß dirigierte seine *Elektra*, deren orchestraler Teil ihm herrlich wie je gelang. [...] Die schöne Aufführung wurde als Zeichen neuen Aufschwungs unserer Wiener Oper mit größter Freude begrüßt.“*

Als Komponist hatte Strauss inzwischen – trotz aller Anerkennung – einen Ruf zu verteidigen, und er versuchte beständig, an die früheren Erfolge anzuknüpfen oder sie in Erinnerung zu rufen. In diesem Zusammenhang ist es zu sehen, dass 1926 eine Auswahl seines Briefwechsels mit Hugo von Hofmannsthal bis 1918 erschien, die von beiden für den Druck aufbereitet wurde und etliche Auslassungen und Umformulierungen enthält. Nicht aufgenommen wurde etwa ein Brief von Strauss, in dem er während der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* geäußert hatte: „Da kann ich mein Hirn anstrengen, wie ich will, und ich plage mich redlich und siebe und siebe durch, aber das Herz ist nur zur Hälfte dabei, und sobald der Kopf die größere Hälfte der Arbeit leisten muß, wird ein Hauch akademischer Hälfte darin wehen“ (28. Juli 1916). Hofmannsthal fand dies

„bedenklichst“, und Strauss notierte dazu: „So interessant gerade dieser Brief, Sie haben recht, er ist nichts für Uneingeweihte.“⁵⁷⁵ Die Briefsammlung scheint das Ansehen des Komponisten befördert zu haben. In den *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 22. Mai 1926 schrieb etwa Paul Ehlers: „Der vor kurzem veröffentlichte Briefwechsel zwischen Richard Strauß und Hugo v. Hofmannsthal hat aufs überraschendste klar gemacht, welch großen dramaturgischen Anteil Strauß an den mit dem Wiener Poeten geschaffenen Werken hat und wie die theaterkräftige Führung mancher Szenen gerade von ihm stammt.“⁵⁷⁶

Eindeutig von Hofmannsthal forciert wurde hingegen das Projekt eines *Rosenkavalier*-Films nach einem eigenen Drehbuch, durch den er Strauss „eine mächtige Förderung für das Fortleben und Neuaufleben auf der Bühne“ in Aussicht gestellt hatte (1. Jänner 1925).⁵⁷⁶ Handlung und Musik wurden für den im Sommer darauf produzierten Stummfilm von Robert Wiene einem Remix unterzogen: Die neu aufgerollte Geschichte mündete in einem Maskenfest mit amourösen Verwechslungen samt Happy End. Strauss unterstützte das Projekt, überließ aber das Arrangement der Musik aus der Oper und älterer Werke wie dem Wilhelm II. gewidmeten *Militärischen Festmarsch* sowie eines neu komponierten *Militärmarsches* dem Staatsopern-Dirigenten Karl Alwin sowie Otto Singer, der auch andere Strauss-Werke bearbeitet hatte. Dennoch wurde das am 10. Jänner 1926 in Dresden präsentierte Ergebnis, wobei Strauss die Musik zum Film dirigierte, weitgehend mit dem Komponisten identifiziert. Eine Abhandlung des Musikwissenschaftlers und Kritikers Kurt Westphal in *Die Musik* nahm das Projekt zum Anlass, um Strauss' Tonsprache insgesamt einer Kritik zu unterziehen: „Er dringt nicht bis zu jenem seelischen Kern vor, der Anlaß und Kraftquelle der dichterischen Projektion wurde, sondern er beginnt dort, wo die Dichtung aufhört: bei dem Abbild selbst. Er sieht nicht das Drama durch das Wort hindurch, sondern heftet sich an die Oberfläche der Worte, deren bildliche Werte er durch die Musik klanglich analysiert. Seine Musik wird zur akustischen Kamera [...]. An solchen Stellen, die zu einfach-melodischem Ausdruck zwingen, bekommt sie jenen so fatalen Stich ins Sentimental-Schwülstige, das in vielen seiner Lieder geradezu in Reinkultur wirksam ist und sich oft bis zu unerträglichem Kitsch steigert.“ Westphal verbindet bereits im Raum stehende Vorhaltungen gegen das Illustrative von Strauss' Musik und das Fehlen von Tiefe und sieht eine logische Entwicklung im aktuellen Pro-

jekt: „Nicht das ursprünglich antreibende Gefühl intensiviert seine Musik, sondern die Übertragung, die diese erregende Kraft bereits in ein anderes künstlerisches Material, die Sprache, erfahren hat. Die Musik wird zum Kommentar der Dichtung; sie übersetzt das bereits Übersetzte, sie reflektiert das bereits Reflektierte. [...] Strauß hat – unnachlässig gegen sich – selbst die radikalste Konsequenz gezogen, die aus seinem Schaffen überhaupt möglich war: Mit der literarisch nur lose gebundenen Programmsinfonie beginnend, gelangt er über die Oper und die nur illustrative Werte der Musik aufsaugende Pantomime hinweg zu – – Film. [...] Hier, in einer Nebenlinie der Moderne, wird sie weiterbestehen.“⁵⁷⁷ Aus diesen Überlegungen geht nicht nur hervor, als wie veraltet die Musik des *Rosenkavalier* bereits 15 Jahre nach ihrem Entstehen von einem jungen Zeitgenossen gesehen werden konnte; sie nehmen tatsächlich auch die künftige Entwicklung der Filmmusik voraus, bei der Strauss neben anderen wie Wagner und Mahler geradezu modellhaften Einfluss erhalten sollte: Unüberhörbar orientierte sich etwa Windt in seinen nationalsozialistischen Propagandafilmen an ihm; und auch in Hollywood sollten Originalwerke und von ihm (mit)inspirierte Partituren eine steile Filmkarriere machen.⁵⁷⁸ Der *Rosenkavalier*-Film allerdings war durch den bald darauf aufkommenden Tonfilm schon rasch überholt.

Bereits 1922 hatte Strauss an Hofmannsthal geschrieben, dass er einen „zweiten Rosenkavalier“ komponieren wolle.⁵⁷⁹ Bevor dieser Plan in *Ara-bella* mündete, griffen die beiden nach *Ariadne* erneut auf einen griechischen Stoff zurück, wobei die Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit bereits den geringen Erfolg der Oper *Die Ägyptische Helena* vorausahnen lassen konnten. Am 1. Juni 1925 schrieb der Komponist dem Freund, es sei für ihn „schwer, eine Musik zu finden, die für die Ohren von 1925 noch genügend charakteristisch ist, ohne in den sog. Realismus der ‚Salome‘ oder gar in die Exzentricks der heutigen Moderne, die ja nur mit amerikanischen Ohren (ich will die Neger nicht beleidigen!) hört, zu verfallen.“⁵⁸⁰ Wenn Roland Tenschert, einer der vorbehaltlosen publizistischen Befürworter von Strauss in den späten Jahren, der sich besonders für *Die Ägyptische Helena* einsetzte, Jahre später schrieb, Strauss habe der „Reklamesucht, die sich besonders zur Zeit seiner ersten blendenden Erfolge um seine Person geschäftig zu tun machte [...] höchst persönlich das Wasser abzugraben versucht“⁵⁸¹, so lässt sich gerade an diesem Werk ein Bild davon zeichnen, wie sehr sich der Komponist für die Wahrnehmung seiner

Oper einsetzte. Vor der Wiener Erstaufführung am 11. Juni 1928 – nur fünf Tage nach der Dresdener Uraufführung – schrieb er an seinen Sohn Franz Strauss, der die Geschäfte des Vaters führte: „Daß im übrigen die Reklame für die Wiener Festspiele nicht die richtige ist, merke ich seit Monaten, konnte nichts tun, als fortwährend bohren, daß man endlich das genaue Programm aufstelle (was von Schalk vor vier Wochen noch nicht zu haben war), die Festspiele in allen Luxuszügen, Amerikadampfern, Haupt-hotels (wie die Münchner) plakatiere etc. etc. // Ich habe Schneiderhan mitgeteilt, daß Dresden [für Richard-Strauss-Tage im November/Dezember 1927] 25 000 M für Reklame ausgesetzt habe! Daß die Wiener derartiges nicht verstehen, weiß ich von meinem 60. Geburtstag her“ (30. März 1928).⁵⁸² Geradezu manisch versuchte Strauss anschließend, eine adäquate Aufnahme der Novität zu erwirken. Nachdem bereits am 8. April 1928 eine Einführung von Hugo von Hofmannsthal mitsamt einem „imaginären Gespräch“ mit dem Komponisten in der *Neuen Freien Presse* sowie in der *Vösischen Zeitung* erschienen war – später wurde es auch noch an anderer Stelle abgedruckt⁵⁸³ –, regte Strauss am 3. Mai 1928 an, einen Artikel „für die Kritik beizulegen“: „Vorreden sind zudem heute besonders modern. Sogar Burschen wie Schönberg und Krenek geben zu ihrem Bockmist ‚erläuternde Vorträge‘. Was zur Aufklärung geschehen kann, muß vor dem 6. Juni [dem Uraufführungstermin in Dresden] geschehen! Gerade das ‚Intermezzo‘ hat gezeigt, daß sich die Bonzen der Kritik weniger als sonst an die Musik herangewagt haben. Vor allem lenkt sie so ein Vorwort von dem Stück selbst ab, und sie schreiben dann darüber weniger und beschäftigen sich mehr mit der Vorrede! Denn je weniger Unsinn über die Sache selbst geschmiert wird, desto besser! Verstehen tun sie’s ja doch nicht!“⁵⁸⁴ Strauss selbst stand noch knapp vor der Uraufführung Ludwig Karpath für ein Interview zur Verfügung, das am 27. Mai 1928 in der *Neuen Freien Presse* erschien: „Über die Musik ist wenig zu sagen; sie ist, fürchte ich, melodios, wohlklingend, und bietet für Ohren, die über das neunzehnte Jahrhundert hinausgewachsen sind, leider keinerlei Probleme.“⁵⁸⁵ Und auch noch zwischen der Dresdener und der Wiener Premiere betätigte sich Strauss weiter als Werbender in eigener Sache: Am 9. Juni 1928 berichtete er seiner Frau: „Habe gestern [Julius] Korngold einen Besuch gemacht: er war sehr geschmeichelt und hat auch wirklich anständig geschrieben! Sogar

Herr Weissmann hat constatiert, daß ich der anerkannteste Componist der Welt sei. Was will man mehr?“⁵⁸⁶

In die Anerkennung mischten sich nach der Uraufführung allerdings Zweifel. Eugen Schmitz sprach in seiner Rezension in *Die Musik* zwar von „allen Anzeichen eines großen gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignisses“, aber auch von einer „tagesabgewandten, abgeklärten Alterskunst des musikalischen Olympiers“; in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* kritisierte Walter Schrenk eine „Neigung zu pathetischem Sichausbreiten“⁵⁸⁷, und allgemein wurde kritisiert, dass die Oper „nichts Neues“ gebracht habe.⁵⁸⁸ In der *Neuen Zürcher Zeitung* meinte Paul Stefan zwar: „Nur törichte Sensation könnte von ihm etwas Neues verlangen.“⁵⁸⁹ Karl Schönewolf plädierte in der *Münchener Zeitung* dafür, diese Frage überhaupt zu vergessen, und brachte die zeitgenössische Einschätzung Strauss' auch allgemein auf den Punkt: „Diese Oper wird uns gewiß nicht vorwärts bringen. Aber was ist Fortschritt? Gibt es wirklich einen? Denken wir nicht daran. [...] Diese Oper ist nicht verschwenderisch an Einfällen, an Inspiration, an beglückender Fülle. Sie ist ganz einfach – schön, wohlklingend, prächtig, das Werk eines Abgeschlossenen. Sehr viel für eine Generation, die keine Meister mehr kennt.“⁵⁹⁰

Aus dieser Generation meldete sich am Vorabend der Diktatur nochmals Paul Bekker zu Wort. Der Kritiker, der sich 1919 auch um die Direktion der Berliner Oper bemüht hatte (sein Scheitern mochte frühere Ausfälle erklären) und seit 1927 Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden war, hatte dort inzwischen Strauss' Werke angesetzt und mit dem Komponisten im November 1929 einen zweistündigen Spaziergang unternommen.⁵⁹¹ 1932 erschien sein Buch *Briefe an zeitgenössische Musiker*, aus dem *Die Musik* einen Vorabdruck brachte: „Hochverehrter Meister, // wenn ich hier den Versuch mache, Gang und Stand der musikalischen Kunst unserer Tage durch Briefe an führende Zeitgenossen zu ermitteln, so müssen Sie der erste sein, an den ich schreibe. Nicht wegen der äußeren Stellung oder im Hinblick auf die Bedeutung im richtunggebenden Sinne. Ganz einfach weil Sie der erste sind unter den Lebenden. Der erste an Genie, der erste an Erfolg, der erste vor allem in der Kunst der Lebensführung, des praktischen Erweises dafür, wie der Künstler durch seine Kunst Leben und Welt meistert. So sind Sie der wahrhafte Meister, einer, der nicht nur kann, sondern der dieses sein Können restlos in die Meisterung aller Materie umzusetzen vermag, von den Noten-

köpfen bis zu den Menschenköpfen.“ In konzilianterem Ton als in den älteren Wortmeldungen folgt Bekker der Entwicklung von drei Jahrzehnten und meint, Strauss habe inzwischen sein wahres Wesen gezeigt, wobei er „die stärkste, die repräsentative Begabung der Zeit“ noch immer umstandslos eingesteht: „So sahen wir Sie: als den Kämpfer für das neue junge Künstlertum, als den Gegner leeren Herkommens, schlechter Gewohnheiten, müder Konzessionen. Und dieses Bild entsprach der Wirklichkeit, denn so waren Sie auch.“ Dann aber zeichnet Bekker nach, wie sich seine Meinung änderte. Dass darin auch Kritik an Strauss als Netzwerker anklingt, mag auch einen persönlichen Hintergrund haben: „So begann es und so blieb es eine Zeitlang, und dann wurde es so ganz anders. Ein Bruch trat ein, den wir nie für möglich gehalten hätten und der uns allmählich zu völligem Umdenken zwang. Es kam die äußere machtpolitische Befestigung Ihrer Stellung in Form von Freundschaftsdiensten für solche, die dieser Freundschaft nur durch willenslose Gefolgschaft wert waren. Es kamen die kleinen und die großen Konzessionen an einflussreiche und an hohe Herren. Vielleicht war es Klugheit, die solches gebot, und wahrscheinlich hatten Sie sogar recht. Diese Klugheit aber verdroß und erschütterte den Glauben.“ Wenn Bekker auch Strauss' Komponieren von *Elektra* bis hin zur *Frau ohne Schatten* mit wachsender Distanz Revue passieren lässt, klingt auch hier seine subjektive Erfahrung mit, mit der er die „Wendung Ihres Schaffens“ feststellte, die er „als ein zielloses Umherstreifen im Kreise nach stürmischem Anfang – vielleicht mit dem inneren Sinn eines Sichfindens der gereiften Persönlichkeit“ – sah. Dass Bekker im Plural für eine ganze Generation ehemaliger junger Strauss-Begeisterter sprach, war dabei keine reine Anmaßung, sondern entsprach wohl den Empfindungen vieler. Den historischen Zeitpunkt für den Bruch sah er dabei nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs: „[D]iese ganze Welt, Ihre bisherige Welt, ging unter. Sie aber saßen wie der Kaiser in Ihrem Werk [*Die Frau ohne Schatten*] versteint, nur das Auge noch lebend, auf Ihrem Thron, zu dem kein Reich mehr gehörte, und das Leben schien erloschen. // Was konnten Sie uns so sein? Wie gern hätten wir uns an Sie gehalten, denn damals tat ein Führer not – aber seine Sprache klang nicht mehr zu uns herüber. Wir sahen nur noch einen Meister, der ebenso einer früheren Zeit hätte angehören können.“⁵⁹²

Währenddessen suchte der Meister weiterhin seine Stellung zu befestigen, dirigierte nach dem Auslaufen der Wiener Verpflichtung im Früh-

jahr 1931 wieder vermehrt im Ausland, etwa im Herbst desselben Jahres bei Konzerten der BBC in London, erwirkte im Dezember 1932 in einer Audienz bei Mussolini eine Aufführung der *Frau ohne Schatten* in Mailand („Das nenne ich Diktatorenpräzision!“, notierte Strauss in seinen privaten Aufzeichnungen, nachdem der „Duce“ nach dem Besuch gleich entsprechenden Befehl gegeben hatte⁵⁹³). Und während er bereits mit seinem neuen Librettisten Stefan Zweig an der *Schweigsamen Frau* arbeitete, vollendete er 1932 die Partitur von *Arabella*, deren Libretto noch vom 1929 verstorbenen Hofmannsthal stammte.

Als die „Lyrische Komödie“ am 1. Juli 1933 in Dresden im Rahmen einer routinemäßigen Strauss-Woche uraufgeführt wurde, war in Deutschland alles anders. Die Oper wurde einhellig als Meisterwerk gefeiert, und auch Alfred Einstein lobte sie im *Berliner Tageblatt*, obwohl er sie „unbedenklich mit all der routinierten Meisterschaft oder meisterlichen Routine komponiert“ fand. Musikalisch erkannte er die ursprüngliche Intention der Autoren wieder: „Diese ‚Arabella‘ wird zum Nachklang des ‚Rosenkavalier‘. Nicht ein Duplikat.“ Doch Einstein registrierte auch knapp: „Auf dem Titel des Werkes [...] steht die Widmung: ‚Meinen Freunden Alfred Reucker und Fritz Busch‘. Diese Widmung ist verdient. Vorhanden sind sie beide nicht mehr. Das Titelblatt darf das nächstemal erst ganz kurz vor der Aufführung gedruckt werden.“⁵⁹⁴ Der Generalintendant der Sächsischen Staatstheater und sein Generalmusikdirektor waren nicht die Einzigen in Strauss' Umfeld, die dem neuen Regime weichen mussten (s. u.). Für den Komponisten selbst hatte der unrühmlichste Teil seiner Biographie währenddessen schon längst begonnen, ohne dass er die Tragweite der Ereignisse nur entfernt ahnte.

„Eine neue Blütezeit der deutschen Kunst“. Der Unpolitische

Strauss' rege Beteiligungen an den kulturpolitischen Umwälzungen im nationalsozialistischen Deutschland sind trotz intensiver Forschung bis heute noch nicht lückenlos dokumentiert.⁵⁹⁵ Es ist aber klar, dass er nach ersten Kontakten mit der neuen Führung die Möglichkeit gekommen sah, das Musikleben nach seinen alten Vorstellungen umzukrempeln und die genossenschaftlichen und urheberrechtlichen Interessen der Komponisten endlich vollkommen durchzusetzen. Durch die *Genossenschaft deutscher Tonsetzer* sowie durch die langjährigen Kontakte zu Musikpub-

lizisten konnte er jetzt auf ein Netzwerk zurückgreifen, dem auch schlagartig etliche Parteigenossen angehörten. Ein Schreiben an den Komponisten und Musikkritiker des *Völkischen Beobachters* Hugo Rasch dokumentiert nicht nur das Misstrauen gegenüber der „Politik“ im Allgemeinen, sondern auch den absoluten Machtanspruch, den Strauss für sich formulierte. Ebenso zeigt es abermals eindrücklich, wie sehr für Strauss das eigene Werk im Mittelpunkt stand – und wie genau er registrierte, wer was über ihn publizierte. So wurde er hier auch auf Roland Tenschert aufmerksam, der über die Uraufführung der Wiener Fassung der *Ägyptischen Helena* bei den Salzburger Festspielen im August berichtet hatte. Im Vordergrund stand jedoch die „Neuordnung“ des Musiklebens: Rasch sollte zum Präsidenten des geplanten *Berufsstands deutscher Komponisten* ernannt werden und Strauss das Ehrenpräsidium übernehmen, während der Dirigent, Komponist und Jurist Julius Kopsch, sein Vertrauter in urheberrechtlichen Fragen, bereits an Detailfragen arbeitete. Sowohl Rasch als auch Kopsch waren Mitglieder der NSDAP und gute Bekannte aus der *Genossenschaft deutscher Tonsetzer*.

Am 27. August 1933 schrieb Strauss: „Lieber Freund Rasch! // Ihr sorgenvoller Brief bestätigt leider auch meine Befürchtungen. Es war etwas ‚harsch‘ von dem guten Dr. Goebbels, den von mir an ihn übersandten Kopschschen Brief ohne weiteres ‚nach unten‘ gelangen zu lassen, was natürlich den Ärger und das Mißtrauen gegen Kopsch noch verschärft hat. // Der ‚Geheimrat‘ hat unter Wilhelm II., unter [dem Reichspräsidenten Friedrich] Ebert regiert: ich fürchte, er wird auch unter Hitler das letzte Wort behalten und zusammen mit ‚kunstsinigen‘ Dilettanten und aufdringlichen Gschafelhubern auf dem Platze bleiben. Daß unsereins dabei nichts zu tun hat, werden auch Sie, fürchte ich, bald einsehen. Ich habe 20 Jahre unter Wilhelm II. gedient, *glaubte* 5 Jahre persönlich die Wiener Oper zu leiten. Es ist immer das Gleiche! Kautschuk ist undurchdringlich! // Mein letzter Brief an den gewiß von bestem Willen beseelten Dr. Goebbels war eine Kraftprobe! Sie sehen, ich habe darauf keine Antwort erhalten, kann mich also nicht noch einmal direkt an den Minister wenden, ohne aufdringlich zu erscheinen. Vor 10. Oktober dürfte sich auch keine Gelegenheit ergeben, Dr. Goebbels zu sprechen. In Berlin werde ich ihm jedenfalls meine Aufwartung machen. Wenn er überhaupt geneigt ist, auf mich zu hören, so müßte man dahin wirken, daß vor Mitte Oktober puncto Urheberrechtsgesetz keine entscheidenden Beschlüsse

gefaßt werden. // Mein Vorschlag geht nach wie vor dahin, daß das Urheberrechtsgesetz [...] nach unseren Ideen u. der neuen Staatsidee entsprechend neu geformt wird, sodaß im Oktober Herr Dr. Goebbels u. ich^[596] nur das letzte Placet auszusprechen haben, bevor es dem Reichskanzler zur Genehmigung vorgelegt wird. // Geschieht dies nicht, habe ich mit der Sache nichts mehr zu tun, weder Zeit noch Lust, mich auf meine alten Tage nochmals mit Geheimräten abzurufen und in Ministerien zu antichambrieren. Es muß sich eben jetzt zeigen, wie viel der ‚Führergedanke‘ wirklich lebendig wird. // Damit hängt auch die eventuelle Übernahme des freundlich angebotenen Ehrenpräsidiums zusammen, das für mich wertlos ist, wenn es bloß aus ‚Ehre‘ besteht. Als Aushängeschild und Ehrenpopanz zu fungieren habe ich nicht die geringste Neigung. Ist das Amt so gedacht, daß nach Rücksprache mit Ihnen u. von mir ausgewählten Sachverständigen u. Gesinnungsgenossen die letzte definitive und autoritative Entscheidung bei mir liegt und von der Regierung ohne Murren bestätigt wird, va bene! Sonst nicht! // Schade, daß Sie nicht in Salzburg waren. Auch die Frau ohne Schatten [...] war für mich restlose Erfüllung! // An [Paul] Schwers [Hauptschriftleiter der *Allgemeinen Musik-Zeitung*] habe ich gestern einen erklärenden Brief geschrieben: Die Besprechung der neuen Helena in seiner Zeitung (wer ist Dr. Tenschert?) war die erste vernünftige und anständige Kundgebung (Kritiken lasse ich mir nurmehr von Leuten gefallen, die das Metier besser beherrschen als ich) seit längerer Zeit. Ich habe das Lesen von Musikzeitungen nach der letzten Belehrung des Herrn Dr. [Heinrich] Strobel [Schriftleiter von *Melos*] über Parsifal u. Beethoventempi aufgegeben. Mit 69 Jahren dürfte man doch schließlich der Schulbank entwachsen sein und allmählich selbst aufs Katheder gelangen! // Bitte halten Sie mich weiter auf dem Laufenden – wo ich helfen kann, ohne mir jetzt zu vergeben, tue ichs immer gern. Aber jetzt muß man zu mir kommen!⁵⁹⁷

Bekanntlich entwickelten sich die Dinge anders: Am 15. November 1933 um 12 Uhr mittags wurde in der Berliner Philharmonie mit einem Festakt die Reichsmusikkammer gegründet: Wilhelm Furtwängler dirigierte Beethovens *Egmont*-Ouvertüre, die Starschauspielerin Helene Fehdmer-Kayssler rezitierte Schillers *Über das Erhabene*, der Bariton Heinrich Schlusnus sang Lieder von Schubert und Wolf sowie als Zugabe Strauss' *Zueignung*, dessen Text von Hermann von Gilm („Ja, du weißt es, teure Seele, / Daß ich fern von dir mich quäle, / Liebe macht die Her-

zen krank, / Habe Dank.“) und triumphaler Schluss durch die Anwesenheit des Führers eine neue Konnotation erhielt. Strauss selbst leitete anschließend sein *Festliches Präludium*, das bereits 1913 für die Eröffnung des Wiener Konzerthauses entstanden war, und erhielt nach Dankesworten von Adolf Hitler, einer Rede von Joseph Goebbels und dem nicht anders als programmatisch zu verstehenden „Wach-auf“-Chor aus Wagners *Meistersingern* eine Urkunde über seine Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer. Abends folgte eine Festvorstellung von *Arabella* unter Anwesenheit der Reichsregierung.

Anfang Dezember war Strauss erneut in Berlin und traf neben dem Propagandaminister auch den Reichskanzler: „Papa eine Stunde bei H: Pläne über Bayreuth, Projekt fürs Theater, *Festl. Präludium* soll nur für festliche Regierungsanlässe gespielt werden, alle Machtbefugnisse, größtes Vertrauen“, notierte Strauss' Schwiegertochter Alice in ihr Tagebuch.⁵⁹⁸ Nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten am 30. Jänner desselben Jahres hatten sich die Ereignisse überschlagen, und die Welle der „Säuberungen“ hatte unmittelbar nach den politischen Stellen auch das Kulturleben mit voller Härte erfasst. Anfang März wurde der Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Busch, der an der Semperoper *Intermezzo* und *Ägyptische Helena* uraufgeführt hatte und dem Strauss seither freundschaftlich verbunden war, von der SA aus dem Haus gejagt, nachdem er sich geweigert hatte, als Aushängeschild des Regimes nach Berlin zu gehen, weil er „keinem jüdischen Kollegen den Platz wegnehmen würde“.⁵⁹⁹ Intendant Alfred Reucker legte daraufhin aus Protest sein Amt zurück. Wenige Tage später informierte der Verleger Otto Fürstner den Komponisten, dass er seines Amtes enthoben worden sei.⁶⁰⁰ Gustav Brecher, der Autor einer der frühesten Strauss-Monographien, der am 1. März 1933 gewaltsam aus seinem Amt als Operndirektor entfernt worden war, richtete daraufhin einen Hilferuf an Strauss, fragte zweifelnd, warum er ihn bei dessen Besuch in Leipzig nicht gesehen habe, und vermutete, „daß die Verschweigung Ihres Leipziger Aufenthaltes mit meiner augenblicklichen Situation zusammenhing: Sie werden gewiss jetzt von Dutzenden bedrängten Berufsgenossen um Hilfe angegangen und ich kann mir denken, daß es Ihnen ebenso peinlich wie lästig ist, da immer wieder dasselbe zu sagen, immer wieder erklären zu müssen, daß und warum im jetzigen Stadium der Umwälzung auch Ihre Macht keine Hilfe zu bringen vermag“ (16. März 1933).⁶⁰¹

Die Warnsignale müssten also auch für Strauss deutlich gewesen sein. Der Ernst der Ereignisse bleibt ihm aber dennoch verborgen. Gegenüber Franz scherzt er: „Mama ist wohl und vergnügt und hochpatriotisch! Wird für mich ein etwas ungemütlicher Sommer werden, wenn Du auch noch mit ihr zusammen gegen die Franzosen in den heiligen Krieg ziehst ...“. Trotz dieser Distanz zu nationalistischen Neigungen in der eigenen Familie bezieht er allerdings keine politische Gegenposition, sondern beharrt auf seiner Haltung, die Politik zu ignorieren und allein die Kunst als Maß der Dinge zu nehmen, indem er Wagners *Meistersinger* zitiert: „„Hier gilt's der Kunst, wer sie versteht, der werb' um mich' (sagt Evchen)“ (an Franz Strauss, 13. März 1933). Und ausgerechnet aus Bayreuth schreibt er an Pauline: „Es ist so schön, einmal ganz in Kunst zu leben und gar nichts von Politik zu hören“ (21. Juni 1933).⁶⁰² Hier, bei den Bayreuther Festspielen, die in der Innen- und Außenwahrnehmung kurzerhand zu „Hitler-Festspielen“⁶⁰³ geworden waren, dirigierte Strauss im Sommer 1933 – ohne Honorar – fünf Mal *Parsifal*. Nachdem Arturo Toscanini seine Teilnahme aus Protest gegen die Nationalsozialisten abgesagt hatte, war Hitlers enge Vertraute, Wagners Schwiegertochter Winifred, persönlich nach Garmisch gekommen, um Strauss für die Vorstellungen zu gewinnen. In einer Pause der ersten Aufführung am 22. Juli führte sie ihn zum Führer, der sich die Anliegen des Komponisten anhörte: Strauss sprach über Urheberrechtsfragen, den *Parsifal*-Schutz, „Theatersubventionen aus Film- und Radioeinnahmen“, „Ehrentantiemen für notleidende Töchter Bülow's etc.“ sowie die Erlaubnis für seine Reise zu den Salzburger Festspielen im August (für die Uraufführung der Wiener Fassung der *Ägyptischen Helena*).⁶⁰⁴ Während sein Freund Busch sich geweigert hatte, missliebige Dirigenten zu ersetzen, nutzte Strauss nicht nur in Bayreuth die Gunst der Stunde, sondern hatte bereits am 19. März an Stelle des unerwünschten Bruno Walter ein Konzert der Berliner Philharmoniker übernommen. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Als Furtwängler drei Tage danach in Berlin *Elektra* dirigierte, waren sowohl Hitler als auch Hermann Göring im Publikum, beim anschließenden Souper saßen Richard und Franz Strauss mit dem Generalintendanten der Preußischen Staatstheater Heinz Tietjen und Winifred Wagner zusammen.⁶⁰⁵

Noch bevor der von Strauss mitunterzeichnete aufsehenerregende „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ gegen den Aufsatz Thomas Manns zu Wagners 50. Todestag am 16. April 1933 in den *Münchner*

Neuesten Nachrichten erscheint – Strauss rechtfertigt sich später damit, er habe den Text nicht gelesen⁶⁰⁶ –, wird der persönliche Kontakt zum Führer gesucht. Am 21. April berichtet er Tietjen: „Mein Brief an Hitler [...] wurde von dem Vorsitzenden des Münchner Kampfbundes [für deutsche Kultur (KfdK)], der befürchtete, der Reichskanzler würde ihn in Berlin zu spät erhalten, am Ostersonntag dem Kanzler in Berchtersgaden [sic] eingehändigt. Ich bin Sonntag bei den Meistersingern in München und es ist möglich, dass der Kanzler mich bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal empfängt.“⁶⁰⁷ Dass Strauss im selben Schreiben – jenem an Tietjen – erklärt, sich für Fritz Busch verwenden und bei seinem Engagement an der Berliner Staatsoper vermitteln zu wollen, zeugt von jener unrealistischen Einschätzung der Lage und Überschätzung der eigenen Position, die insbesondere während der Zeit seiner aktiven Beteiligung an der nationalsozialistischen Kulturpolitik noch dramatische Auswirkungen haben wird. Bald wird ihn das Gefühl seiner Machtlosigkeit beschleichen.

Einstweilen ist er aber Feuer und Flamme. Als er die *Weltgeschichte des Theaters* von Joseph Gregor erhält, schreibt er an seinen späteren Librettisten: „[I]ch verspreche Ihnen, auch für dieses wieder so schön ausgestattete Buch eifrig Propaganda zu machen. [...] Ist es auch in Deutschland zu haben? Was kostet hier das einzelne Exemplar? Ich möchte – im Vertrauen – damit ein paar ‚interessante Dedikationen‘ machen!“ Anschließend zitiert Strauss noch launig aus Mozarts *Nozze di Figaro*: „Il resto no dico“ („Das Weitere verschweig ich“) (10. Dezember 1933).⁶⁰⁸ Was er hier verschweigt: Unter den Adressaten befinden sich Hitler und wohl auch Goebbels, zumal sich beide – Hitler für das Buch, Goebbels für ein „Weihnachtsgeschenk“ – bei Strauss bedanken.⁶⁰⁹

In den nächsten Monaten sind die Kontakte mit der NS-Führungsebene ebenso intensiv, wie sich Strauss in seiner neuen Rolle als Präsident der Reichsmusikkammer engagiert. Geradezu freundschaftlich verkehrt die Familie mit Hans Frank, zu jener Zeit bayerischer Justizminister; Strauss trifft mit den Ministern Wilhelm Frick („Reichsministerium des Innern“), Hermann Göring („Luftfahrt“) oder Bernhard Rust („Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung“) zusammen. Naturgemäß besonders häufig begegnet er dem stellvertretenden Präsident der Reichskulturkammer und dem Staatssekretär im „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“, Walther Funk – sowie selbstverständlich dem Propagandaminister selbst. Ihm widmet Strauss „zur Erinnerung an den 15. No-

vember 1933 verehrungsvoll⁶¹⁰ das Lied *Das Bächlein*, das er bereits am 3. Dezember 1933 geschrieben hat.⁶¹¹ Am 13. Februar 1934 ist er mit Hitler, Frau Goebbels (der Propagandaminister ist „erkrankt“), Werner Krauss und Franz Strauss bei Funk eingeladen, begleitet Viorica Ursuleac bei den Liedern *Befreit* und *Cäcilie*, Heinrich Schlusnus wiederum u. a. bei *Zu-eignung*. Die Programmatik dürfte auch hier wieder nicht ganz unbeachtet gewesen sein.

Gemeinsam mit Franz verbringt Richard Strauss im Februar 1934 fast zwei Wochen in Berlin. Nach Hause berichtet er: „Bubi und ich sind wohl und vergnügt und in bester Harmonie. Ich erledige hier mündlich tausend Sachen mit bestem Erfolg und absoluter Autorität und werde zu Hause dann meine Ruhe haben. Heute abend Filmball, Dienstag bei Funk mit Hitler und Dr. Goebbels in kleinstem Kreis. / Göring war begeistert von mir, telefonierte noch an Tietjen: ich sei ‚ganz große Klasse‘! / Er war sehr komisch, will meine neue Oper (mit großem Vertrag!) für Berlin allein haben, was natürlich nicht geht. Aber jedenfalls bin ich hier jetzt bestens aufgehoben und kann erreichen, was ich will“ (an Pauline Strauss, 10. Februar 1934).⁶¹² Bereits zweieinhalb Monate später nimmt er seine neue Rolle, wieder gegenüber seiner Frau, mit heiterer Ironie aufs Korn – und bringt ihr allem Anschein nach nur wenig Ernst entgegen: „Freitag auf der Buchhändlertagung habe ich meine erste improvisierte Rede geschwungen, nach Bubis Ansicht großer Fortschritt und allgemeine Begeisterung! Ja, so ein Präsident! Was für ein großes Tier! Es ist zum Lachen!“ (30. April 1934).⁶¹³ Schon wenige Tage zuvor lässt er in einem weiteren Brief an sein „Geliebtes“ durchblicken, dass sich seine Funktion nicht mit der Rolle als Komponist, in der er vor allem wahrgenommen werden möchte, in Einklang bringen lässt – einer der seltenen Fälle, in denen schon jetzt ein melancholischer Tonfall in seinen Äußerungen mitschwingt, der erst rund um das Kriegsende in vollem Ausmaß ausbrechen wird: „Wie komisch die Menschen sind: gewiß bewundern mich die Menschen als Künstler. Aber das *ganz große Tier* bin ich für die meisten erst als Präsident der R. M. K.“ (an Pauline, 27. April 1934).⁶¹⁴ Seine privaten Äußerungen sind zuweilen ähnlich distanziert oder spöttisch. Zwei Tage nach der „Machtergreifung“ unterschreibt er – ohne, dass daraus hervorgehen würde, worauf sich die Bemerkung bezieht – eine Postkarte an Hans Knappertsbusch mit „Ein tiefbetrübler Einsiedler“ (1. Februar 1933).⁶¹⁵ Zwei Jahre später unterzeichnet er eine Einladung

zum Skat an den Münchner Generalmusikdirektor: „Mit hörzlichem Sgad Hoyl! / der derz. Garmischer Sgadwöldmeister!“ (an Knappertbusch, 7. Februar 1935).⁶¹⁶

Bei seinen in den Monaten seiner Präsidentschaft zahlreichen offiziellen Auftritten inszeniert sich Strauss allerdings ganz als linientreuer Apparatschik. Allein im Februar hält er zumindest drei Reden in Berlin, im April folgen weitere Ansprachen am selben Ort sowie in Leipzig, wo er am 26. April die *Alpensinfonie* dirigiert, die als Reichssendung im Rundfunk ertönt, und tags darauf den erwähnten improvisierten Vortrag präsentiert. Die Haltung, die Strauss als Funktionär einnimmt, lässt keinen Hauch von Selbstironie erkennen, dafür aber einen durchaus manifesten Gestaltungswillen. Sein Ziel, Musik aus anderen Ländern ebenso zu verdrängen wie die Sphäre der „Unterhaltungsmusik“ von der Operette bis zu den Bearbeitungen, die von Kur- und Badeorchestern gespielt werden, systematisch zu reglementieren, vertritt er zwar unter dem Deckmantel der Interessen aller „ernsten“ Komponisten (mit Ausnahme der „Atonalen“, über die sich seine Meinung und die der Nationalsozialisten vollkommen decken). Dass Strauss dabei allerdings auch und im Zweifelsfall zuvörderst seine eigenen Interessen im Auge hat, geht aus seinen Aktivitäten während seiner Reichsmusikkammer-Präsidentschaft eindeutig hervor. So möchte er etwa dem Präsidenten der Reichstheaterkammer Otto Laubinger seine „Besorgnisse mitteilen [...], daß die Spielpläne unserer Operntheater sich fortwährend auf absteigender Linie in der Richtung immer größerer Verflachung und Oberflächlichkeit bewegen. Das ausländische Repertoire, besonders die Italiener, nehmen jetzt eine immer mehr vorherrschende Stellung ein, wenn nicht durch einen Ukas [Erlass] von Oben diesem Spiel der Faulheit Einhalt geboten wird.“ Auch hier vergisst er nicht, explizit auf seine – selbstverständlich bei Weitem zu wenig gespielten – eigenen Werke zu verweisen. „Bei dem heutigen Betrieb ist jede staatliche Subvention hinausgeworfenes Geld, und wenn unsere Opernhäuser keine Kulturstätten, sondern nur Vergnügungslokale sein sollen, ist es besser, man verpachtet sie an spekulative Börsenmänner [...]. Ebenso habe ich schon des öfteren beim Herrn Minister [Goebbels] darauf gedrungen, daß aus unseren subventionierten Opernhäusern, vielleicht mit Ausnahme der ‚Fledermaus‘, die Operette gänzlich verbannt und der Privatinitiative überlassen werde“ (12. Dezember 1934).⁶¹⁷



DANIEL BRANDENBURG,
FRIEDER REININGHAUS (HG.)


DANIEL ENDER,
DORIS WEBERBERGER (RED.)

**RICHARD STRAUSS UND
DAS ANDERE GESCHLECHT**

ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT (ÖMZ)
JG. 67, HEFT 1/2012

Kein anderer Komponist hat Frauenfiguren derart in das Zentrum seines Opernschaffens gerückt wie Richard Strauss. Allein die Titel von „Salome“ und „Elektra“ bis hin zu „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“ betonen diesen Umstand. In jenem halben Jahrhundert, das diese Werke umreißen, wandelte sich das Geschlechterverhältnis durch die Errungenschaften der Frauenbewegung und die Erkenntnisse der Psychoanalyse grundlegend – worauf Strauss und seine Librettisten geradezu seismographisch reagierten. Die Beiträge dieses Heftes befassen sich unter anderem mit Strauss' musikalischer Zeichnung gegensätzlicher Frauengestalten sowie mit den Heroinnen aus den letzten, während des Dritten Reichs entstandenen Opernprojekten.

2012. 128 S. ZAHL. S/W-ABB. BR. 165 X 230 MM.
ISBN 978-3-205-78805-8



Richard Strauss (1864–1949) hat in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung errungen, die er nicht nur seiner kompositorischen Kreativität verdankt. Wie kaum ein anderer verstand er es, sowohl auf aktuelle Strömungen der Zeit zu reagieren als auch seine Person und sein Werk gezielt in Szene zu setzen. Welche Bilder der Komponist selbst von sich entwarf und wie ihn seine Zeitgenossen im Laufe seines langen Lebens sahen, ist das zentrale Thema dieses Buches.

