

Richard Strauss

* 11. Juni 1864 in München, Deutschland

† 8. September 1949 in Garmisch, Deutschland

Komponist, Dirigent, Opernleiter, Kulturpolitiker

»Wahre Kunst adelt jeden Saal und anständiger Gelderwerb für Frau und Kinder schändet nicht – einmal einen Künstler.«

Richard Strauss 1908 in Entgegnung auf Vorwürfe, dass er 1904 zwei Konzerte in dem New Yorker Wanamaker-Kaufhaus dirigiert hatte, zitiert nach Walter Werbeck: Einleitung, in: Werbeck 2014, S. 9.

Profil

Richard Strauss war einer der erfolgreichsten und zugleich umstrittensten Musiker seiner Zeit. Als Komponist arbeitete er hauptsächlich in den Gattungen Oper, Sinfonische Dichtung und Lied. Im Zentrum seiner musikalischen Ästhetik stand das Ziel, in Tönen plastisch und konkret menschliche Konflikte auszudrücken und individuelle Charaktere zu schildern. Gerade auch in der differenzierten Darstellung weiblicher und männlicher Subjekte leistete er einen bedeutsamen Beitrag zu einer komponierten Geschlechtergeschichte, wobei insbesondere das weite Spektrum seiner Frauengestalten die überkommenen Normen einer verengenden Geschlechterpolarisierung sprengt. So bietet sein Schaffen für die Interpretation von Geschlechterbildern vor allem im Bereich von Oper und Programmsinfonik überaus reichen Stoff.

Bedingt durch sein vielfältiges und jahrzehntelanges Wirken als Komponist, Dirigent und Kulturpolitiker war er mit einer großen Anzahl von Zeitgenossen in Kontakt und korrespondierte intensiv. Die wichtigsten beruflichen Beziehungen zu Frauen unterhielt er mit Sängerinnen; in den ersten Jahren seiner Karriere war er sehr stark durch den persönlichen und brieflichen Austausch mit Cosima Wagner geprägt, die seinen geradezu fanatischen Einsatz für das Werk Richard Wagners und eine dessen Intentionen entsprechende Aufführungskultur unterstützte und lenkte. Für einen Mann und Künstler seiner Generation war Strauss außerordentlich familienbewusst, was ihm Unverständnis und Kritik eintrug, weil es quer zum Rollenbild des einsamen, sich in Schaffenskrisen quälenden Künstlers stand.

Orte und Länder

Seine Kindheit und Jugend verlebte Richard Strauss in München, worauf Kapellmeisterengagements ihn 1885 nach Meiningen, 1886 zurück nach München und 1889 nach Weimar führten. Nach einer abermaligen Anstellung an der Münchner Hofoper von 1894 bis 1898 ging er 1898 als Hofkapellmeister nach Berlin und übernahm 1918 zusammen mit Franz Schalk die Leitung der Wiener Hofoper bis 1924. Seit 1908 besaß er eine Villa in Garmisch, ab 1925 eine in Wien. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs lebte Strauss in der Schweiz, bis er kurz vor seinem Tod 1949 nach Garmisch zurückkehrte. Eine umfangreiche Reisetätigkeit als Dirigent hatte ihn von jungen Jahren an bis ins hohe Alter in zahlreiche Orte des In- und Auslandes geführt.

Biografie

Richard Strauss wurde 1864 in München als Sohn des Ersten Hornisten der Münchner Hofoper Franz Strauss und seiner Frau Josepha Pschorr, einer Tochter des Brauereibesitzers Georg Pschorr d. Ä. geboren. Mit vier Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht bei dem Harfenisten August Tombo, mit acht Jahren Geigenunterricht bei Benno Walter, der Konzertmeister der Münchner Hofoper war. Durch seinen Vater und seine Lehrer eng mit dieser Institution verbunden, konnte er von früher Kindheit an durch vielfache Opern- und Konzertbesuche in die Welt professioneller Musikinstitutionen hineinwachsen und begann früh – mit sechs Jahren – zu komponieren. Ab 1875 bekam er Kompositionsunterricht bei dem Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer und setzte seine Klavierausbildung bei Carl Niest fort. Enge Jugendfreundschaften zu anderen späteren Musikern oder Musikschriftstellern (Arthur Seidl, Friedrich Rösch, Max Steinitzer, Ludwig Thuille) lassen erahnen, wie intensiv geteilte musikalische Erfahrungen für die Sozialisation des heranwachsenden Richard Strauss gewirkt haben müssen. 1881 publizierte er erste Kompositionen bei Breitkopf & Härtel sowie im Verlag Joseph Aibl, nachdem er bis dahin schon diverse Stücke verschiedenster Gattungen geschrieben hatte: Kammer- und Klaviermusik, Lieder und Orchesterstücke, darunter seine erste Sinfonie d-Moll. Nach dem Abitur 1882 begann er zunächst ein Studium der Ästhetik, Philosophie und Kulturgeschichte an der Universität München, das er jedoch nach zwei Semestern abbrach.

Nachdem Strauss auf Einladung Hans von Bülows 1884 in Meiningen erstmals als Dirigent in Erscheinung getreten war und ein eigenes Werk leitete, wurde er 1885 als Herzoglicher Musikdirektor dorthin berufen; 1886 ging

er als dritter Kapellmeister an die Münchner Hofoper. Ein Jahr darauf lernte er seine spätere Frau Pauline de Ahna (1863–1950) kennen, die eine Sängereinstudierte anstrebte, seine Schülerin wurde und mit ihm Opernpartien einstudierte, u. a. Agathe („Freischütz“), Elsa („Lohengrin“) und Gretchen („Faust“). Er unterstützte sie künstlerisch, strategisch und organisatorisch bei ihrem Weg auf die Bühne und begleitete sie bei Liederabenden. Mit seiner Position in München unzufrieden, trat er 1889 sein Amt als Großherzoglicher Kapellmeister in Weimar an; außerdem wirkte er als musikalischer Assistent bei den Bayreuther Festspielen mit. Die Aufnahme in die „Musikalische Sektion“ und den Gesamtvorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins markierte 1890 den Beginn seiner kulturpolitischen Aktivitäten, die in verschiedensten Ämtern bis ins hohe Alter seine künstlerische Tätigkeit begleiteten. In die späten 1880er Jahre fielen auch die ersten Werke in der Reihe der Tondichtungen, die seinen Nimbus als Protagonist der musikalischen Moderne begründen sollten: „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ sowie „Don Juan“. 1894 kehrte er als Kapellmeister nach München zurück, heiratete Pauline de Ahna und übernahm für eine Saison die Philharmonischen Konzerte in Berlin. 1897 wurde das einzige Kind, der Sohn Franz Alexander geboren.

1898 wurde er zum Hofkapellmeister an die Berliner Oper berufen und begann in der in Abgrenzung zum ADMV gegründeten Genossenschaft Deutscher Komponisten die Reform des Urheberrechtes weiter voranzutreiben. Eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland paarte sich mit einer kompositorischen Produktivität, der u. a. die einaktigen Literaturopern „Salome“ und „Elektra“ zu verdanken waren. Mit letzterer begann die langjährige Kooperation mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal, die 1911 mit dem „Rosenkavalier“ einen später nie wieder erreichten Publikumserfolg hervorbrachte. 1918 übernahm er die künstlerische Oberleitung der Wiener Hofoper in Kodirektion mit Franz Schalk – einer Konstellation, die sich als schwierig erwies. Insgesamt war Strauss' Amtsführung umstritten, wurde ihm doch nicht zu Unrecht vorgeworfen, seine eigenen Werke zu privilegieren und sich zu wenig für die Produktionen seiner zeitgenössischen Kollegen/Konkurrenten zu engagieren. 1924 beendet er seine Tätigkeit als Wiener Opernleiter; für die Verpflichtung, fünf Jahre je zwanzig Opernaufführungen an der Wiener Staatsoper unentgeltlich zu dirigieren, erhielt er von der Stadt das Grundstück geschenkt, auf dem er sich zwischen 1923 und 1925 eine Villa bauen lassen.

Hofmannsthals Tod 1929 beendete eine rund zwanzigjährige Zeit produktiver, wenn auch nicht immer spannungsfreier künstlerischer Zusammenarbeit an einer Gattung, die für Strauss zur einzigen noch historisch und ästhetisch relevanten Kunstform avanciert war, der Oper. Strauss war glücklich, mit Stefan Zweig noch einmal einen Dichter von Rang als Librettisten gewonnen zu haben, doch scheiterte eine dauerhafte Zusammenarbeit an der Machtergreifung Adolf Hitlers und Strauss' politischer Haltung, denn er arrangierte sich mit dem nationalsozialistischen Regime. Ohne überzeugter Antisemit zu sein, stellte er sich nicht dagegen, dass (auch ihm nahestehende) jüdische Künstler aus ihren Ämtern gejagt wurden und übernahm etwa Dirigat von Kollegen, die unter den neuen Machthabern nicht mehr auftreten konnten (Bruno Walter bei den Berliner Philharmonikern) oder wollten (Arturo Toscanini in Bayreuth). 1933 gehörte er zu den Unterzeichnern des „Protests der Richard-Wagner-Stadt München“ gegen Thomas Mann. Am 15. November 1933 wurde er zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt, da er mit der diktatorischen Herrschaft des Wagnerianers Hitler „gute Hoffnung für die Zukunft der deutschen Kunst“ verband und führenden Nazi-Funktionären seine kulturpolitischen Vorstellungen vermittelt hatte. Zugleich hatte er mit Zweig erste Arbeiten an dem Opernprojekt „Friedenstag“ begonnen, doch dieser verweigerte die Zusammenarbeit und empfahl Strauss stattdessen Joseph Gregor. Die mit Zweig vollendete Buffo-Oper „Die schweigsame Frau“ wurde im Sommer 1935 insgesamt dreimal aufgeführt; gegen seinen Willen wurde Strauss zum Rücktritt als Reichsmusikkammer-Präsident gezwungen. Er komponierte und dirigierte weiter; zunächst mit Gregor, dann hauptsächlich mit dem Dirigenten Clemens Krauss als Textdichter vollendete er seine letzte Oper „Capriccio“, die 1942 uraufgeführt wurde.

1945 verlegte er seinen Wohnsitz in die Schweiz, wo er einige Bläserkonzerte und die „Vier letzten Lieder“ schrieb sowie die Uraufführung seiner „Metamorphosen“ in Zürich unter Paul Sacher erleben konnte. Im Juni 1948 wurde er im Entnazifizierungsverfahren durch die Spruchkammer Garmisch entlastet. Kurz nach seiner Rückkehr nach Garmisch im Mai 1949 starb er am 8. September 1949. Es endete ein Männer- und Künstlerleben, das durch Ehrgeiz und Erfolg, ungeheure Arbeitsbelastung und Disziplin, ein enges und intensives Ehe- und Familienleben, durch Konkurrenz und Einflussstreben sowie höchstgespannte künstlerische Sensibilität bei nicht zu übersehenden Verengungen in seinem historisch-ästheti-

schen und politischen Horizont geprägt war.

In Beziehung mit

Aufgrund seines langen und aktiven Lebens, in dem er über weite Strecken äußerst häufig auf Konzertreisen unterwegs war, lassen sich die professionellen wie privaten Kontakte nicht zählen, die sich u. a. auch in einer intensiven Korrespondenztätigkeit spiegeln. Mit seinen Jugendfreunden Ludwig Thuille, Friedrich Rösch und Arthur Seidl teilte er die rückhaltlose, geradezu fanatische Begeisterung für das Werk Richard Wagners – ihnen widmete er seine frühen Tondichtungen. In späteren Jahren waren alle diese Freundschaften Belastungen ausgesetzt, und auch sonst scheint es Strauss schwergefallen zu sein, nahe persönliche Bindungen zu Menschen außerhalb seiner Familie zuzulassen.

Viele Kontakte standen im Dienst seines Schaffens. Während die Korrespondenzen mit den Librettisten wertvolle Quellen zu konzeptionellen und ästhetischen Entscheidungen des Opernkomponisten Strauss darstellen, dominieren in den vielzähligen Briefen an Dirigenten, Intendanten, Sänger und Sängerinnen pragmatische und organisatorische Fragen über ästhetische oder persönliche Themen. Die folgenden Namen stellen nur eine Auswahl unter den ungezählten beruflichen und privaten Kontakten dar, die sich alleine nur in Briefen spiegeln.

Librettisten und Dichter: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Josef Gregor, Alfred Kerr, Ernst von Wolzogen, Stefan Zweig

Dirigenten, Komponisten und Intendanten: Eugen d'Albert, Hermann Bischoff, Karl Böhm, Gustav Brecher, Hans von Bülow, Hans Bronsart von Schellendorf, Engelbert Humperdinck, Clemens Krauss, Gustav Mahler, Willem Josef Mengelberg, Jean Louis Nicodé, Emil Nikolaus von Reznicek, Alexander Ritter, Franz Schalk, Max von Schillings, Ludwig Thuille, Heinz Tietjen, Siegfried Wagner, Franz Wüllner

Sängerinnen und Sänger: Anna Bahr-Mildenburg, Emmy Destinn, Marie Gutheil-Schoder, Hans Hotter, Maria Ivočün, Maria Jeritza, Lilli Lehmann, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Leo Slezak, Viorica Ursuleac

Regisseure: Rudolf Hartmann, Alfred Roller

Musikkritiker: Ludwig Karpath, Willi Schuh, Roland Tenschert

Verleger: Adolph Fürstner, Anton Kippenberg, Eugen Spitzweg

Weitere künstlerische und/oder intellektuelle Beziehungen: Romain Rolland, Cosima Wagner

Familie: Vater Franz Strauss (1. Hornist der Münchner

Hofoper), Mutter Josepha Pschorr, eine Tochter des Münchner Brauereiunternehmers Georg Pschorr, drei Jahre jüngere Schwester Johanna, von der Aufzeichnungen zu Richard Strauss Kindheit und Jugend vorliegen.

Ehefrau Pauline de Ahna, Sohn Franz Alexander Strauss, Schwiegertochter Alice, geb. Grab, Enkel: Richard und Christian Strauss

Skatbrüder

Richard Strauss und Cosima Wagner

Für seine künstlerische Entwicklung bedeutsam war der Kontakt mit Richard Wagners Witwe Cosima. Nachdem Strauss zunächst unter dem Einfluss seines musikalisch konservativen Vaters Wagners Kompositionen ablehnte, entwickelte er sich während seiner Zeit als Kapellmeister in Meiningen zu seinem glühenden Anhänger. Insbesondere die Bekanntschaft mit Alexander Ritter (der mit der Schauspielerin und Nichte Wagners Franziska Wagner verheiratet war) war ausschlaggebend dafür, dass Strauss sich mit den Werken und dem Denken Wagners intensiv auseinandersetzte und ihn dann zeitlebens als Höhepunkt der Kulturgeschichte ansah, um den »herum« er seinen eigenen Weg als Komponist zu suchen hatte.

Strauss traf Cosima Wagner vermutlich während seines Besuchs der Bayreuther Festspiele 1888 erstmals persönlich, ein Jahr darauf setzte eine höchst intensive Korrespondenz ein, da Wagners Witwe ihm die Mitarbeit an den Bayreuther Festspielen antrug. Ausführlich schrieben sich beide über alle aktuellen Aufführungen, die sie jeweils vorbereiteten oder erlebt hatten. Dabei bestand ein stark ausgeprägtes Hierarchieverhältnis zwischen der »hochverehrtesten gnädigen Frau« und dem jungen, mittlerweile in Weimar wirkenden Kapellmeister, der immer wieder um Rat bei Besetzungsfragen oder Regie-detaillens bat, der genauestens besonders über seine Wagner- und Liszt-Dirigate berichtete und strebte, die Vorstellungen Cosima Wagners am Hoftheater umzusetzen. Jahrelang assistierte er in Bayreuth, bis er 1894 bei den Festspielen den Tannhäuser leiten durfte; die Partie der Elisabeth sang Pauline de Ahna. Doch ab Mitte der 1890er ebnete der Kontakt zwischen Cosima Wagner und Richard Strauss ab, auch wegen eines Streites mit Siegfried Wagner, dessen Ursache unbekannt ist, der aber mutmaßlich damit zusammenhing, dass Strauss fortgeschrittene kompositorische Entwicklung zum Exponenten einer musikalischen Moderne im Familienkreise Wagner keine Zu-

stimmung mehr fand.

Würdigung

1. Komponist

In seiner Jugend durch den Vater zunächst musikalisch konservativ sozialisiert, entwickelte Strauss sich später zum fanatischen Wagnerianer und avancierte mit seinen frühen Tondichtungen – programmusikalischen Konstruktionen auch verschiedenster Männlichkeitsmodelle (etwa in „Macbeth“, „Don Juan“, „Tod und Verklärung“) – zur Speerspitze der Moderne – einer Position, die er auch mit seinen beiden expressionistischen Einaktern „Salome“ und „Elektra“ behauptete. Nach seinem größten Publikumserfolg, der 1911 in Dresden uraufgeführten Komödie für Musik „Der Rosenkavalier“, spaltete seine weitere kompositorische Entwicklung die RezipientInnen. Denn er hielt an der Tonalität fest, adaptierte historische Gattungs- und Formkonzepte und komponierte Opern, die bei aller konzeptionellen Komplexität auch ein „kulinarisches“ Hören und Sehen gestatteten. Mit dem Anspruch, dass die Hörer sich mit seinen Figuren identifizieren sollten, hielt er ein bürgerliches Kunstverständnis lebendig. Während er damit, wenn auch nicht gleichermaßen mit allen Werken, weiterhin die Opernhäuser füllte, wurde er von den Verfechtern der musikalischen Avantgarde als reaktionär abgeurteilt. Sein scheinbares Festhalten an einer spätromantischen Ästhetik, sein als unkünstlerisch empfundenes Verhältnis zum pekuniären Erfolg und später auch sein Sich-Einlassen mit den Nationalsozialisten zog Kritik der Zeitgenossen auf sich und führte im Weiteren dazu, dass es von Seiten der musikhistorischen Forschung lange wenig grundlegende Beiträge zu seinen Werken gab – eine Situation, die sich jedoch spätestens seit dem Straussjahr 1999 gewendet hat.

Dass Strauss in seinen Opern Frauenfiguren geschaffen hat, die außerordentlich vielschichtig und als Paraderollen für Sängerinnen hochattraktiv waren, wurde in der Forschungsliteratur schon lange vor dem Aufkommen feministischer bzw. geschlechtergeschichtlicher Perspektiven festgestellt. Mit „Salome“, „Elektra“, „Ariadne auf Naxos“, „Die Frau ohne Schatten“, „Die ägyptische Helena“, „Arabella“, „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“ trägt über die Hälfte seiner fünfzehn Opern die zentrale Frauengestalt im Titel. Während er mit den Protagonistinnen der expressionistischen Einakter „Salome“ und „Elektra“ wirkungsstarke Vertreterinnen des Femme-fatale-Typus konstruierte, waren die Frauenfiguren der folgenden Stü-

cke von Strauss □ Interesse an der realistischen Darstellung psychologischer Probleme geleitet. 1916 bekannte er gegenüber Hofmannsthal, seine „eigene Neigung“ gehe „nach dem realistischen Lustspiel mit wirklichen interessanten Menschen“ (Schuh 1990, S. 353). Selbstgeschaffenes Modell dessen war „Der Rosenkavalier“, der seine lebensprallen Figuren vor einem vielschichtigen kulturhistorischen Horizont profiliert, wobei Strauss durch die Kombination einer assoziationshaltigen musikalischen *Couleur locale*, wie sie im Walzeridiom realisiert ist, mit einer motivpsychologischen Figurengestaltung ein außerordentliches Maß an Konkretion erreicht. Dabei stellte Strauss, sich in diesem Punkt von Richard Wagner absetzend, nicht die Kategorie der „Erlösung“ ins Zentrum seiner Operndramaturgie, sondern die der „Verwandlung“, die seine späteren Frauenfiguren nicht mehr einem tragischen Tod überlässt, sondern sie zu Akteurinnen macht, die durch selbst-bewusstes Handeln eine Lösung des jeweiligen Konflikts herbeizuführen vermögen.

Starke Frauenfiguren interessierten nicht nur Strauss persönlich besonders, sondern waren nach seiner Erfahrung auch für die Publikumswirkung eines Bühnenwerkes von zentraler Bedeutung, was sich an einer Erörterung im Briefwechsel mit Hofmannsthal während der Konzeption von „Arabella“ 1927 zeigt. Der Librettist hing sehr an seinem Protagonisten Mandryka, für dessen Qualitäten er den Komponisten zu erwärmen suchte: Mandryka sei „ein großartiger Kerl, tiefer Gefühle fähig, wild und sanft – fast dämonisch“. (Schuh 1990, S. 602) Doch Strauss hielt dagegen: „Sie [scheinen] wieder in den Fehler zu verfallen, der Sie als zärtlicher Autor die Bühnenwirksamkeit des Ochs von Lerchenau überschätzen ließ. [...] so sehr [diese Figur] uns Künstler interessieren muß – wir sind aber nicht das Publikum! [...] Ihr Kroatelockt keine hundert Leute ins Theater“. Und er resümiert pointiert: Es fehlt „dem neuen Stück die wirklich interessante Frauenfigur.“ (Schuh 1990, S. 604f.) Woraufhin Hofmannsthal einlenkte: „Ihr Theater- und Lebenssinn hat durchaus recht. Eine Frau muß die Mittelpunktfigur sein, niemals der Bariton.“ (Schuh 1990, S. 607).

Unter geschlechterhistorischer Perspektive besonders interessant ist die autobiographische Oper „Intermezzo“, in der Strauss sich selbst als Hofkapellmeister Robert Storch und seine Frau in der Rolle der Christine in einer realistischen Komödie auf die Bühne bringt, die sehr pointiert die Ambivalenzen einer bürgerlichen weiblichen Existenzform ausleuchtet. Im Eifer des Libretto-Dichtens, im Zuge dessen Strauss nichts Geringeres als die Erneuerung einer Gattung – der Spieloper – vorschwebte,

fasste er sogar den Entschluss, einen Zyklus „Die Frau“ zu komponieren, bestehend aus „5 Comödien, die Frau von den verschiedenen Seiten gesehen“ (Strauss an Hermann Bahr vom 12. Juli 1917, Gregor 1947, S. 104). Das konnte er, nicht zuletzt in Ermangelung eines geeigneten Librettisten, in dieser Form nicht realisieren, doch spannt die Reihe seiner Frauenfiguren nichts desto trotz ein sehr weites Panorama von Charakteren und Temperamenten. Dabei sticht hervor, dass sie häufig weniger durch rückhaltlose Emotionalität – wie Wagners Heroinnen – geprägt sind als durch Fähigkeiten zur Selbstreflexion: Arabella, Madelaine („Capriccio“) und vor allem die Marschallin („Rosenkavalier“) im berühmten Zeitmonolog erweisen sich als Frauen, deren Liebesfähigkeit mit einer Nachdenklichkeit gepaart ist, die sie davor bewahrt, sich als individuelle Person in einer Liebesbeziehung aufzugeben.

In seinen Tondichtungen tritt die autobiographische Dimension ebenfalls hervor, wobei hier die Künstlerthematik (etwa im „Heldenleben“) präsenter erscheint; dennoch konstruiert Strauss in der „Sinfonia Domestica“ auch im sinfonischen Genre ein poetisches Ich als bürgerlicher Mann mit einem Privatleben, das Liebe, Elternschaft, Ehestreit und das Alltagsleben umfasst – ebenso wie „Intermezzo“ eine Provokation für viele Zeitgenossen, die darin eine Banalisierung der Tonkunst sahen.

Insgesamt ist Strauss' kompositorischer Zugriff durch eine starke Semantisierung gekennzeichnet, die sowohl auf dem Gebiet der Sinfonik als auch in den Gattungen der Vokalmusik zu einer sehr konkreten Gestik und Psychologie gerinnt, die vom Publikum verstanden und goutiert wurde. Die kompositorische Ausgestaltung nicht so sehr von Geschlechterpolaritäten als von vielfältigen männlichen und weiblichen Figuren war Produkt einer dem realistischen psychologischen Ausdruck verpflichteten musikalischen Ästhetik.

Widmungen

Besonders seine frühen Lieder dedizierte Strauss Frauen, etwa Verwandten wie seiner Tante Johanna Pschorr und seiner Schwester Johanna Strauss oder den Sängerinnen Caroline von Mangstl, Sophie Diez, Cornelia Meysenheim, Victoria Blank und Emilie Herzog, oder der Jugendfreundin Lotti Speyer. Die meisten seiner Lieder aber widmete er seiner Braut und späteren Ehefrau Pauline de Ahna, die nach der Hochzeit zunächst weiter als Opernsängerin wirkte und daneben, von ihrem Mann begleitet, viele Liederabende gab. Auch später nutzte er

Widmungen zur Intensivierung oder Bestätigung persönlicher und künstlerischer Beziehungen oder auch als Dank für Gefälligkeiten. Sängerinnen und Sänger blieben bevorzugte WidmungsträgerInnen für Lieder: u. a. Hans Hotter, Maria Jeritza, Adele Kern, Elisabeth Schumann, Ernestine Schumann-Heink oder Viorica Ursuleac.

Mit den Widmungen seiner Orchester- und Bühnenwerke stärkte er ebenso die Bindung an mit den Werken verbundene Künstler oder Institutionen (Königliche Kapelle Dresden, Wiener Staatsoper, Collegium Musicum Zürich, Heinz Tietjen, Willem Mengelberg, Max Reinhardt, Alfred Reucker, Paul Sacher, Fritz Busch, Viorica Ursuleac, Clemens Krauss, Karl Böhm. Die autobiographische Dimension der „Sinfonia Domestica“ und des „Intermezzo“ wird durch die Zueignung dieser Werke an Frau und Sohn unterstrichen.

Vertonungen von Dichterrinnen

Sein letztes Klavierlied, „Aus Rosen, Phlox und Zinnienflor“ vom 23. November 1948, ist die Vertonung eines Gedichts der Schweizer Journalistin, Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Betty Wehrli-Knobel (1904–1998); Strauss widmete das Lied Maria Jeritza.

2. Kollegen und Familie

Als Komponist und Dirigent mit großem institutionellen Einfluss konnte Strauss absolut kollegial und verbunden mit anderen Künstlern umgehen, wenn diese sich rückhaltlos in den Dienst seines Werks stellten. Dabei gab er den Interpreten, besonders den Sängerinnen und Sängern, Freiräume der Gestaltung und vertraute ihrer Begabung, Erfahrung und Intuition im Moment der Aufführung. In Bezug auf zeitgenössische Komponisten überwiegt Distanz und Ablehnung, auch Desinteresse. Wie rücksichtslos er seine eigene Sicht durchgesetzt sehen wollte, zeigen die Briefe an den Schweizer Musikkritiker und seinen Biographen Willi Schuh, dessen positives Verhältnis zur musikalischen Avantgarde für Strauss unerträglich war. Dass Frauen außer als Sängerinnen in seinem Denken über Musik keine Rolle spielen, war zeittypisch.

Für einen Mann und Künstler seiner Generation war Strauss außerordentlich familienbewusst, was ihm Unverständnis und Kritik eintrug, weil es quer zum Rollenbild des einsamen, sich in Schaffenskrise quälenden Künstlers stand. Einher mit seiner Liebe zum Sohn ging

aber auch eine patriarchalische Einflussnahme auf dessen berufliche Laufbahn und seine Verpflichtung auf den Dienst am Schaffen des berühmten Vaters. Als Jurist stand er diesem zur Seite, die Schwiegertochter Alice übernahm quasi Aufgaben als Privatsekretärin. So war das Leben aller Familienmitglieder „ganz auf die Interessen von Richard Strauss zugeschnitten“ (Werbeck: Einleitung, in Werbeck 2014, S. 7).

3. Kulturpolitik

Strauss' Kulturpolitik war in erster Linie Repertoire-Politik, die nach heroengeschichtlichen sowie nationalen Perspektiven ausgerichtet war. Komponistinnen spielten folglich in seinem Repertoiredenken keine Rolle. Doch marginalisierte er ganz explizit und visuell untermauert auch eine ganze Anzahl von männlichen Komponisten. Das zeigt sich bei Symphonikern, etwa in seiner graphischen Aufstellung historisch relevanter Komponisten in einem Brief an den Musikkritiker Roland Tenschert von 1944 (17. Dez. 1944, Brosche 1977, S. 4 (Faksimile) und 5).

Aus dem Faksimiledruck dieses Briefes wird ersichtlich, dass nicht alle Exponenten der Nebenlinie automatisch als Epigonen klassifiziert werden: Strauss trennt Brahms, Bruckner und Tschaikowsky als Epigonen durch eine Linie von den offensichtlich nicht epigonalen Schumann, Chopin und Mendelssohn. Des Weiteren führen in der mittleren Spalte rechts und links zwei Pfeile von Berlioz und Liszt zu Strauss, wobei Wagner ausgespart bleibt, was bildlich klarstellt, dass Strauss sich seinen Weg um Wagner herum suchen musste und sich weder mit ihm auf eine Stufe stellen noch gar als Weiterentwicklung gelten wollte. Sehr plastisch zeigt die Aufstellung Strauss' Positionierung in einem differenzierten Konkurrenzfeld. Dabei drückt sich die Hierarchie nicht nur in der (Ab)klassifizierung mancher früherer Komponisten aus, sondern noch stärker im vollständigen Weglassen von Zeitgenossen. Noch drastischer zeigt sich das in seiner Opernpolitik, die sich in zahlreichen Musterrepertoirelisten widerspiegelt, wo er gleichermaßen Vertreter der Avantgarde (Alban Berg, Igor Strawinsky, Bela Bartok oder Paul Hindemith) wie Vertreter der Moderne (Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold oder Alexander Zemlinsky) unberücksichtigt lässt.

Ob man seine kulturpolitischen Bestrebungen und Aktivitäten mit dem Begriff der „hegemonialen Männlichkeit“ – die sich nicht nur in einem Hierarchieverhältnis von Männern zu Frauen, sondern auch in einem Hierarchie-

verhältnis von Männern untereinander ausdrückt – bezeichnen will, mag jeder und jedem selbst überlassen sein, doch bleibt der Befund, dass Strauss bis ins hohe Alter musikpolitische Einflussmöglichkeiten suchte und, wenn auch nicht uneingeschränkt, fand.

Quellen

Strauss hat – anders als sein Vorbild Richard Wagner – neben Briefen nicht viele persönliche oder ästhetische Schriften hinterlassen. Eine Edition der Schreibhefte, die unterschiedlich lange Texte zu künstlerischen, institutionellen oder biographischen Themen beinhalten, wird derzeit im Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen vorbereitet. Die folgenden Titel von Dokumenten und Briefausgaben stellen nur einen Bruchteil des edierten biographischen Materials dar. Eine Quelldatenbank für Dokumente, die mit den Werken und Aspekten der Entstehungs- bzw. Aufführungsgeschichte verbunden sind, findet sich auf der Website des Richard-Strauss-Instituts

(<http://www.richard-strauss-institut.de/rsqv.php3>).

1. Quellen zur Sozialisation und frühen Eindrücken

Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel, hg. von Franz Trenner, Tutzing 1980 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 4).

Strauss, Richard: Briefe an die Eltern. 1882–1906, hg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg i. Br. 1954.

Strauss, Richard: Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise [1892], in: Richard-Strauss-Jahrbuch 1954, hg. von Willi Schuh, Bonn 1953, S. 89–96.

Strauss-Rauchenberger, Johanna von: Jugenderinnerungen, in: Richard-Strauss-Jahrbuch II (1959/69), S. 7–30.

2. Dokumentensammlungen, die auch autobiographische Texte enthalten

Strauss, Richard: Betrachtungen und Erinnerungen, hg. von Willi Schuh, 2., erweiterte Ausgabe, München 1989.

Strauss, Richard: Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe, hg. von Ernst Krause, Leipzig 1980.

Die neuste Präsentation privater Dokumente, mit einer beigefügten DVD bietet:

Strauss, Gabriele / Barbara Wunderlich (Hg.): Der Patriarch: Richard Strauss und die Seinen, Halle 2014.

3. Briefe

Viele, aber nicht alle Briefe von Richard Strauss sind ediert. Unten den fehlenden sind leider weitgehend die Korrespondenzen mit Verlegern sowie viele Ehe- und sonstigen Familienbriefe. Auszüge aus dem Briefwechsel von Richard und Pauline Strauss finden sich, gelesen von Christiane Hörbiger und Strauss' älterem Enkelsohn Richard Strauss, auf einer CD-Beilage zu: Marianne Reissinger: „Und die Schokolade nehmen wir im blauen Salon“. Zu Gast bei Pauline und Richard Strauss, München 1999.

Eine breite Auswahl von familiärer, freundschaftlicher, künstlerischer und beruflicher Korrespondenz bietet nach wie vor folgender Band:

Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967.

Die neben dem Ehebriefwechsel wichtigste Korrespondenz mit einer Frau und diesbezüglich einzige größere Einzeledition ist:

Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel, hg. von Franz Trenner unter Mitarbeit von Gabriele Strauss, Tutzing 1978 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 2).

Im Text zitierte oder erwähnte Briefausgaben:

Gregor, Joseph (Hg.): Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr: aus seinen Entwürfen, Tagebüchern und seinem Briefwechsel mit Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Josef Kainz, Eleonore Duse und Anna von Mildenburg, Wien 1947 (Museion NF 1. Reihe 1).

Schuh, Willi (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, München 1990.

Strauss, Richard: Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich und Freiburg im Breisgau 1969.

Richard Strauss – Roland Tenschert. Briefwechsel 1943–1949, hg. von Günter Brosche, Richard-Strauss-Blätter Alte Folge 10 (1977), S. 1–10.

Sekundärliteratur

Zurzeit – insbesondere anlässlich des Strauss-Jahres

2014 – erlebt die Strauss-Forschung eine Konjunktur, mit einer Fülle an Neuerscheinungen, von denen im Folgenden nur eine kleine Auswahl angegeben wird. Auch bei den Arbeiten mit Gender-Bezug lässt sich Vollständigkeit nicht einmal anstreben. Denn zu jedem größeren Werk, insbesondere zu allen Opern, gibt es Spezialliteratur, der nicht von außen anzusehen ist, wieweit etwa in den Analysen und Interpretationen von Figuren geschlechterhistorische Aspekte berücksichtigt oder sogar ins Zentrum gestellt werden. Das betrifft insbesondere Stücke wie „Salome“, über das ohne Berücksichtigung zeittypischer Vorstellungen von Sexualität, Moral, Körper und Geschlechterdifferenz kaum verhandelt werden kann.

1. Neue Literatur ohne spezifischen Gender-Fokus

Werbeck, Walter (Hg.): Richard Strauss Handbuch, Stuttgart und Weimar 2014.

Heinemann, Michael: Richard Strauss: Lebensgeschichte als Musiktheater, Köln 2014.

Gilliam, Bryan: Rounding Wagner's mountain: Richard Strauss and modern German opera, Cambridge 2014.

Lütteken, Laurenz: Richard Strauss: Musik der Moderne, Stuttgart 2014.

2. Literatur mit Gender-Aspekt

Bayerlein, Sonja: Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss, Tutzing 1996 (Würzburger musikhistorische Beiträge 16).

Dürhammer, Ilija / Pia Janke (Hrsg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder, Wien 2001.

Giertler, Mareike: Die Tänzerinnen Salome und Elektra bei Richard Strauss, in: Musik & Ästhetik 19 (2015), S. 32–50.

Hanke Knaus, Gabriella: Neuschöpfung durch Interpretation: Richard Strauss Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna, in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 11 (1996), S. 17–30.

Hottmann, Katharina: „Er ist kein ganzer Mann“. Komponierte Männlichkeit in Arabella von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, in: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim 2002 (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), S. 87–99.

Hottmann, Katharina: „Wie schön ist unser Herr Herrmann heute abend“. Musik und Männerkörper in Zei-

topern der 1920er Jahre: Intermezzo, Jonny spielt auf und Neues vom Tage, in: Puppen, Huren, Roboter – Körper der Moderne in der Musik 1900–1930. Interdisziplinäre Gender- und Kulturgeschichtsstudien an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 148–173.

Hottmann, Katharina: Krisen der Männlichkeit: Gedanken zu den Opern Die Ägyptische Helena und Arabella von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, in: Jane A. Bernstein, Annette Kreuziger-Herr (Hg.): Musik. Frau. Sprache: Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Herbolzheim 2003, S. 203–216.

Hottmann, Katharina: Männlichkeitskonstruktion in der Oper am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' Arabella, in: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarbeit von Sarah Schaubberger, Laaber 2010 (Kompendien Musik 5), S. 183–194.

Ott, Alfons: „Frauengestalten im Werk von Richard Strauss“, in: Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft 43 (1964), S. 2–9; 16–19.

Riesel, Hans-Peter: Komponisten und ihre Frauen, Düsseldorf 1994

Schopenhauer, Ruth: Die antiken Frauengestalten bei Richard Strauss, Wien diss. masch. 1952.

Unsel, Melanie: „Man töte dieses Weib!“ Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart und Weimar 2001.

Werbeck, Walter: „Eine Frau muß die Mittelpunktfigur sein“. Überlegungen zu Richard Strauss' Vorliebe für Frauengestalten in seinen Opern, in: Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Bericht des 6. Internationalen Franz-Schmidt-Symposiums 2001, hrsg. von Carmen Ottner, Wien u. a. 2003 (= Studien zu Franz Schmidt 14), S. 97–111.

ÖMZ 67/1 (2012) – Themenheft: Richard Strauss und das andere Geschlecht, darin:

Ender, Daniel: „Höhnisch wild singend“: Einige Überlegungen zu den Frauenrollen und ihrer musikalischen Charakterisierung in der Opern von Richard Strauss, in: ÖMZ 67 (2012), S. 6–16.

Grund, Vera: „... durch die das schöne Werk wieder lebensfähig geworden ist ...“: Glucks Iphigenie auf Tauris in der Bearbeitung von Richard Strauss: eine Heldin im 18. und 19. Jahrhundert.

Lehner, Michael: „Die heroische Stimme gegen die menschliche“: zur musikalischen Konzeption gegensätzlicher Frauengestalten in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal, in: ÖMZ 67 (2012), S. 26–35.

Schmidl, Stefan: „Meiner dunklen Sehnsucht hoher Tempel der Verheißung“. Richard Strauss' letzte Heroinnen im Kontext nationalsozialistischer Frauenästhetik, in: ÖMZ 67 (2012), S. 36–42.

Wißmann, Friederike: „Schweigen und Tanzen“: Elektra als Grenzgängerin bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, in: ÖMZ 67 (2012), S. 17–25.

Forschungsbedarf

Edition und Auswertung der Korrespondenz mit Sängern und Sängerinnen

Edition und Auswertung der Ehe- und Familienbriefe; Strauss bietet unerschöpflichen Stoff für die Operninterpretation;

Aufgrund der gestischen Motivgestaltung sind Strauss' Kompositionen gute Quellen für eine musikalische Körper- und Emotionsgeschichte;

Analyse und Interpretation auch der Tondichtungen und Lieder unter geschlechterhistorischen Perspektiven.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/24796264>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/11861911X>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lccn.loc.gov/n79041680>

Autor/innen

Katharina Hottmann

Bearbeitungsstand

Redaktion: Martina Bick

Zuerst eingegeben am 12.12.2015

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg