

Richard Strauss-Handbuch

Bearbeitet von
Walter Werbeck

1. Auflage 2014. Buch. xxxiii, 583 S. Hardcover
ISBN 978 3 476 02344 5
Format (B x L): 17 x 24,4 cm
Gewicht: 1231 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Einzelne Komponisten und Musiker](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Richard Strauss Handbuch

Strauss-Bilder

Von Walter Werbeck

Richard-Strauss-Bilder gibt es nicht wenige. Manche wie das Bild des eher dem schnöden Mammon als der hohen Kunst verpflichteten und am liebsten skatspielenden Bajuwaren sind zum Klischee geronnen. Ähnlich stabil hat sich, trotz wachsender Skepsis, das Bild des Verräters an der musikalischen Moderne gehalten, während das Bild des NS-Musikfunktionärs in den letzten Jahren zunehmend an Konturen gewonnen hat. Noch weitere Bilder gäbe es in dieser Einleitung vorzustellen, doch sei der Leser dazu auf die weiteren Texte des Handbuchs verwiesen. Im Folgenden sollen nur wenige Strauss-Bilder näher betrachtet werden: einige wie der Familienmensch, der Geschäftsmann und der Politiker, um sie zu ergänzen, andere, wie der Verräter an der Moderne, um sie zu korrigieren. Mit letzterem Bild soll der Anfang gemacht werden.

Konservativer Modernist

Lange dominierte das Bild vom Wagnerianer Strauss, der, durch Alexander Ritter um 1885 bekehrt und mit seinen Tondichtungen schlagartig an der Spitze des Fortschritts marschierend, in den Einaktern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) konsequent der Moderne die Bahn geebnet habe, um sie danach, mit der »klassizistischen« Wendung im *Rosenkavalier*, geradewegs zu verraten und mit seinen weiteren Opern das 19. Jahrhundert überflüssig zu verlängern. War eine derartige Sichtweise zu Lebzeiten des Komponisten durchaus umstritten – kritischen Autoren wie etwa dem

einflussreichen und von Strauss gefürchteten Paul Bekker standen zahllose andere gegenüber, die Strauss zum Klassiker erhoben (s. Kap. 26) –, so errang spätestens Theodor W. Adorno 1964 mit seinem Essay zum 100. Geburtstag des Komponisten die Hoheit über eine zwischen Faszination und Verdammung oszillierende Strauss-Deutung, und Carl Dahlhaus, der bis 1989 einflussreichste Musikologe deutscher Sprache, gab dem Narrativ die definitive Form, als er 1980 schrieb, der *Rosenkavalier* sei von einem zeitgleichen Werk wie Schönbergs *Pierrot lunaire* »durch eine Kluft geschieden, die unüberbrückbar erscheint. Die Moderne spaltet sich [...] in Neue Musik und Klassizismus« (Dahlhaus 1980, 282). Daran gab es scheinbar nichts zu zweifeln, lediglich über die Frage, ob Strauss sich nicht vielleicht doch erst mit der *Frau ohne Schatten* von der Moderne verabschiedet hatte, wurde diskutiert (Walter 2000, 243; Danuser 1984, 85). Aber noch 2000 konnte man bei Udo Bermbach lesen, der *Rosenkavalier* habe den »mit *Salome* und *Elektra* zuvor erhobenen avantgardistischen Anspruch« konterkariert, schon weil Hofmannsthals Libretto mit seiner »Plattheit und intellektuellen Anspruchlosigkeit nur als Kapitulation vor dem Unterhaltungsverlangen eines anspruchslosen Publikum verstanden werden« könne (Bermbach 2000, 6): ein Argument, dessen Brüchigkeit sich längst angedeutet hatte (vgl. Kap. 26). Bei manchen Autoren – Thomas Mann wäre zu nennen (Vaget 2006, 189 f.), in jüngster Zeit der ähnlich argumentierende Gerhard Splitt (Splitt 1987) – waren derartige Werturteile auch biographisch kontaminiert. Je mehr man Strauss' antidemokratische,

nationalistische Neigungen und seine Einlassungen mit dem NS-Regime verurteilte, desto leichter fiel es, auch über seine Werke den Stab zu brechen und selbst in den frühen Tondichtungen aus der Kaiserzeit Vorzeichen des braunen Terrors auszumachen.

Strauss selbst scheint das eingangs skizzierte Bild zu stützen. Am 9. Februar 1889 – er arbeitete gerade an seiner dritten Tondichtung *Tod und Verklärung* – bezeichnete er sich als »musikalischen Fortschrittler (äußerste Linke)« (Strauss 1996, 125); Pfingsten 1907 – *Elektra* lag auf dem Schreibtisch – proklamierte er den »naturnotwendigen Prozeß des Fortschritts« (Strauss 1981, 15). In den 1920er Jahren hingegen diffamierte er (wenngleich privat) atonale Komponisten und deren Sympathisanten als »Bolschewiken« (John 1994, 104) und mokierte sich in einem Brief an Alma Mahler über Schönberg, dem »nur mehr der Irrenarzt helfen« könne (Schäfers 2001, 123). Doch belegen derartige Äußerungen nur, dass Strauss sich zunächst einigermaßen sicher war, mit dem von ihm propagierten Fortschritt einem musikalischen Mainstream anzugehören, während er später Konkurrenten sah, die ihm seine Vorherrschaft streitig machten und mit deren Fortschritt er nichts zu tun haben wollte. Da Strauss aber dem historisch-ästhetischen Konzept Schönbergs, dessen Sendungsbewusstsein ihm ebenso fehlte wie dessen pädagogischer Eros, kein eigenes öffentlichkeitswirksam entgegengesetzte, nahm man seine Vorstellungen einer sinnvollen Musik im 20. Jahrhundert kaum oder gar nicht wahr. Aufklärung erhoffte Strauss durch seinen Biographen Willi Schuh, der allerdings in seiner erst 1976 publizierten Darstellung über die Jahre bis 1899 nicht hinauskam und auf ästhetische Diskussionen verzichtete.

Strauss sprach in seinen Werken. Erst ihre kritische Analyse kann, wenn überhaupt, zu einer Revision des für Strauss so fatalen Bildes vom Verräter an der Moderne führen – fatal, weil es die wissenschaftliche Beschäftigung mit seiner Musik ebenso lähmte wie die Bereitschaft von Opernintendanten, seine Werke nach der *Frau ohne Schatten* in ihre Spielpläne aufzunehmen. Zwar wird das Bild einer musikalischen Moderne, die, Adorno folgend, eindimensional dem jeweiligen Stand des Materials entsprechen müsse, schon länger nicht mehr akzeptiert; wer tonal

schreibt, hat sich keineswegs eo ipso aus einer Musikgeschichte, deren Telos zweifelhaft geworden ist, verabschiedet. Doch gerade weil die Strauss-Verächter über Jahrzehnte auf eine kritische Sichtung seiner Partituren nach dem *Rosenkavalier* verzichteten und ihre Vorurteile pfl egten, bleibt der Blick auf die Musik eine unverändert aktuelle Aufgabe.

Seine Tondichtungen (vgl. Kap. 21), symphonische Programmmusik in der Nachfolge von Berlioz und vor allem Liszt, komponierte Strauss, um sich auf das Schreiben von Musikdramen im Sinne Wagners vorzubereiten. Hier entwickelte er seinen persönlichen, rasch als ultramodern gefeierten wie geschmähten Stil: mit einer Musik, deren klangliche Raffinesse wie instrumentale Virtuosität noch diejenige Wagners übertraf, in der neben dem Klang auch Parameter wie Tempo und Dynamik zu primären Kategorien der Form avancierten, ohne freilich die noch immer dominierenden Eigenschaften des Tonsatzes, Melodie und Harmonie, in ihrer Bedeutung zu beschneiden, und in der zentrale instrumentale Formen wie Sonate, Rondo und Variation zu immer neuen Lösungen kombiniert wurden. Liszt folgend erhielt jedes Stück ein eigenes Programm und eine eigene Form, und deren Realisierung hing wesentlich von einer aktiven, synthetischen Hörhaltung des Publikums ab. Strauss setzte auf eine Psychologisierung der Form, weil er wie Wagner seinem Publikum mit seiner Musik einen Gehalt »mitteilen« wollte. Um das Verständnis der Mitteilung zu erleichtern, zielte Strauss neben höchster Plastizität, höchster Bestimmtheit des Tonsatzes stets auch auf formale Orientierungspunkte: klare Themenkontraste, Durchführungen als Verwicklungen, deutliche Reprisen und triumphierende wie verlöschende Schlüsse. Es ist wichtig, sich diese Spezifika der Musik ebenso wie die aktive Einbeziehung des Publikums zu vergegenwärtigen, weil beide Elemente in den Opern wiederkehren. Das gilt cum grano salis auch für den inhaltlichen Kern der jeweils vermittelten Botschaft: die Auseinandersetzung zwischen einem Individuum, einem Menschen mit Ecken und Kanten (der künstlerische, heroische, anarchische wie verrückte Züge tragen kann) mit einer Gesellschaft von bornierten Philistern, die nach verstaubten Gesetzen leben und jegli-

che Kreativität, jeglichen Sinn für wahre Kunst, aber auch für wahre Menschlichkeit verloren haben.

Hinzu kommt ein Weiteres: die Emanzipation von einem christlichen gefärbten Wagnerbild, das Ritter ebenso wie Bayreuth gemalt hatten. Begonnen schon im Schlussakt von *Guntram* (vgl. Kap. 12), hat sie in den Tondichtungen seit *Till Eulenspiegel* vor allem zu einer gesteigerten illustrativen wie parodistischen Tonsprache geführt; selbst vor Geräuschen (Hammelblöken) schreckte Strauss, ganz im Sinne des zeitgleich auf den Theaterbühnen dominierenden Naturalismus, nicht zurück (Werbeck 2001, 43–46). Seit 1895 war Strauss kein orthodoxer Wagnerianer mehr: ein Schritt, dessen Radikalität angesichts eher konservativer Wagner-Anhänger wie Schillings, Pfitzner oder selbst Mahler nicht zu unterschätzen ist. Neben Wagner trat Mozart (vgl. Kap. 8), den Strauss als »Inkarnat des reinen Künstlers« (Kristiansen 2000, 410) und damit als antimetaphysisches Idol schlechthin verehrte.

Dennoch blieb Strauss Wagnerianer, weil er bis zuletzt an Wagners historisch-ästhetischer Konzeption festhielt, der zufolge die Musikgeschichte im Musiktheater kulminieren müsse und die Komposition von Instrumentalmusik seit Beethoven ihre Berechtigung verloren habe. Musik, die ernst zu nehmen war, konnte sich Strauss nur als Musiktheater vorstellen. Folglich fanden seine Tondichtungen, wie schon Hanslick prognostizierte, ihre Konsequenz in seinen Opern. Hier setzte er auf die dort erprobten musikalischen Mittel ebenso wie auf die enge Kommunikation mit seinem Publikum; wie Schönberg seine Musik einem exklusiven »Verein für musikalische Privat-aufführungen« vorzubehalten, wäre Strauss nicht im Traum eingefallen. Und natürlich bewegte er sich auch in der Oper – nach dem zögerlichen Beginn mit *Guntram* – konsequent vom Wagner des Erlösungsdramas fort, zielte vielmehr, wie in den Tondichtungen, auf Individualität und musikalische Vielfalt. Lapidar als »Oper« firmieren nur drei seiner Stücke (*Die Frau ohne Schatten*, *Die Ägyptische Helena*, *Friedenstag*), ansonsten ändern sich die (partiell hybriden) Untertitel von Werk zu Werk.

Das »Singgedicht« *Feuersnot* steht nicht nur am Beginn einer Reihe komödiantischer Stücke

ebenso wie des Einakters, auf den Strauss noch mehrfach zurückgreifen sollte, es steht zudem mit seinen zahlreichen, durchaus parodistisch gemeinten Zitaten (einschließlich Münchner Lieder) und seinen Walzersequenzen paradigmatisch für die »Stilkunst« (Kristiansen 2000), das raffinierte Spiel mit historischen Stilen, das Strauss' Opern (und damit, wenn man will, seine spezifische »Moderne«) im Weiteren prägen sollte. Vor diesem Hintergrund erscheinen *Salome* und *Elektra* eher als Ausnahmen, nach denen Strauss sein Konzept mit unverminderter Energie fortsetzte. Doch auch in diesen beiden Opern finden sich Walzer (am Ende von *Elektra*) ebenso wie parodistische Effekte: In *Salome* ist das schmachtende As-Dur von Jochanaans »Er ist in einem Nachen« (Zi. 132), das später die Nazarener aufgreifen (7 Takte nach Zi. 211) fraglos musikalischer Kitsch, mit dem Strauss seiner antichristlichen Überzeugung Ausdruck gab – und zugleich für die notwendige Entspannung in einer ansonsten eher nervösen Partitur sorgte. Ähnlich funktioniert in *Elektra* die Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest (9 Takte nach Zi. 148a), die, vielleicht nicht zufällig, wiederum in As-Dur steht: Ihre musikalische Schwelgerei über langen Orgelpunkten dient zugleich als kadenzierende Ruhe nach hochgespannt-chromatischen Partien; man könnte auch vom Nacheinander von Dissonanz und Konsonanz im Großen sprechen. So fragil die Tonalität geworden war: Für Strauss bildete sie unverändert ein zentrales Koordinatensystem – und zwar als Mittel musikalischer Charakterisierung ebenso wie als struktureller Halt. Wie kein Zweiter verstand er es, ihr Fundament, die Kadenz, noch einmal in großem Stil in Szene zu setzen und so die Dissonanzen, die seine teils rücksichtslose Orchesterpolyphonie zeitigte, zu balancieren.

Gewiss, zur Drastik der musikalischen Sprache von *Salome* und *Elektra* ist Strauss später nicht mehr zurückgekehrt. Der Differenzierungsgrad seiner Musik ist allerdings eher noch gewachsen – ohne dass Strauss in seiner Anstrengung nachgelassen hätte, die Musik aus dem Käfig ihrer selbstreferentiellen ästhetischen Nabelschau zu befreien, in dem sie sich seiner Überzeugung nach am Ende des 19. Jahrhunderts gefangen hatte. Unbeirrt schrieb er Musik des 20. Jahrhunderts – für ein

Publikum, das seine Kunst so ernst nahm, wie sie ihm war. Sie hat es verdient, auch heute ernstgenommen zu werden.

Der Familienmensch

Richard Strauss zählte seit den frühen 1890er Jahren zu den bekanntesten deutschen Komponisten, seit dem Sensationserfolg von *Salome* (1905), der durch den des *Rosenkavalier* (1911) noch übertroffen wurde, galt er als der berühmteste und neben Giacomo Puccini erfolgreichste Komponist seiner Zeit. Natürlich war er in der Kultur- und speziell in der Musikszene eine öffentliche Person, über deren Musik man – durchaus auch polemisch – diskutierte, aber gesucht hat er die Öffentlichkeit nicht. Sie bestand für ihn wie für seine Kollegen in erster Linie aus dem Publikum, das Konzerte bzw. Operaufführungen besuchte und damit für den Fortbestand des öffentlichen Musikbetriebs sorgte, von dem seine Existenz abhing. Außerhalb des Musikbetriebs mied Strauss weitgehend jegliche Publizität. Stattdessen pflegte er ein intensives Privatleben, das um nichts anderes als um ihn selbst und seine Familie kreiste; es verwundert wenig, dass die Sängerin Lotte Lehmann Strauss einmal als »egocentric in the extreme« beschrieb (Kater 2000, 217). Neben dem Komponieren und der Aufführung seiner Werke interessierte Strauss nichts so sehr wie das Wohlergehen seiner Familie; diesen drei Maximen ordnete er in seinem langen Leben alles unter.

Welche Bedeutung ein intaktes, kulturell aufgeschlossenes, musikalisch aktives und, nicht zu vergessen, ökonomisch abgesichertes Familienleben hatte, durfte Strauss schon als Kind erfahren. Sein Vater Franz, professioneller Hornist und Dirigent von Liebhaberorchestern, sowie die Großfamilie Pschorr, der seine Mutter Josephine entstammte, ermöglichten ihm eine alles in allem sorglose Jugendzeit und eine intensive Pflege seines musikalischen Talents (vgl. Kap. 24) – einschließlich früher Besuche von hochrangigen Konzert-, Opern- und Kammermusikaufführungen –, von der andere nur träumen konnten. Die Depressionen, an denen Strauss' Mutter immer wieder erkrankte und die mehrfache Einwei-

sungen in Heilanstalten notwendig machten, warfen allerdings einen Schatten auf die frühen Jahre (Schuh 1976, 93 ff.). Auch mit dem Vater, der zum Jähzorn neigte, war nicht immer leicht umzugehen. Dennoch: Strauss hat die Bedeutung der Familie für seine eigene Entwicklung nie vergessen und zumal den Pschorr-Verwandten durch die Widmung seines wohl populärsten Werkes, des *Rosenkavaliers*, ein würdiges Denkmal gesetzt.

Mit 30 Jahren gründete Strauss seine eigene Familie. 1894 heiratete er die Sängerin Pauline de Ahna, 1897 wurde Sohn Franz geboren. Dieser heiratete 1924 Alice Grab und hatte mit ihr zwei Söhne, Strauss' Enkel Richard (geb. 1927) und Christian (geb. 1932). Die Startphase von Richards eigener Familie verlief allerdings keineswegs reibungslos. Seine Eltern kamen nur schwer mit der neuen Schwiegertochter aus; Strauss schlug ihnen allen Ernstes vor, Pauline, weil sie »so gar nicht zu Euch zu passen scheint«, aus »dem Familienkalender zu streichen« (undatiertes Brief, Schuh 1954, 202 f.). So weit kam es nicht, aber ein harmonisches Miteinander hat es wohl auch später nicht immer gegeben.

Will man Strauss und seine Familie näher charakterisieren, muss man bei seiner Frau etwas länger verweilen. Tochter eines bayerischen Generals, fühlte sich Pauline ihrem Mann, dem Spross einer bürgerlichen Musikerfamilie, durchaus überlegen, auch wenn sie ihm als Schülerin und später als Ehefrau eine veritable Sängerkarriere verdankte. Strauss schätzte Paulines große Musikalität, ihre darstellerische Leistung auf der Opernbühne, ihre Einfühlung vor allem in seine eigenen Lieder und deren »poetischen« (Strauss 1981, 248) Vortrag über alles. Vor allem aber: Pauline inspirierte ihn, sie war seine Muse. Hatte er als Jugendlicher Lieder für seine Tante Johanna Pschorr komponiert, so schrieb er sie später für seine Frau; als sie nach 1904 ihre Karriere beendete, ging seine Liedproduktion merklich zurück. Ihr Sopran dürfte zudem wesentlich mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass Strauss in seinen Opern die großen musiktheatralischen Sopranrollen bzw. überhaupt Opernstoffe mit besonderen Frauentypen bevorzugte (Werbeck 2003). In Strauss' Leben als Opernkomponist spielten neben Pauline ausnahmslos Sopranistinnen eine heraus-

ragende Rolle, ob sie nun Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann oder, als zentrale Figuren, Maria Jeritzka und Viorica Ursuleac hießen.

Doch Paulines Einfluss auf den Komponisten Strauss reichte noch weiter: Wir wissen, dass sie als Muster wenigstens für »Des Helden Gefährtin« in der Tondichtung *Ein Heldenleben* ebenso diente wie für die »Frau« in der *Symphonia domestica*, aber auch für die Rolle der Färbefrau in *Die Frau ohne Schatten* (zumindest im Frühstadium der Arbeit) und schließlich, unübersehbar, für die Rolle der Christine Storch in *Intermezzo*; weitere Beispiele sind zwar nicht bekannt, aber keineswegs auszuschließen. Hier fungierte Pauline allerdings weniger als Sopranistin denn als Frau, deren komplexer Charakter ihren komponierenden Ehemann zeitweise derart faszinierte, dass er sich während der ersten Arbeiten am *Intermezzo*-Text vorstellen konnte, aus Pauline »10 Stücke« zu machen (Brief an Hermann Bahr vom 12.7.1917, Gregor 1947, 104), in denen jeweils ein anderer Charakterzug dominieren würde.

Solchen künstlerisch-poetischen Qualitäten und dem Stolz auf ihren berühmten Mann, um dessen Wohlergehen sie sich permanent sorgte, standen immer wieder kritisierte Eigenschaften Paulines gegenüber, die Richard – nach einer anfangs schwierigen, 1901 fast bis zur Scheidung führenden Phase (TrChr, 215) – mehr oder weniger gelassen tolerierte, auch wenn sie die Zeitgenossen damit gehörig vor den Kopf stieß: sei es ihr mangelndes Taktgefühl, ihre Streit- und Klatschlust (auch unter mehr als vier Augen; Harry Graf Kessler sprach einmal von Paulines »halbhysterischen Unartigkeits Anfällen«; Tagebucheintrag vom 21.2.1910, Schuster 2005, 190) oder ihre Pedanterie in allen häuslichen Dingen, zudem ihre antidemokratischen, nationalistischen und wohl auch antisemitischen Überzeugungen, mit denen sie bisweilen recht offen umging (Hettche 1996, 18). Für ihren Mann – der, wenn man das Libretto von *Intermezzo* wörtlich nehmen will, all dies »brauchte« –, bildete Pauline ungeachtet aller unvermeidlichen Streitigkeiten einen unersetzlichen Stabilitätsanker; auf sie konnte er sich jederzeit verlassen. Beide hingen mit größter Zärtlichkeit am gemeinsamen Sohn wie auch an dessen Familie.

Wie weit Franz Strauss, von den Eltern bezeichnenderweise bis zuletzt »Bubi« genannt, diese

Anhänglichkeit auch als eine Last empfand, lässt sich, solange die einschlägigen Dokumente noch nicht ausgewertet sind, nur vermuten. Auch das Kind wurde »komponiert«: in der *Symphonia domestica*, in *Intermezzo* sowie im *Parergon zur Symphonia domestica*, jenem Klavierkonzert für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, in dessen Musik sich die Angst um den 1924 während seiner Hochzeitsreise in Ägypten lebensgefährlich an Typhus erkrankten Sohn niedergeschlagen hat. Weil Franz das einzige Kind blieb, konzentrierte sich alle elterliche Fürsorge auf ihn. Während Richard Strauss sich früh bereits von seinem Vater emanzipierte, ist dies dem Sohn, wie es scheint, bis zuletzt nicht gelungen. Mediziner durfte er nach dem Willen des Vaters nicht werden (Wilhelm 1984, 279); so diente er ihm als promovierter Jurist, zog 1925, nur gut einhalb Jahre nach seiner Hochzeit, ins neu erbaute Haus des Vaters in Wien und auch seine Frau Alice ordnete sich als unentbehrliche Privatsekretärin in eine Familie ein, deren Leben ganz auf die Interessen von Richard Strauss zugeschnitten war. Er bestimmte jederzeit den Kurs; seinen Arbeiten, seinen Reisen, seinen Auftritten als Dirigent, seinen Freiräumen fürs Komponieren hatte sich die Familie anzupassen und wurde, soweit möglich, in die Organisation seiner vielfältigen Aktivitäten einbezogen. Strauss war und blieb das Oberhaupt. Und als solches fühlte er sich für die Familie verantwortlich. Nicht nur viele seiner geschäftlichen, sondern auch seiner politischen Aktivitäten waren durch die Sorge um die Familie motiviert.

Freunde und gesellschaftliches Leben

Konnte ein Genie wie Strauss, dessen Leben ganz dem eigenen Komponieren, den Auftritten als Dirigent und dem Wohlergehen der Familie gewidmet war, belastbare Freundschaften schließen? Gewiss, der junge, aufstrebende Musiker hatte Freunde – etwa die zur »Ritterschen Tafelrunde« (gemeint ist Alexander Ritters Tisch in der Münchner Weinstube Leibenfrost) zählenden Ludwig Thuille, Friedrich Rösch und Arthur Seidl, die Ritter seit 1886 in München zu einer

schlagkräftigen Propagandatruppe für seine an Wagner orientierten künstlerischen Ziele zu formen suchte. Mit allen war Strauss per Du, und allen dreien widmete er seine frühen Tondichtungen, die ihn als Komponisten bekannt machten: *Don Juan* wurde Thuille, *Tod und Verklärung* Rösch, *Till Eulenspiegel* Seidl dediziert. Später, während der zweiten Münchner Zeit von 1894–1898, freundete sich Strauss auch mit Max Schillings an. Doch die Freundschaften waren bald Belastungen ausgesetzt. Ende 1903 kritisierte Otto Julius Bierbaum Strauss' *Taillefer* – mit dem Resultat, dass der verärgerte Komponist für einige Jahre den Kontakt zu seinen Münchner Freunden abbrach bzw. auf ein Minimum reduzierte. Schon vorher, Ende 1899, hatte die Beziehung zu Seidl unter Eifersüchteleien gelitten. Mit Thuille kam es immerhin, kurz vor dessen Tod 1907, noch zu einer Aussöhnung, während die zunächst persönlich gehaltenen Briefe mit Schillings einer eher geschäftsmäßigen Korrespondenz wichen. Auch die Freundschaft mit Rösch wurde mit dessen Tätigkeit in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) sowie der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA) insofern Belastungen ausgesetzt, als Strauss sich bei seinen Verhandlungen mit Verlegern in eigener Sache keineswegs immer an die Regeln, auf deren Einhaltung Rösch pochte, gebunden fühlte.

Enge Freundschaften, die zum gegenseitigen Du führten, scheint Strauss später kaum noch geschlossen zu haben. Eine wichtige Rolle als Vertrauensperson spielte seit 1902 der Berliner Kaufmann und Kunstmäzen Willy Levin, den Strauss zeitweise, etwa bei den Verhandlungen über die Uraufführung von *Ariadne auf Naxos*, wie einen persönlichen Manager einsetzte (Hettche 1996) und mit dem er gerne Skat spielte; auch zu dem Wiener Musiker und Musikkritiker Ludwig Karpath, seit 1923 in der Bundestheaterverwaltung für musikalische Angelegenheiten tätig und damit Strauss, dem künstlerischen Oberleiter der Wiener Staatsoper, vielfältig verbunden, pflegte der Komponist ein offenbar recht vertrautes Verhältnis. Als Karpath 1936 starb, waren alle diese »Freunde« dahingegangen, und es scheint, als habe später vor allem Clemens Krauss, Strauss' »Leibdirigent«, noch die Rolle eines Freundes, zumindest jedenfalls eines musikalischen Beraters spielen können;

immerhin schätzte Strauss ihn so hoch, dass er mit ihm zusammen das Libretto seiner letzten Oper *Capriccio* verfasste (vgl. Kap. 16).

Mit Freunden hat Strauss in seinen jüngeren Jahren auch einen Teil seiner Freizeit verbracht. Man lud sich gegenseitig ein, man reiste zusammen, unternahm Ausflüge. Vom jungen Strauss weiß man, dass er in Berlin 1883/84 gezielt Bekanntschaften aufnahm und ein Netzwerk knüpfte, von dem er auch noch profitieren konnte, als er 1898 als Hofkapellmeister in die Reichshauptstadt zurückkehrte. Gleiches gilt für Verbindungen zu Dirigenten- und Komponistenkollegen: Man traf sich, tauschte sich aus und führte die jeweiligen Werke des oder der anderen auf – jeweils zum allseitigen Nutzen. Wie weit Strauss über beruflich nützliche Kontakte hinaus allerdings auch gesellschaftliche Beziehungen knüpfte bzw. pflegte, mit anderen Worten: In welchem Umfang er am gesellschaftlichen Leben der jeweiligen Städte teilnahm, in denen er wohnte, lässt sich bislang nicht abschätzen, weil vor allem die Familienkorrespondenzen noch immer der Auswertung harren. Andererseits: Während der Saison fehlte Strauss, solange er noch hauptamtlich dirigierte, vermutlich schlicht die Zeit, die durch Proben, Aufführungen und das Schreiben von Partituren bis zum Rand gefüllt war. Verständlich also, dass Strauss bislang jedenfalls nicht als Gesellschaftslöwe aufgefallen ist; Harry Graf Kessler bekannte er, anders als seine Frau am Verkehr in der »Gesellschaft« nur mäßig interessiert zu sein (Eintrag vom 4.8.1912; Schuster 2005, 854). Die Zahl etwa der Salons, die er besuchte, hielt sich offenbar in Grenzen: Er soll (TrChr enthält dazu keine Angaben) zu den Gästen des Salons des Ehepaars Max und Elsa Bernstein gehört haben, den mit ihm u. a. Hans Pfitzner, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und Gerhart Hauptmann frequentierten (Machatzke 1985, 146 f.). Sicher und häufiger zu Gast war er im Münchner Hause des Verlegers Thomas Knorr – dagegen ist von Besuchen im Salon von Elsa und Hugo Bruckmann nichts bekannt. Gleiches gilt für die berühmten Wiener Salons von Berta Zuckerkandl oder Eugenie Schwarzwald; dagegen hat Strauss offenbar in frühen Jahren den Salon von Jella Oppenheimer in Wien aufgesucht (Martynkewicz

2011, 23). Außerdem gehörte er zu den Gästen im Wiener Hause Wittgenstein, wo er mit dem pianistisch begabten Sohn Paul vierhändig spielte (Werbeck 1999, 17). In Berlin zählte Strauss zu den Stammgästen im Salon von Willy Levin, auch mit der Salonnière Helene Nostitz war er bekannt. Über Kontakte zum Berliner Salon von Cornelia Richter hingegen, zu dessen Besuchern Hofmannsthal und Harry Graf Kessler zählten, wissen wir bislang nichts. Während Strauss als Komponist auf die repräsentativste, festlichste aller Gattungen setzte, die große Oper, hielt er sich als Privatmann von Festivitäten eher fern.

Kontakte, auch zu politischen Personen, pflegte Strauss außer in Salons in Vereinen oder Gesellschaften. Er gehörte dem 1897 in Berlin gegründeten »Verein zur Förderung der Kunst« als Ehrenpräsident bzw. später, zusammen mit Gerhart Hauptmann, als Ehrenvorsitzender an (Machatzke 1987, 503) – ohne dass bislang Näheres darüber bekannt wäre, wie er sich hier tatsächlich engagierte. Ähnlich ungewiss ist, ob Strauss 1903 der Aufforderung zur Unterzeichnung eines Gründungsauftrufs für den u. a. von Harry Graf Kessler betriebenen »Sezessionsklub« folgte (dabei hätte er sich in der Gesellschaft etwa von Richard Dehmel, Alfred Lichtwark und Gerhart Hauptmann befunden), geschweige denn, ob er Mitglied wurde (Machatzke 1987, 679). Auf sicherem Boden hingegen bewegen wir uns mit Strauss' Zugehörigkeit zum Präsidium der »Deutschen Gesellschaft 1914«, die sich im November 1915 konstituiert hatte und als Medium zur Koordinierung der deutschen Intelligenz im Hinblick auf die Kriegsführung sowie zur Vermittlung zwischen geistiger und politischer Elite verstand (Sprengel 1997, 340–342). Am 14. Oktober 1915 etwa verzeichnet die Chronik einen »1. Clubabend« der Gesellschaft im Hotel Esplanade, an dem neben Strauss noch der Präsident Wilhelm Solf (Staatssekretär im Reichskolonialamt), der Publizist Maximilian Harden, der Industrielle, Schriftsteller und spätere Reichsaußenminister Walther Rathenau sowie Gerhart Hauptmann teilnahmen. Auch 1916 bis 1918 hielt sich Strauss mehrfach mit anderen Mitgliedern der Gesellschaft im »Club« auf.

Zu den für Strauss angenehmsten Dingen gesellschaftlichen Zeitvertreibs gehörte das Kartenspiel: Rommé, Piquet, Tarock und Schafkopf, vor

allem aber Skat. Seine Leidenschaft für das Spiel war notorisch; es entspannte ihn, weil er während der Partien ausnahmsweise nicht ständig innerlich Musik hörte (Wilhelm 1984, 274). Dennoch wurde auch diese Passion »komponiert«: In *Intermezzo* gehört die Skatszene zu den eindrucksvollsten Abschnitten und mit dem skatspielenden Kommerzienrat setzte Strauss seinem Freund Willy Levin ein Denkmal – für den er sogar einen Skatkanon (TrV 210) geschrieben hat. Natürlich besuchte Strauss auch Bälle und gelegentlich Sportveranstaltungen wie etwa das Berliner Trabrennen in Hoppegarten – zu seinen Favoriten zählten derartige Vergnügungen allerdings wohl nicht.

Musiker, Geschäftsmann und Funktionär

Vom eigenen Vater lernte Strauss, dass und wie man als professioneller Musiker leben und sein Brot verdienen konnte. Angesichts seiner kompositorischen Begabung lag es allerdings nahe, sich ein finanzielles Standbein als Dirigent zu suchen. Mit dem Engagement des 21-Jährigen an den Meininger Hof (gegen Konkurrenten wie Gustav Mahler, Herman Zumpe, Felix Weingartner und Jean Louis Nodé; Bülow 1907, 359) erfüllte sich dieser Traum schon früh. Sein Mentor und Vorgesetzter Hans von Bülow dürfte Strauss als vorbildlicher Dirigent und Interpret lebenslang vor Augen gestanden haben. Aber nicht nur von Bülow, auch von Brahms, dem Strauss in Meiningen begegnete, konnte er Einiges lernen – nicht zuletzt, dass es möglich war, allein von den Einnahmen aus eigenen Werken zu leben und nur dann als Musiker aufzutreten, wenn es galt, eigene Werke zu spielen oder zu dirigieren. Dieses Ideal verlor Strauss in der folgenden Zeit nie mehr aus den Augen. So sehr er einerseits sich als Dirigent künstlerische Ziele setzte – seit Weimar vor allem die Aufführung der Werke der Neudeutschen Schule mit Beethoven, Berlioz, Liszt und Wagner; in der zweiten Münchner Zeit kamen die Opern Mozarts als Schwerpunkte hinzu –, so war ihm die ökonomische Seite seines Berufs doch alles andere als gleichgültig. Auch seine Konzertreisen, die ihn

seit der Mitte der 1890er Jahre in wachsendem Maße durch das Deutsche Reich ebenso wie ins europäische Ausland führten (1904 und 1921/22 kamen Tourneen in die USA, 1920 und 1923 solche nach Südamerika hinzu), dienten immer zugleich der Mehrung des eigenen Vermögens – eine Funktion, mit der Strauss, was seine Kritiker besonders irritierte, ganz offen umging. Als er in New York im April 1904 zwei Konzerte in einer freigeräumten Etage des Wanamaker-Warenhauses dirigierte, brachte ihm das in Deutschland den Vorwurf ein, sich »an der Würde und dem Ansehen der *deutschen* Kunst [...] schwer versündigt« zu haben (Spanuth 1908, 597); Strauss konterte mit dem Satz »Wahre Kunst adelt jeden Saal und anständiger Gelderwerb für Frau und Kind schändet nicht – einmal einen Künstler« (ebd., 594). In den frühen 1920er Jahren, als Deutschland und Österreich durch eine bislang nie gekannte Inflation erschüttert wurden, zog es mit zahlreichen anderen europäischen Künstlern auch Strauss nach Übersee, wo harte Dollars winkten; erst 1924/25, nach der allmählichen Stabilisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse, war es mit solchen Reisen vorbei.

Strauss' Worte vom Gelderwerb für Frau und Kind unterstreichen, wie wichtig ihm ökonomische Sicherheit von Anfang an war, wie sehr er auch hier die Familie mit einschloss und wie wenig er sich durch Neider stören ließ. Zielstrebig trachtete er danach, sich und den Seinen ein sorgenfreies Leben zu ermöglichen. Nach der Schließung aller deutschen Theater im September 1944 und der Zerstörung aller ihm wichtigen Bühnen trieb ihn in seinen letzten Jahren lange die Angst um, sich und seine Nachkommen an den Bettelstab gebracht zu haben; eine Sorge, von der ihn erst der Vertrag mit dem Verlag Boosey & Hawkes sowie die politische Entlastung durch die Garmischer Spruchkammer 1948 entließ. Pauline hat die gemeinsame Lebensmaxime schon früh, in einem Brief vom 1. September 1897, auf den Punkt gebracht, als sie ihrem Mann schrieb: »[...] trachten wir, uns viel zu verdienen, damit Du bald *Dir* selbst leben kannst« (Grasberger 1967, 107). Strauss' notorisch hohe Honorarforderungen gegenüber Verlegern wie Konzertveranstaltern hatten ihr erstes Ziel darin, allein dem Komponieren leben zu können. Natürlich profitierte er auch von

der 1903 gegründeten AFMA, für die er sich mehrere Jahre lang zusammen vor allem mit Friedrich Rösch und Hans Sommer (vgl. Kap. 2) stark gemacht hatte. Aber erst mit den auch finanziell höchst einträglichen Erfolgen der Trias *Salome*, *Elektra* und *Rosenkavalier*, mit dem Bau einer repräsentativen Villa in Garmisch, die Strauss 1908 bezog, mit dem Erwerb eines ersten Autos im selben Jahr schien das ersehnte Ziel erreicht – folgerichtig löste sich Strauss schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg sukzessive aus seinem Berliner Kapellmeisteramt. Als jedoch im August 1914, kurz nach Beginn des Krieges, sein in London deponiertes Vermögen beschlagnahmt wurde, strebte der 50-jährige noch einmal eine feste Stellung an – wobei jetzt mit der Wiener Hofoper allein das prestigeträchtigste Operntheater seiner Zeit in Frage kam. Noch vor dem Ende seiner Wiener Amtszeit, im Frühjahr 1923, plante und begann er mit dem Bau einer zweiten Villa in Wien; ein Jahr nach seinem Rücktritt, im Herbst 1925, zog die Familie ein. Später wurde das Baurecht für die Villa in dauerndes Eigentumsrecht umgewandelt; Strauss verpflichtete sich als Gegenleistung u. a. dazu, zwischen 1926 und 1931 jährlich zwanzigmal umsonst in der Staatsoper zu dirigieren – was er auch einhielt. Bei den Verhandlungen argumentierte Strauss wiederum mit seiner Familie: Er habe, so schrieb er dem Generaldirektor der österreichischen Bundestheater, Franz Schneiderhan, am 16. November 1926, auf seine ursprüngliche Bedingung, zeitweise von der Steuer befreit zu werden, verzichtet, weil er seinen Kindern nicht das Glück versagen wollte, nach seinem Tode »in ihrem eigenen Hause zu wohnen« (Brosche 2000, 28).

Als Manager in eigener Sache agierte Strauss alles in allem höchst erfolgreich – gleich, ob Einsätze als Dirigent oder Verlagsverträge auf seiner Agenda standen (vgl. Kap. 6). Mit seinen administrativen Verpflichtungen hingegen hatte er wenig Glück. Solange es sich um ehrenamtliche Posten handelte – wie etwa der Vorsitz des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) oder der GDT –, fielen Strauss' Schwierigkeiten, im Team zu arbeiten, nicht weiter ins Gewicht, weil ihm alte Freunde wie vor allem Rösch die Arbeit abnahmen. Als Strauss aber in Berlin glaubte, er könne als künstlerischer Leiter nach dem Ende des

Ersten Weltkriegs den Kurs der neuen Staatsoper bestimmen, gelangte er rasch an Grenzen. Zwar wurde er (der schon erste Verhandlungen mit Wien geführt hatte) am 11. November 1918 dank seines »großen autoritativen Namens« (Brief an Pauline, 12.11.1918; RSA) in den neu geschaffenen Künstlerrat der Berliner Oper gewählt und übernahm mit dem Oberregisseur Georg Droscher auch provisorisch deren Leitung, reichte jedoch bald darauf seine Entlassung ein, weil das Personal sich gegen ihn als Direktor aussprach. Dennoch begann er neue Verhandlungen in Berlin wie auch in Wien mit dem Ziel, hier wie dort die künstlerische Oberleitung wahrzunehmen, während ein anderer (Droscher in Berlin, Franz Schalk in Wien) die Verwaltungsarbeit leisten, für »das Bürokratische« (Brief an Max Schillings vom 28.8.1921; Schlötterer 1987, 195) zuständig sein sollte. Dabei spielten auch finanzielle Motive eine gewichtige Rolle – wie Strauss Hofmannsthal in einem als »privatissime« deklarierten Brief vom 29. Dezember 1918 unmissverständlich auseinandersetzte (RSHH 429–433). Doch ging der Plan nur für Wien auf: Strauss wurde am 1. Mai 1919 als Künstlerischer Oberleiter neben dem Direktor Schalk an die Spitze der Staatsoper berufen. Diese wenig tragfähige Konstruktion hielt immerhin gute fünf Jahre, bis Strauss aus Protest gegen Schalks Weiterbeschäftigung am 31. Oktober 1924 von seinem Amt zurücktrat. Ein letztes Mal versuchte Strauss, als Präsident der Reichsmusikkammer nach dem vertrauten Muster zu agieren: Während er von Garmisch aus die Richtlinien bestimmen wollte, sollte der Geschäftsführer der RMK, Heinz Ihler, in Berlin vor Ort seine Direktiven umsetzen. Doch wiederum hatte Strauss sich über- und die Machtverhältnisse in Berlin erheblich unterschätzt. Auch deshalb, nicht nur wegen seiner Zusammenarbeit mit dem jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig und dem abgefangenen Brief an ihn vom Juni 1935 (s. Kap. 5), war Strauss' Rücktritt nach nur eineinhalb Jahren unvermeidlich.

Politiker

Strauss bezeichnete sich gerne als unpolitischen Künstler, im März 1933 behauptete er sogar, sich »nie in politische Dinge eingemischt« zu haben (Brief an Otto Fürstner, RSA). Damit lag er auf einer Linie mit seinen deutschen Zeitgenossen, die Kunst gegen Politik ausspielten. Thomas Mann hat das Verhältnis zum Gegensatz zwischen »Deutschtum und Zivilisation« stilisiert und damit einer gerade im Ersten Weltkrieg verbreiteten nationalen Stimmung Ausdruck gegeben (Bermbach 1999, 252). Auch Strauss dachte so. Dennoch darf man ihn als einen über weite Strecken seines Lebens recht aktiven politischen Künstler bezeichnen. Freilich engagierte er sich nicht für eine der politischen Parteien seiner Zeit, er kandidierte nicht für parlamentarische Ämter und es ist auch nicht bekannt, ob und mit welchen Präferenzen er bei Wahlen seine Stimme abgab. Was ihn einzig interessierte, war Kulturpolitik, und das hieß konkret: Strauss engagierte sich (angeregt vermutlich vor allem durch Richard Wagner), um den institutionellen Musikbetrieb in der Vielfalt, wie er ihn seit seiner Jugendzeit im Kaiserreich kannte, auch während der Republik zu erhalten. Er nahm Einfluss auf die Besetzung von Dirigentenposten ebenso wie die Gestaltung von Spielplänen, wenn es darum ging, dass Werke der Klassiker (einschließlich Wagner) ebenso wie die seinen regelmäßig gespielt wurden. Aber Strauss dachte nicht nur an sich selbst. Er investierte auch einige Arbeitskraft in die Gründung eines Musikerverbandes wie der GDT mit angeschlossener Anstalt zur Einziehung und sinnvollen Ausschüttung von Tantiemen sowie in die Verlängerung der Schutzfrist (s. Kap. 2) – Maßnahmen, die allen Komponisten ernster Musik zugutekamen.

Wie viele Künstler seiner Zeit war Strauss zunächst durchaus zufrieden mit der herkömmlichen Aufgabenverteilung zwischen Obrigkeit und Kunst: Der jeweilige Souverän garantierte den Bestand kultureller Organisationen und künstlerische Freiheit, während seine Untertanen sich um die Spielpläne von Konzerteinrichtungen und Operntheatern und deren Realisation kümmerten (Werbeck 2012). Gerne ging Strauss 1898 nach Berlin, obwohl der Kaiser, sein oberster Dienstherr, einen notorisch bornierten Kunstverständnis an

den Tag legte. Strauss konnte sicher sein, sich in seiner Kreativität nicht einschränken zu müssen. Und der überwältigende Erfolg von *Salome* zeigte ihm, dass er genau den richtigen Kurs einer Verbindung von Modernität und Publikumswirksamkeit gefunden hatte.

Schwierig wurde es allerdings, als Fragen der Kunst den Reichstag beschäftigten und damit den Bedingungen parlamentarischen Handelns unterworfen waren. Denn damit schlug, wie Strauss argwöhnte, die Stunde der Nicht-Fachleute. Sich auf deren Interessen einzulassen war er nicht bereit. Angelegenheiten der Kunst hatten für ihn grundsätzlich Vorrang, und im Übrigen, so nicht nur seine Überzeugung, waren sie in den Händen von Fachleuten am besten aufgehoben. Als der erste Anlauf, die Schutzfrist zu verlängern, im Reichstag scheiterte, notierte Strauss im Schreibkalender empört: »Der Böötier Eugen Richter spricht dagegen u. der ganze Reichstag fällt um. Saubande!« (TrChr, 209), und als 1912 der Reichstag über die von Cosima Wagner betriebene Verlängerung des Parsifal-Schutzes diskutierte, machte er auch nach außen aus seiner Einstellung keinen Hehl: Das »blöde Allgemeine Wahlrecht«, so formulierte er in einem öffentlichen Brief, dürfe nie dem Willen Wagners übergeordnet werden; Stimmen seien zu wiegen statt zu zählen, denn dann hätte ein Genie wie Wagner das Gewicht von 100.000 Stimmen, während 10.000 Hausknechte allenfalls eine einzige Stimme beanspruchen könnten (Strauss 1981, 89 f.; Seidl 1913).

Anders als beispielsweise Thomas Mann sah Strauss auch nach dem Zusammenbruch der alten Ordnungen am Ende des Ersten Weltkriegs keinen Anlass, seine negative Meinung über die Demokratie als Form politischer Herrschaft zu revidieren, im Gegenteil, seine Abwahl als kommissarischer Opernchef in Berlin zementierte sie weiter. Als künstlerischer Oberleiter der Wiener Oper mit größten Vollmachten ausgestattet, nahm er denn auch auf nichts als auf seine Interessen Rücksicht, stellte für seine Werke »die höchsten Ausstattungsansprüche« (Rode-Breyman 1994, 241) – die ihm auch erfüllt wurden – und betrieb eine ganz auf seine kulturhistorischen Konfessionen (vgl. Kap. 9) abgestimmte, allen Novitäten (außer den eigenen) abholde Spiel-

planpolitik. In Deutschland agierte Strauss während der Jahre der Republik eher im Verborgenen. Wie viele seiner Zeitgenossen leitete ihn dabei die Überzeugung, angesichts der politischen wie ökonomischen Wirren könne nur die Kultur die Gesellschaft überhaupt zusammenhalten. Vor allem müsse die ernste Musik und hier vorab die Oper als kultureller Orientierungspfad gestärkt werden, sie habe sich mit neuen Spielstätten, aktuellen Werken und neuen Darbietungsformen auch dem modernen Publikum zu öffnen. Strauss hatte allerdings seine eigenen Vorstellungen von der Machart aktueller Werke. Zu ihnen gehörten vor allem seine Stücke, nicht aber solche der Komponisten um Arnold Schönberg, die Strauss in privaten Äußerungen (wie erwähnt) als »atonale Bolschewiken« schmähte. Zu ihnen wahrte er Distanz, ohne polemisch zu werden. Auch im ADMV, in dem Strauss 1909 zum Ehrenvorsitzenden bestimmt wurde, legte er »linken« Mitgliedern wie Alban Berg, Heinz Tiessen, Hermann Scherchen oder Paul Hindemith, die zwischen 1919 und 1932 im Musikausschuss aktiv waren (Okrassa 2004, 104), keine Steine in den Weg. Weitaus zielstrebig agierte Strauss, wenn es darum ging, sich hinter den Kulissen in die Besetzungs- und damit auch Repertoirepolitik führender deutscher Bühnen einzumischen – natürlich mit dem Ziel einer Förderung seiner Werke bzw. ihm gewogener Dirigenten. Vehement opponierte er 1925/26 gegen eine drohende Berufung Paul Bekkers als Nachfolger von Max Schillings an die Lindenoper in Berlin (das wäre »für die Oper eine Katastrophe, für mich direkt ein Unglück«, schrieb er am 4. Dezember 1925 an seinen Verleger Fürstner; RSA); tatsächlich wurde Heinz Tietjen als Generalintendant aller drei Berliner Opernhäuser eingesetzt. Strauss hatte in der Sache nicht nur Mittelsmänner wie Fürstner eingespannt, sondern auch den preußischen Kultusminister Carl Heinrich Becker zu beeinflussen versucht. Anfang März 1926 unterhielt er sich mit ihm eine Stunde lang über Angelegenheiten der Staatsoper und setzte den Kontakt schriftlich fort. Auf einen (bisher nicht vorliegenden) Brief von Strauss antwortete Becker am 15. September des Jahres in liebenswürdigstem Ton (RSA). Er dankte Strauss »aufrichtig für das warme Interesse« für die Staatsoper, hoffte, ihn »recht häufig

am Dirigentenpult unserer Opernhäuser begrüßen zu dürfen«, freute sich, Strauss »in der nächsten Zeit hier in Berlin sprechen zu können«, und erwartete »sehr dankbar« dessen »Ratschläge und Winke«. Ähnliche Kontakte, Korrespondenzen und Audienzen (auch mit Diktatoren wie Mussolini 1924 oder Pangalos 1926) bestärkten Strauss in dem Bewusstsein eines von den Inhabern staatlicher Macht gesuchten Partners, der sich als Künstler außen- wie innenpolitisch einmischte, ohne Amt und damit ohne jegliche Legitimation, weil sein Ansehen als erfolgreichster Komponist seiner Zeit eine solche gar nicht erforderlich machte. Und aus seiner unerschütterlichen Überzeugung von der Bedeutung von Kultur, Kunst und Musik für die deutsche Nation – deren einzigartiger Status als »Land der Musik« auf keinen Fall gefährdet werden durfte –, folgerte er ganz selbstverständlich, dass eben nicht Neutöner à la Schönberg oder überflüssige Novitäten, sondern seine eigenen Werke neben den Klassikern bevorzugt auf den Spielplänen zu stehen hatten.

Doch selbst ein Strauss, obschon unter den zeitgenössischen Opernkomponisten auch in den 1920er Jahren noch immer viel gespielt (Thrun 1995, 564), konnte nichts gegen die Weltwirtschaftskrise und die mit ihr einhergehende ökonomische Bedrohung von Orchestern, Theatern etc. ausrichten. Er reagierte, freilich wiederum in Briefen, mit sarkastischen Äußerungen, die verraten, wie suspekt, ja geradezu verhasst ihm das System inzwischen geworden war. Am 27. November 1930 etwa hieß es: »Gott gebe, daß bald bessere Zeiten für die deutschen Theater anbrechen und deren Subventionen nicht mehr für faulenzende Kommunisten (genannt Arbeitslose) verwendet werden müssen. Es ist eine Kulturschande!« (Splitt 2002, 287). Eine in dieser Lage unter Konservativen verbreitete Hoffnung brachte der Musikkritiker Paul Schwers auf den Punkt, als er im Oktober 1931 in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel »Musiknot und Kulturzerstörung« die Klage formulierte: »Schade, daß von Reichs wegen nicht ein Kulturdiktator bestellt werden kann, der in dieser Notzeit allenthalben vernünftigen Ausgleich und damit künstlerisches Niveau zu schaffen hätte. Aber vielleicht kommt es noch dazu« (Okrassa 2004, 195).

Zu diesem Kulturdiktator schwang sich Ende 1933 der fast siebzigjährige Richard Strauss auf. Mit großer Befriedigung dürften er und seine Familie zu Jahresbeginn den Einzug Adolf Hitlers und damit eines bekennenden Wagnerianers und »Künstlers« ins Amt des Reichskanzlers registriert haben; endlich würde es mit der »Kulturpest« (Splitt 2002, 286), mit dem atonalen »Bockmist« (Tagebucheintrag von 1947, RSA), mit der Verarmung zahlloser Musiker und hoffentlich auch mit dem unproduktiven Neben- und Gegeneinander der diversen musikalischen Standesorganisationen ein Ende haben, würde die musikalische Vormachtstellung Deutschlands wieder die ihre gebührende politische Anerkennung finden. Zwar war Strauss nie Mitglied der NSDAP und vermochte für das Gebaren von Verbänden wie der SA wenig Sympathie aufzubringen, aber die neuen politischen wie kulturellen Perspektiven begrüßte er ohne jede Einschränkung. Am 16. März 1933 reiste Strauss nach Berlin, wohnte, bemerkenswert genug, der Eröffnung des neuen Reichstags bei, traf am Rande einer *Elektra*-Aufführung Hitler und Göring und brachte nach Garmisch »große Eindrücke [...] und gute Hoffnung für die Zukunft der deutschen Kunst« mit, »wenn sich erst die ersten Revolutionsstürme ausgetobt haben!« (Brief an Anton Kippenberg, 29.3.1933; Schuh 1959/60, 120). Die »Stürme« hatten es freilich in sich: Nicht nur war es seit Ende Februar zu ersten reichsweiten Übergriffen auf jüdische Geschäfte gekommen (die im Zusammenhang mit den Reichstagswahlen vom 5. März noch zunahmen), auch Strauss selbst war unmittelbar betroffen: In Dresden wurden Anfang März der Dirigent Fritz Busch sowie der Generalintendant Alfred Reucker, denen er die Uraufführung seiner beiden gewidmeten Oper *Arabella* zugesagt hatte, aus ihren Ämtern gejagt. Strauss, der öffentlichen Protest vermied, brach sein Versprechen: Nicht Busch, sondern Clemens Krauss hob die Oper am 1. Juli aus der Taufe, und nicht Reucker, sondern Josef Gielen führte Regie. Zurückgehalten hatte Strauss sich auch, als Anfang März in Leipzig der Generalmusikdirektor der Oper, Gustav Brecher, entlassen wurde, der zu Strauss' frühesten und treuesten Parteigängern zählte, sich bei diesem freilich durch seine Repertoirepolitik (u. a. mit Kreneks *Jonny spielt auf*) unbeliebt gemacht hatte

(vgl. den letzten Brief Brechers vom 16.3.1933; Strauss 1998, 148 f.). Und schließlich hatte Strauss während der Berliner Tage zwei Konzerte der Philharmoniker geleitet – anstelle von Bruno Walter, der der Drohung massiver Störungen gewichen war (Stargard-Wolff 1954, 275–279; Splitt 1987, 42–59). Brecher und Walter waren Juden; Strauss nahm wissentlich in Kauf, sich zum Handlanger der antijüdischen Politik des neuen Regimes gemacht zu haben. Kaum anders wurde seine Bereitschaft interpretiert, im Sommer 1933 in Bayreuth *Parsifal* zu dirigieren, und zwar für Arturo Toscanini, der seine Teilnahme aufgrund der Diskriminierung jüdischer Musiker abgesagt hatte (Splitt 1987, 59–64).

Nicht, dass Strauss in allen Fällen als überzeugter Antisemit gehandelt hätte. Ein solcher war er nicht (im Gegensatz zu seiner Frau); dagegen spricht schon seine Wertschätzung der Musik beispielsweise von Mendelssohn, mit Einschränkungen auch von Meyerbeer und Mahler, aber auch seine zeitweise enge Verbundenheit mit den oben erwähnten Karpath und Levin. Und sein Salon-Antisemitismus, den er in seiner Jugendzeit pflegte und mit dem er Leuten wie seinem Vater, Bülow oder Cosima Wagner nach dem Munde redete, hatte sich längst abgeschliffen. Wenn er Vorbehalte gegen das Judentum pflegte, dann vor allem, weil er es mit dem von ihm rigoros abgelehnten Christentum in enge Verbindung brachte. Juden hatten die »christliche, jüdische Metaphysik« ersonnen (Tagebucheintrag, RSA), die Strauss für eine künstlerische Sackgasse hielt, weil sie zur Preisgabe künstlerischer Verantwortung führe. Unproduktives Räsonieren über ewige Gesetze einer vorgeblich heiligen Tonkunst lehnte er ab, plädierte vielmehr für die individuelle künstlerische Tat. Strauss' antisemitische Vorbehalte waren durch seine Künstlerästhetik motiviert; eine rassistisch grundierte und offen bekannte Judenfeindschaft gab es bei ihm nicht. Deshalb reagierte er auf die Kritik an seinem Verhalten 1933 eher trotzig, ließ sich jedenfalls zunächst nicht von seinem Ziel abbringen, endlich auch offiziell der Führer der deutschen Musik zu werden.

Von Anfang an sah Strauss die Chance, kulturelle Interessen der neuen Machthaber und deren Pläne einer grundlegenden Neuorganisation des

Musiklebens zur Verwirklichung eigener Vorstellungen von Kultur und Musik in Deutschland nutzen zu können. Er verzichtete deshalb auf jeglichen öffentlichen Protest, ließ vielmehr seine Sympathie mit der neuen Kulturpolitik erkennen. Vielleicht auch aus diesem Grund gehörte er zu den Mitunterzeichnern des von Hans Knappertsbusch initiierten und am 16./17. April 1933 erschienenen öffentlichen »Protestes der Richard-Wagner-Stadt München«, der sich gegen Thomas Manns Wagner-Vortrag richtete (und das Exil des Schriftstellers zur Folge hatte; Borchmeyer 1983; Vaget 1994). Während der Bayreuther Festspiele traf sich Strauss erneut mit Hitler sowie erstmals auch mit dem für die Kultur zuständigen Minister Joseph Goebbels; beiden übergab er ein Papier, in dem er seine Vorschläge zur Verbesserung der Musikkultur in Deutschland zusammengefasst hatte. Bei solchen Kontakten dürfte Strauss mit hoher Wahrscheinlichkeit sich selbst als möglichen Führer der deutschen Musik ins Gespräch gebracht haben. Im November des Jahres hatte er mit der Berufung als Präsident der neu eingerichteten Reichsmusikkammer sein Ziel erreicht (s. Kap. 5).

Strauss' Hoffnung, im neuen Amt dank seines Renommées Kulturpolitik als »Nebearbeit« (an Zweig vom 21.1.1934; RSSZ 54) von Garmisch aus betreiben und als Hauptarbeit weiterhin komponieren zu können, erwies sich schon angesichts der alles andere als eindeutigen Zuständigkeiten innerhalb von Partei und Regierung rasch als Illusion (Okrassa 2004, 279). Deshalb trug er sich bereits Ende 1934 mit Rücktrittsgedanken, stellte sie jedoch zurück – wohl auch, weil er die Premiere seiner neuen Oper *Die schweigsame Frau* auf ein Libretto des jüdischen Schriftstellers Stefan Zweig nicht gefährden wollte. Im Übrigen war Strauss erst im Juni 1934 Präsident des neugegründeten Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten geworden: eine weitere Aufgabe, die er allerdings nicht besonders engagiert betrieb, wie sein Fehlen bei mehreren Musikfesten des Rates dokumentiert (vgl. Kap. 4). Über die Umstände von Strauss' Rücktritt, nachdem sein Brief an Zweig vom 17. Juni 1935 von der Gestapo abgefangen worden war, muss an dieser Stelle nicht gehandelt werden (s. die Kapitel 5 und 15). Strauss stürzte nicht nur diese Niederlage,

sondern mehr noch der Verlust seines Librettisten Zweig in eine tiefe Krise; hinzu kam im September 1935 die Verabschiedung der Nürnberger Rassegesetze, die seine Schwiegertochter als Volljüdin ebenso ächteten wie seine Enkel als Misch-

linge 1. Grades. Dennoch betrieb er seine »Versöhnung« (TrChr 589) mit den Machthabern, wobei ihn wiederum seine Lebensmaxime leitete: die Sorge um seine Familie und um seine Werke. Als Politiker aber hatte er ausgespielt.

Literatur

- Bermbach, Udo: Die »Freiheit« des Künstlers oder: Politischer Eskapismus als ästhetisches Prinzip? In: Hanspeter Krellmann (Hg.): Wer war Richard Strauss? Frankfurt a. M./Leipzig 1999, 240–259.
- : Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. Stuttgart/Weimar 2000.
- Borchmeyer, Dieter: Thomas Mann und der »Protest der Richard-Wagner-Stadt München« im Jahre 1933. Eine Dokumentation. In: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1983, 51–103.
- Brosche, Günter (Hg.): Richard Strauss – Franz Schneiderhan. Briefwechsel. In: Richard Strauss-Blätter N.F. 43 (2000), 3–115.
- Bülow, Marie von (Hg.): Hans von Bülow. Briefe VI. Bd. Meiningen 1880–1886. Leipzig 1907.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980.
- Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1984.
- Grasberger, Franz (Hg.): Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen. Tutzing 1967.
- Gregor, Joseph (Hg.): Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr. Wien 1947.
- Hettche, Walter: »... daß ein Mensch Ihrer Art auf der Welt ist.« Der Berliner Kunstförderer Willy Levin. In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 1 (1996), 9–24.
- John, Eckhard: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart/Weimar 1994.
- Kater, Michael: Composers of the Nazi Era. Eight Portraits. New York u. a. 2000.
- Kristiansen, Morten: Richard Strauss's Feuersnot in Its Aesthetic and Cultural Context: a Modernist Critique of Musical Idealism, Diss. Yale University 2000.
- : Richard Strauss, *Die Moderne*, and the Concept of *Stilkunst*. In: The Musical Quarterly 86 (2002), 689–749.
- Machatzke, Martin (Hg.): Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1892 bis 1894. Frankfurt a. M. u. a. 1985.
- (Hg.): Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Berlin 1987.
- Martynkewicz, Wolfgang: Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945. Berlin 2011.
- Okrassa, Nina: Peter Raabe. Dirigent, Musikschritstel-
ler und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a. 2004.
- Rode-Breymann, Susanne: Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Tutzing 1994.
- Schäfers, Matthias: »... daß dasjenige, das den Anstoß zur Entwicklung gegeben hat, auch das erste ist, das uns wieder abstößt...«. Arnold Schönberg und Richard Strauss. In: Andreas Meyer (Hg.): Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg; Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpretieren. Stuttgart u. a. 2001, 117–157.
- Schlötterer, Roswitha (Hg.): Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel. Pfaffenhofen 1987.
- Schuh, Willi (Hg.): Richard Strauss. Briefe an die Eltern 1882–1906. Zürich/Freiburg i. Br. 1954.
- (Hg.): Richard Strauss und Anton Kippenberg. Briefwechsel. In: Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60, 114–146.
- Schuster, Jörg (Hg.): Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Viertes Band 1906–1914. Stuttgart 2005.
- Seidl, Arthur: Strauß als Politiker. In: Ders.: Straußiana. Regensburg o. J. [1913], 170–191.
- Spanuth, August: Richard Strauss bei Wanamaker. In: Signale für die Musikalische Welt 66 (1908), 593–597.
- Spitt, Gerhard: Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987.
- : Richard Strauss, die Dresdner Uraufführung der »Arabella« und das »neue Deutschland«. In: Matthias Herrmann/Hanns-Werner Heister (Hg.): Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966. Laaber 2002, 285–303.
- Sprengel, Peter (Hg.): Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1914 bis 1918. Berlin 1997.
- Stargard-Wolff, Edith: Wegbereiter großer Musiker. Berlin 1954.
- Strauss, Gabriele: Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 1. Bd. Berlin 1996.
- /Reger, Monika (Hg.): Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 2. Bd. Berlin 1998.
- Thrun, Martin: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933. Bd. 2. Bonn 1995.
- Vaget, Hans Rudolf: Musik in München. Kontext und Vorgeschichte des »Protests der Richard-Wagner-

- Stadt München« gegen Thomas Mann. In: Thomas Mann Jahrbuch 7 (1994), 41–69.
- : Richard Strauss oder Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit. In: Ders.: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik [1990]. Frankfurt a. M. 2006, 168–202.
- Walter, Michael: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber 2000.
- Werbeck, Walter: Richard Strauss und Paul Wittgenstein. Zu den Klavierkonzerten für die linke Hand »Parergon zur Symphonia domestica« op. 73 und »Panathenäenzug« op. 74. In: Österreichische Musikzeitschrift 7–8 (1999), 16–25.
- : Richard Strauss und die musikalische Moderne. In: Bernd Edelmann/Birgit Lodes/Reinhold Schlötterer (Hg.): Richard Strauss und die Moderne. Berlin 2001, 31–50.
- : »Eine Frau muß die Mittelpunktfigur sein.« Überlegungen zu Richard Strauss' Vorliebe für Frauengestalten in seinen Opern. In: Carmen Ottner (Hg.): Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien 2003, 97–111.
- : Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss. In: Axel Schröter/D. Ortuño-Stühling (Hg.): Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Sinzig 2012, 176–195.
- Wilhelm, Kurt: Richard Strauss persönlich. München 1984.

1. Kapellmeister und Dirigent

Von Roswitha Schlötterer-Trainer †

Richard Strauss übte lebenslang zwei Berufe nebeneinander aus, jeden vollgültig und uneingeschränkt: Er war Komponist und Dirigent, Schaffender und Nachschaffender. Das forderte eine unglaubliche Arbeitsleistung. Dabei hätte er, spätestens nach dem auch wirtschaftlich so großen Erfolg der *Salome*, keinen Brotberuf mehr nötig gehabt. Aber er sah diese beiden Tätigkeiten für seine Person als etwas natürlich Zusammengehöriges an, sie standen in einem unmittelbaren Wechselverhältnis und förderten sich gegenseitig.

Die Welt des Orchesters und des Theaters war ihm schon durch seinen Vater Franz Strauss, den Ersten Hornisten des Münchner Hoforchesters, von Kindheit an vertraut. Dieser hatte auch die Musiklehrer für seinen Sohn aus seinem Kollegenkreis ausgewählt: den Harfenisten August Tombo für das Klavier, Benno Walter für die Violine und Friedrich Wilhelm Meyer für die theoretischen Fächer. In seine Dirigententätigkeit wuchs der junge Richard Strauss, wie es damals üblich war, durch die Praxis hinein, und zwar unter der Hand keines Geringeren als Hans von Bülow. Obwohl dieser mit Strauss' Vater in einem sehr gespannten Verhältnis stand, besaß er, als er die Begabung von dessen Sohn erkannt hatte, die menschliche Souveränität, ihn in großzügiger Weise zu fördern. Von ihm ging auch der unmittelbare Anstoß für Strauss' erstes öffentliches Dirigieren aus. Bülow, damals Hofmusikintendant bei Herzog Georg II. in Meiningen, hatte nämlich die Bläuserserenade TrV 106 des jungen Strauss auf dem Programm der Meiningener Hofkapelle und wollte von ihm ein weiteres Stück in gleicher Besetzung haben. Als die Meiningener Bläser am 18. November 1884 diese

neue Suite TrV 132 im Münchner Odeon spielen sollten, ordnete Bülow überraschend an, dass sie der Komponist selbst dirigieren sollte. So kam es zu Strauss' erstem Dirigieren und durch Bülows Empfehlung bald darauf zu seinem ersten Engagement als Hofmusikdirektor in Meiningen.

Meiningen 1885–1886

Meiningen war berühmt für sein Sprechtheater und sein Konzertsorchester: kein sehr großes, aber ein renommiertes Ensemble, dem gute Solisten zur Verfügung standen. Außerdem gab es einen Chor und damit auch größere Chorkonzerte. Überhaupt war dieses erste Jahr, das der junge Strauss in Meiningen verbrachte, nicht ganz das, was man gemeinhin unter einer festen Stellung versteht, eher könnte man es als eine Art Volontariat bezeichnen. Strauss hatte an Bülows täglicher Probenarbeit mit dem Orchester vormittags von 9 bis 12 Uhr teilzunehmen und, wenn dieser durch Konzertreisen als Pianist abwesend war, selbst die Proben zu leiten. Weiterhin musste er die Kammermusikveranstaltungen organisieren und gegebenenfalls dabei mitwirken; außerdem dirigierte er den Frauenchor. In den Proben mit Bülow konnte er dessen (und damit auch Wagners) Musikauffassung sowie seine Interpretation von Beethoven kennenlernen. Besonders seine Art, den poetischen Gehalt der Werke von Beethoven und Wagner auszuschöpfen, war für den jungen Strauss maßstabsetzend. Nichts geschah aus Willkür, sondern war immer aus Form und Inhalt

selbst heraus entwickelt. Es war, wie Strauss später beschrieb, »eine Lehrzeit, wie sie interessanter, eindrucksvoller und – amüsanter nicht zu denken ist« (Strauss 1981, 186).

So musste er beispielsweise gleich in den ersten Meininger Tagen das Violinkonzert von Tschai-kowsky vom Blatt dirigieren, seine eigene, soeben im Druck erschienene zweite Symphonie in f-Moll TrV 126 einstudieren und als Solist das Klavierkonzert c-Moll KV 491 von Mozart unter Bülow's Leitung spielen. Nach Bülow's Abschied von Meiningen am 1. Dezember 1885 leitete Strauss am 6. Dezember ein Konzert mit Glucks Overtüre zu *Iphigenie in Aulis*, einer Händel-Arie sowie zwei großen Chorwerken: Brahms' *Schicksalslied* und Mozarts *Requiem*, was eine gründliche Vorbereitung voraussetzte. Die Vormittage nutzte Strauss zu Proben der verschiedenen Werke, bis er an Weihnachten das große Festkonzert zu leiten hatte, in dem er unter anderem Schuberts *Unvollendete*, Schumanns *Manfred*-Overtüre und die 3. *Symphonie* von Brahms dirigierte. Als Bülow bald darauf noch einmal nach Meiningen zurückkehrte, fand am 29. Januar 1886 ein fast familiär wirkendes Konzert mit ihm zusammen statt: Strauss dirigierte am Anfang Rheinbergers Overtüre zu Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung*, Bülow am Ende die *Eroica*; dazwischen spielte Bülow als Solist unter Strauss' Leitung das 3. Klavierkonzert von Anton Rubinstein und die *Fantasie über ungarische Volksmelodien* von Liszt. Und wiederum zwischen diesen beiden Werken, also im Zentrum des Konzerts, dirigierte Bülow seine eigene Orchesterfantasie *Nirwana* (mit Strauss an den Becken!). Überdies lernte Strauss in Meiningen Brahms persönlich kennen, der damals häufiger bei Herzog Georg II. zu Gast war. Am 2. April 1886 veranstalteten beide ein gemeinsames Abschlusskonzert, bei dem Strauss seine *Concertouverture* c-moll TrV 125 sowie Wagners *Tristan-Vorspiel* kombiniert mit »Isoldes Liebestod«, Brahms seine *Haydn-Variationen* und die 4. *Symphonie* dirigierte.

Es war also ein sehr lebendiges und anregendes Musikleben, in das der junge Strauss in Meiningen einbezogen war. Als Bülow die Stelle schließlich ganz verließ, trug ihm der Herzog sogar die Nachfolge an. Da Strauss aber auch ein Angebot des Münchner Intendanten Freiherr von Perfall

für eine Kapellmeistertätigkeit in seiner Heimatstadt vorlag, zog er München vor.

München (I) 1886–1889

Am 1. August 1886 trat Strauss eine Stelle als dritter Kapellmeister an, neben dem Chef Hermann Levi und dem zweiten Kapellmeister Franz Fischer. Daneben musste er erneut den Damengesangsverein betreuen, der unter dem Protektorat von Frau von Perfall stand. In München gab es kein ungebundenes Proben und Musizieren, hier stand ein renommiertes Opernhaus im Zentrum und der laufende Opernalltag stellte seine präzisen Anforderungen. Das bedeutete einerseits, dass Strauss – meist ohne Proben – in die laufenden Produktionen einsteigen musste. Auf der anderen Seite gab es aber auch Neuinszenierungen, die er selbständig vorbereiten und einstudieren konnte. Im Übrigen musste er, wenn Levi krank war, jederzeit kurzfristig einspringen.

Sein Debüt am Münchner Hoftheater war Boieldieu's Oper *Johann von Paris*, für die er auch Klavierproben geleitet hatte. Bald folgten *Der König hat's gesagt* von Delibes (eine Oper, die Strauss sehr schätzte) sowie zwei Werke von Auber. Stellvertretend für Levi musste er im Januar 1887 Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Overtüre dirigieren, ebenso die letzte Vorstellung von Rheinbergers *Thürmers Töchterlein* und Goldmarks *Königin von Saba*. Die Neueinstudierung von Cherubini's *Wasserträger* war ihm dagegen ganz übertragen.

Solche Aufgaben waren für den jungen Kapellmeister nicht besonders attraktiv. Aber sie ließen ihn Erfahrung sammeln und eine Routine erwerben, die am Theater unentbehrlich ist, wie er selbst am besten wusste. Später kamen noch zwei Lortzing-Opern dazu, weiterhin Verdis *Troubadour* und *Die lustigen Weiber* von Otto Nicolai. Nun klingen die Operntitel schon vertrauter und gehören mit Flotows *Alessandro Stradella*, Verdis *Maskenball* und Webers *Freischütz* zum allgemeinen Repertoire. Bemerkenswert ist, dass *Der Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius, den Strauss ebenfalls von Levi übernahm, damals im viel kleineren Residenztheater gespielt wurde. Zu

nennen wäre noch die Münchner Uraufführung der Oper *Faust* von Heinrich Zöllner, die Strauss empfohlen hatte, die zunächst aber von Levi dirigiert wurde. Mit der Uraufführung der frühen Wagner-Oper *Die Feen* kam es dann zum Eklat, der den Ausschlag für Strauss' Weggang von München gab. Da Levi wegen Krankheit beurlaubt war, hatte Strauss die gesamte Einstudierung geleitet und dabei auch eine Einlage zum zweiten Akt geschrieben (TrV 154). Die Premiere am 29. Juni 1888 jedoch wurde kurzerhand Franz Fischer übergeben, da sie, wie der Intendant Perfall meinte, nicht unter einem ›dritten‹ Kapellmeister stattfinden konnte.

Einen Lichtblick in dieser etwas trüben Münchner Zeit stellte für Strauss die Neueinstudierung von Mozarts *Così fan tutte* KV 588 dar, ein Werk, für das er sich zeitlebens mit besonderer Liebe einsetzte. Er hatte Proben und Aufführungen zu übernehmen, wobei sein Vater, der als Hornist im Orchester saß, wegen seiner eigenen heiklen Solostellen ebenso wie wegen der allzu raschen Tempi besorgt war, die der Sohn anschlagen könnte (Strauss 1981, 49). Denn Richard stieß mit seinen Tempovorstellungen in dem eingefahrenen Münchner Opernbetrieb immer wieder auf Schwierigkeiten, so beispielsweise bei der Ouvertüre der *Lustigen Weiber*. Seine Tempi waren, wie Strauss in der Rückschau auf diese Münchner Jahre sagte, »der geforderten glatten Erledigung der Opern oft hinderlich« (Strauss 1981, 212). Er bekannte auch offen, durch seine ungewohnten Tempomodifikationen manche Aufregung im Orchester und einmal sogar einen Schmiss hervorgerufen zu haben. Strauss hatte eben ›modernere‹ Vorstellungen, wie sie durch sein Vorbild Bülow geprägt waren.

Weimar 1889–1894

Mit fliegenden Fahnen ging Strauss an das Hoftheater nach Weimar, wohin ihn 1889 Bülows Freund Hans von Bronsart als Zweiten Kapellmeister engagiert hatte. In Weimar war der Atem Liszts noch zu spüren, die Stadt galt als Hochburg der Neudeutschen, und Strauss hoffte, dort seine Ideen verwirklichen zu können. Sein Vorgesetzter

war Hofkapellmeister Eduard Lassen, der dem jungen Dirigenten Anerkennung und Wohlwollen entgegenbrachte und sich sogar zu dem Satz hinreißen ließ: »Strauss ist ein Genie, ich aber nur ein Talent« (Schuh 1976, 182).

In Weimar umfasste das Opernrepertoire, das Strauss zu übernehmen hatte, vor allem den deutschen Bereich: Mozarts *Zauberflöte* (zugleich seine Antrittsvorstellung), *Die Entführung aus dem Serail* und *Figaros Hochzeit*, weiterhin *Freischütz* und *Preziosa* von Weber und zwei Lortzing-Opern, Glucks *Iphigenie in Aulis*, dann *Fidelio*, *Die Lustigen Weiber von Windsor*, *Hans Heiling*, *Die Stumme von Portici*, Meyerbeers *Prophet* und *Afrikanerin*, sowie *Norma* von Bellini und Flotows *Alessandro Stradella*. Es waren zum großen Teil Werke, die Strauss noch nicht dirigiert hatte und für deren Einstudierung ihm keine Proben zur Verfügung standen.

Vor allem aber war es Wagner, für den er sich nach seiner unmittelbar vorangegangenen Tätigkeit als musikalischer Assistent in Bayreuth mit großem Enthusiasmus einsetzte. Er hatte zunächst die Neueinstudierungen von *Lohengrin* und von *Tannhäuser* zu leiten. Die Vorbereitungszeit für *Lohengrin* am 28. August 1890 mit zwei fünfstündigen Orchesterproben, einer Arrangierprobe und vorher einer Reihe von Klavierproben mit Solisten und Chor war für Weimarer Verhältnisse außergewöhnlich großzügig angesetzt; nach eigenem Bericht hatte Strauss in den Klavierproben mit den Sängern so ziemlich alles umgekrempelt, was sich an schlechten Gewohnheiten und Inkorrektheiten eingeschlichen hatte. Ähnlich intensiv war die Vorbereitung für *Tannhäuser*. Hier kümmerte Strauss sich, wie schon bei *Lohengrin*, um die Regiearbeit, war er doch in Bayreuth vom inneren Zusammenhang von Musik und Bühne überzeugt worden. Den Höhepunkt seiner Wagner-Aktivitäten bildeten im Januar 1892 Vorbereitung und Aufführung von *Tristan und Isolde*. Musikalisch versuchte er, durch eine subtile Nuancierung der Instrumente eine intime, kammermusikalische Durchsichtigkeit der Partitur zu erreichen. Als Regisseur stand ihm der Weimarer Oberregisseur Fritz Brandt zur Seite, der später in Bayreuth tätig sein sollte.

Auf den persönlichen Einsatz von Strauss gingen die Aufführungen der beiden heiteren Einak-