

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss
Der Komponist und sein Werk
Überlieferung, Interpretation, Rezeption
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium
zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Juni 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit

bei Hans von Bülow

17

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin

37

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann

51

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934

73

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss

anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth*

111

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem.	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext	167
Bernd Edelman	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

Richard Strauss und das Musiktheater

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i>	353

Arne Stollberg
»Übergang zum Geiste der Musik«.
Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* 381

Ulrich Konrad
Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.
Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* 399

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner
Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

Birgit Lodes
»Rot« versus »tot«:
Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley
»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'
Blick vom oberen Belvedere 469

Reinhold Schlötterer
Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss 497

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert
Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

Claudia Heine
Objekte von ideellem und materiellem Wert.
Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA 533

Morten Kristiansen
The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:
A Preliminary Study 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (www.rsi-rsqv.de) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA

Wolfgang Rathert

I.

Die überwältigende Rezeption, die Werk und Person von Richard Strauss seit Beginn der 1890er-Jahre im Deutschen Reich und dann auch schnell in anderen europäischen Ländern (darunter vor allem in Frankreich) erfuhren, hat die Tatsache in den Hintergrund gedrängt, dass es in den USA parallel dazu ein nicht minder intensives Echo gab. Trotz eines vergleichbaren Konzertlebens und des um 1900 weitgehend identischen, nämlich europäisch dominierten Repertoire-Kanons in den Konzertsälen und Opernhäusern der nordamerikanischen Metropolen ist diese Auseinandersetzung mit Strauss' Musik von ästhetischen Positionen und Argumenten geprägt, die ein anderes, entspannteres und vielleicht sogar angemesseneres Verständnis von Strauss' Musik verraten. Die Beschäftigung mit dieser, bislang von der deutschsprachigen Forschung weitgehend unbeachteten Rezeption kann damit auch zu einer Überprüfung von Maßstäben und (Vor-)Urteilen in Sachen Strauss führen, bei denen Kult und Verklärung auf der einen und entschiedene Ablehnung auf der anderen Seite überwiegen. Und ist die Zerrissenheit der deutschen Strauss-Rezeption nicht auch Spiegelung der deutschen Geschichte wie des Komponisten und seiner immer noch als rätselhaft empfundenen Persönlichkeit – nicht anders als im Falle Gustav Mahlers, der in den USA Strauss' Mitstreiter und Konkurrent war?¹

Der Blick auf die nordamerikanische Rezeption, insbesondere auf die vor 1918, zeigt, wie differenziert der Blick auf Strauss dort von Anfang an war, auch wenn die kompensatorische Funktion offensichtlich ist, die seine Musik für das amerikanische Musikleben mangels eigener international arrivierter Komponisten im Bereich der ernstesten Musik besaß. Die Rezeption zeigt auch, dass Strauss – hier allerdings im Gegensatz zu Mahler – einen Nerv der Zeit traf und in seiner Musik Züge entdeckt und diskutiert wurden, die im Diskurs in Deutschland entweder nicht vorkamen oder

1 Vgl. dazu Zoltán Roman, *Gustav Mahler's American Years. 1907–1911. A Documentary History*, New York 1989.

als unwesentlich beiseitegeschoben wurden. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs änderte sich dieses Bild allerdings wesentlich: Die nordamerikanische Musikkritik entfremdete sich Strauss' Musik mehr und mehr, empfand die einstige Modernität – oder sogar Ultra-Modernität, was im Hinblick auf Strauss' Einfluss auf den 1915 in die USA emigrierten Edgard Varèse nahelag² – nicht mehr und schalt sie als veraltet, wenn nicht sogar trivial. Das amerikanische Publikum hielt Strauss freilich die Treue: Dies bewies die zweite Tournee Strauss' durch die Staaten am Ende des Jahres 1921, wie die erste von 1904 triumphal verlief. Auf 42 Konzerten, die ihn bis nach Kansas City führten, wurde er begeistert gefeiert, darunter in Chicago vor knapp 5.000 Hörern, die durch die Konzerte des 1891 gegründeten Chicago Symphony Orchestra und das gigantische Musikprogramm der legendären *Columbian Exposition* von 1893 mit deutschen Komponisten und Interpreten bestens vertraut waren.³

Strauss' Popularität in den USA erhielt durch seinen Sündenfall – seine Rolle als höchster Musikfunktionär im Dritten Reich bis 1935 – keinen wesentlichen Dämpfer. Die ablehnenden Reaktionen gab es nicht durch das Konzert- und Opernpublikum, sondern durch die derjenigen, die als Exilanten in die USA gekommen waren. So übersetzte der aus Hamburg stammende Musikwissenschaftler Alfred Mann Strauss' Brief über das zukünftige deutsche Musiktheater, den dieser 1945 an Karl Böhm geschrieben hatte, für das *Musical Quarterly* und versah ihn mit einem expliziten Kommentar: Er bezeichnete den Brief als »pathetic« [erbärmlich] und attestierte Strauss, einem »bygone age« anzugehören.⁴ Diese Verdüsterung des Strauss-Bildes war allerdings nur eine kurze Episode, denn angesichts der nun auch diskografischen Verbreitung von Strauss' Musik durch die gerade marktreif gewordene Vinyl-Schallplatte und den schnell wieder einsetzenden Tourneebetrieb mit europäischen Spitzenkräften in Oper und Konzertsaal wurde Strauss nun als Klassiker der Moderne rezipiert. Harold C. Schonberg, der neue Starkritiker der *New York Times*, begrüßte 1957 anlässlich einer Aufführung des *Rosenkavaliers* an der Metropolitan Opera die heißersehnte Rückkehr der Oper nach einem (!) Jahr Absenz.⁵

Die Tugenden der amerikanischen Musikkritik, nämlich die Verbindung eines pointierten Urteils mit dem Bestreben nach Versachlichung, wirkten sich insgesamt

2 Vgl. dazu Helga de la Motte-Haber, »Verwehte Spuren: Varèses Berliner Jahre«, in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär* [Ausstellungskatalog Basel 2006], hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz 2006, S. 35–42.

3 Vgl. dazu Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 218–222, sowie zum Konzertleben in Chicago im späten 19. Jahrhundert Derek Vaillant, *Sounds of Reform. Progressivism & Reform in Chicago, 1873–1935*, Chapel Hill, NC 2003.

4 Vgl. Alfred Mann, »The Artistic Testament of Richard Strauss«, in: *Musical Quarterly* 36 (1950), H. 1, S. 1–8, hier S. 8.

5 Harold C. Schonberg, »Rosenkavalier« is sung at »Met« Under Direction of Karl Boehm«, in: *New York Times*, 23.11.1957.

also für Strauss außerordentlich günstig aus. Gerade die von vielen amerikanischen (aber europäisch geprägten) Kritikern als zu kurz und zu heterogen empfundene und beklagte Tradition der eigenen Kunstmusik hielt sie von den in Deutschland so präsenten und tief im Parteienstreit des 19. Jahrhunderts verwurzelten ideologischen Frontstellungen zwischen Inhalts- und Formalästhetik, Programmmusik und absoluter Musik, Struktur versus Klang etc. fern, auch wenn sie sich gelegentlich derer Terminologie bedienten. Adornos großen Strauss-Essay von 1964 kann man als Versuch verstehen, mit größter rhetorischer Virtuosität und argumentativer Anstrengung diese Kategorien noch einmal anzuwenden, obgleich Adorno aus seiner eigenen amerikanischen Exil-Erfahrung bewusst sein musste, dass Strauss' Modernität sich damit nicht mehr recht fassen ließ.⁶

II.

»He is complex because he is simple; he appears so wildly artificial because he is absolutely natural; he is called sophisticated because he casts aside all artifice and speaks like the natural musical man.«⁷

Ernest Newman, der berühmte englische Wagner-Biograf, fasste in seinem ersten großen Beitrag über Strauss von 1905 (der drei Jahre vor seiner maßgeblichen englischsprachigen Monografie über Strauss⁸ erschien) sein Bild des Komponisten in einer These zusammen, die auch seine Kollegen auf der anderen Seite des Atlantiks – die stolze Phalanx amerikanischer Musikkritiker und -schriftsteller – unterschrieben hätten. Newman sah in Strauss' Musik erstmals den fundamentalen Gegensatz von Komplexität und Simplizität, von Künstlichkeit und Natürlichkeit aufgelöst, der die europäische Kunstmusik bis dahin so tiefgreifend bestimmt habe. Wenn man für das »Artifizielle« auch das Geschichtliche einsetze, für das »Natürliche« aber das ganz aus der Gegenwart Geschöpfte, dann – so Newman – habe Strauss der Musik an sich einen neuen, aufregenden und zugleich existenziellen Sinn verliehen. Die Suggestionskraft und Bildmacht dieser Musik seien direkt und überwältigend, während der künstliche Apparat dahinter verborgen bleibe; nicht der Weg, der Prozess (wie in den Werken Brahms' und seiner Nachfolger, vor allem der Wiener Schule) interessiere ihn, sondern allein das Ergebnis. Für Newman hebt Strauss damit eine Ent-

6 Theodor W. Adorno, »Richard Strauss. Zum 100. Geburtstag: 11. Juni 1964.«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1978, S. 565–606. Zur Deutung dieses Essays vgl. auch Wolfgang Rathert, »Richard Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *StraussHb*, S. 531–547.

7 Ernest Newman, *Modern Masters*, London 1905, S. 259 f.

8 Ernest Newman, *Richard Strauss*, London 1908.

fremdung auf, unter der die Komponisten spätestens seit dem Ausgang der Klassik leiden würden, denn er schreibt eine Musik, die mit sich selbst und der Zeit, der sie entspringt, im Reinen ist.

Die attraktive (freilich undialektische) Deutung Newmans macht nachvollziehbar, warum Strauss in der anglo-amerikanischen, von der deutschen Deutungshoheit sich mit Macht befreienden Kritik als Mann der Stunde erschien, der gleichzeitig moderner Klassiker und enfant terrible sein konnte und auch alle weiteren ihm zufallenden Rollen mühelos beherrschte. Der Erfolg dieser ästhetischen Strategie war gerade in den USA überwältigend: Strauss galt den meisten Kritikern und Hörern nicht nur als der wichtigste zeitgenössische Komponist Deutschlands und Europas, sondern schlicht der gesamten modernen Welt.⁹ Das schloss Widerspruch keineswegs aus, im Gegenteil: Die amerikanische Kritik, darunter früh in der demokratisch-plebiszitären Form von Leserbriefen an Zeitungen, scheute nicht vor harten und saftigen Worten zurück, wie sie in der Zusammenstellung von Strauss-Kritiken in Nicholas Slonimskys immer noch lesenswertem und lehrreichem *Lexicon of Musical Invective* (1953) dokumentiert sind.¹⁰ Doch drückten selbst die Verrisse weniger Ressentiment und vorgefasste Urteile aus, sondern eher das Staunen darüber, dass ein Komponist so entschieden die Grenzen des Musikalisch-Schönen erweiterte und überschritt. (Dafür war die sensualistische Grundlage der angelsächsischen Musikkritik verantwortlich, wie sie sich exemplarisch in dem 1898 erschienenen Buch des Musikkritikers W. J. Henderson mit dem schönen Titel *What is good music? Suggestions to Persons Desiring to Cultivate a Good Taste in Music* niederschlug, das er seinem gefürchteten Bostoner Kollegen Philip Hale widmete.) Auch wenn man Strauss nicht in allen Exzessen folgte und ihm Dekadenz vorwarf, blieb der Respekt vor der als unüberbietbar empfundenen Metierbeherrschung davon unbenommen, und er galt darüber hinaus natürlich auch Strauss' souveränen Auftritten als Liedbegleiter und vor allem als Dirigent. Hinzu kam eine über alle Lager sich hinwegziehende Bewunderung für Strauss' Selbstbewusstsein und einen Habitus, der dem Lebensgefühl des *Gilded Age* – des nach Mark Twain »vergoldeten Zeitalters« ungebremster wirtschaftlicher Prosperität nach dem Ende des Bürgerkriegs – sehr entsprach. Dies schlug selbst erkonservative Köpfe wie den Komponisten und Musikschriftsteller Daniel Gregory Mason, den Ur-Enkel von Lowell Mason, in den Bann: Er bewunderte 1916 »the clean-cut efficiency of his personality, his businesslike habits, his mordant wit«, mit der er das Klischee des tiefsinnigen romantischen Tonkünstlers unterlaufe; und

9 Vgl. dazu bereits 1902 Gustav Kobbé, »Richard Strauss and His Music«, in: *The North American Review* 174 (1902), H. 547, S. 785–795, hier S. 789: »That Richard Strauss is the most significant figure in the musical world to-day seems to me too patent to admit of discussion.«

10 Nicholas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 2000, S. 180–195.

sein »lack of the introspective tendency which has been so fundamental in most of the other great German musicians from Bach to Wagner« mache ihn zum Vertreter der Moderne schlechthin.¹¹

Dies allein reicht freilich nicht aus, um zu verstehen, warum das amerikanische Musikleben so sehr von Strauss fasziniert war, während Mahler sowohl als Dirigent wie als Komponist in seinen amerikanischen Jahren nur eine zwiespältige Anerkennung in den USA fand. Dessen Lieblingsfeind unter den Kritikern, Henry Krehbiel, warf Mahler einen willkürlichen Umgang mit den Partituren anderer Komponisten vor, und Mahlers Symphonien wurden überwiegend als schwierig und unzugänglich rezipiert, als Symptom einer Krise der europäischen Musik und Kultur.¹² (Diese Rezeption sollte sich erst nach 1945 ändern, ja ab 1960 sogar in ihr Gegenteil verkehren – auch dies ist ein Lehrstück, wie stark Rezeption auch Projektion eigener gesellschaftlicher Verhältnisse ist.¹³) Strauss' Musik dagegen verbarg die ihr zugrunde liegenden kompositorischen oder ästhetischen Probleme unter einer glänzenden Oberfläche, die zwar durch die ungeheure klangliche Differenzierung die Hörer verwirren und überfordern konnte, aber sicher niemals langweilte. Sie war in einem eigentümlichen Sinn stets im »Hier und Jetzt«, das – entsprechend der von Ernst Mach konstatierten Auflösung des modernen Ich in prismatische Empfindungskomplexe¹⁴ – zwar einerseits fragmentiert und vielstimmig erschien, andererseits aber als große Narration gehört werden konnte. Das, was der Strauss'schen Musik fehlte, nämlich eine mit seinem Abschied von den Gattungen der absoluten Musik verbundene geschichtliche Rückversicherung ihrer Formen- und Klangsprache, machte sie durch eine Agilität wett, die sich mit dem rasanten Rhythmus des *Gilded Age* und der Sehnsucht einer wohlhabenden Oberschicht nach Abwechslung, nach dem »Interessanten« aufs Beste vertrug. Strauss wurde damit zum Vorreiter und Nutznießer eines kulturellen Rausches, der auf der Überzeugung beruhte, an einem einzigartigen modernen Experiment der Selbstverwirklichung des Individuums im freien Spiel der gesellschaftlichen Kräfte teilzunehmen. Die gegen Proteste von verschiedenen kirchlichen Seiten durchgesetzten nordamerikanischen Premieren der *Salome* und *Elektra* bewiesen diese Durchsetzungskraft zur Genüge. Strauss war der freie musikalische »Held« oder sogar »Übermensch«, der sich unter den Augen und Ohren der amerikanischen Öffentlichkeit über alle Widerstände hinwegsetzte. Damit war er bis

11 Daniel Gregory Mason, »A Study of Strauss«, in: *Musical Quarterly* 2 (1916), H. 2, S. 171–190, hier S. 184.

12 Vgl. dazu Wolfgang Rathert, »Mahler und die USA – Eine Skizze«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), H. 60, S. 66–75.

13 Vgl. dazu Bernd Sponheuer, »Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er-Jahren«, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 419–437, hier bes. S. 429–431.

14 Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886.

zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs in gewisser Weise auch der »amerikanischste« aller zeitgenössischen Komponisten, und erst einer jüngerer Generation realiter amerikanischer (d. h. in Amerika geborener) Komponisten wie Copland und Gershwin gelang es, diesen Platz einzunehmen, indem sie nun – durch die Fusion europäischer Modelle mit der amerikanischen Populärmusik – die Identitätsfrage der amerikanischen Musik neu stellte.

III.

Eine systematische Untersuchung der Geschichte der Strauss-Rezeption in den USA steht noch aus. Dies verwundert nicht, denn sie bedarf mehrerer Voraussetzungen: erstens einer genauen Kenntnis der Entwicklung der amerikanischen Musikgeschichte zwischen 1875 und 1918, zweitens parallel dazu der Kenntnis der weitverzweigten Szene der amerikanischen Musikkritik und ihrer Positionen, drittens schließlich der Auswertung einer schier unüberschaubaren Fülle zeitgenössischer Quellen, insbesondere der Berichte, Rezensionen und sonstigen Artikel in den führenden Tageszeitungen der großen Städte, der *New York Times*, der *New York Herald Tribune*, der *Chicago Tribune* oder des *Boston Globe*, aber auch in angesehenen Fachzeitschriften wie dem *Musical Courier* und *Musical America*. Die Dimensionen des dritten Punktes sollen hier wenigstens angedeutet werden, und zwar anhand einiger Beispiele aus dem Archiv der *New York Times*, das inzwischen online komplett recherchierbar ist und damit nicht nur einen einzigartigen Einblick in die Verhältnisse der amerikanischen, aber indirekt auch europäischen Musikgeschichte seit 1851 bietet, sondern auch die Rekonstruktion einer Musikgeschichte »von unten« gewissermaßen im Zeitraffer erlaubt. Als Spitze eines musikgeschichtlichen Eisbergs ist die Musikkritik des Leitmediums der amerikanischen Öffentlichkeit zugleich ein zuverlässiger Indikator anstehender musikgeschichtlicher Entwicklungen und der sie begleitenden ästhetischen Diskurse in den USA. Und dies trifft für die Erkenntnis des Werkes von Strauss in ganz besonderer Weise zu.

Das Auftreten von Strauss in den USA fällt in eine entscheidende Formierungs-Phase der amerikanischen Musikgeschichte, die parallel mit der Intensivierung des transatlantischen, speziell deutsch-amerikanischen Dialogs in Ökonomie und Kultur einherging, eines Dialogs, der durch den Ersten Weltkrieg dann empfindlich gestört, aber noch nicht zerstört wurde. Die Dynamik des amerikanischen Musiklebens und des künstlerischen Austauschs zwischen den USA und Europa in der Zeit vom Ende des Bürgerkriegs bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in den die USA 1917 erst nach langem Zögern eintraten, kann wohl gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die explosionsartig verlaufende wirtschaftliche und technologische Entwicklung in

dieser Phase schuf vor allem in den Nordstaaten und an der Westküste (Kalifornien) die Voraussetzungen für ein prosperierendes Musikleben der Metropolen, die damit für europäische Spitzenmusiker eine hohe Anziehungskraft besaßen. Für die amerikanische Musikgeschichte war diese Entwicklung jedoch durchaus ambivalent: Wenn nach dem Muster der europäischen Nationalstaaten, die keine Demokratien waren, deren musikalische Institutionen – also Konservatorien, Konzert- und Opernhäuser oder Interessenverbände – als Vorbild dienten, so bedeutete dies eine Verstärkung der Abhängigkeit von ästhetischen und kulturpolitischen Prämissen, die die Herausbildung einer autonomen amerikanischen Musik eher verhinderten denn förderten. Die Musikhistorikerin Barbara Zuck unterschied daher zwischen einem »institutionellen« und einem »musikalischen« Amerikanismus.¹⁵ Ersterem zu folgen, bedeutete das Bekenntnis zum europäischen Kanon: entweder zur Übermacht des »teutonic rule«, der deutschen Musik von Bach bis Brahms, die gleichzeitig als absolute Musik auch das höchste, letztlich religiöse Ziel aller Tonkunst verkörperte, oder zu einer progressiven, im weiteren Sinn europäischen Moderne, die sich an Berlioz und Liszt, dann aber auch den neu entstandenen nationalen Stilen orientierte. (Die kompositorische Rezeption der Musik Wagners blieb wegen der alteingesessenen puritanischen Vorbehalte gegenüber der Oper ein Problem, während die Musik auf den Tourneen Angelo Neumanns beim Publikum Triumphe feierte.) Der institutionelle Amerikanismus führte also nicht nur zum Aufblühen des amerikanischen Musiklebens, das bald das europäische überholte, sondern auch zur Herausbildung einer virtuellen europäischen Klassik (wie sie die Gruppe des Bostoner Klassizismus pflegte) oder eines fiktiven pseudo-europäischen Nationalismus, an dem sich der Liszt- und Raff-Schüler Edward MacDowell abarbeitete.

Dem »musikalischen« Amerikanismus zu folgen, hätte auf der anderen Seite bedeutet, die ethnische Vielfalt der auf amerikanischem Boden entstehenden oder praktizierten Musikkultur ernst und als Basis zu nehmen. Dies hätte die faktische Anerkennung der afro-amerikanischen Musik bedeutet, deren Nobilitierung zur Kunstmusik aber sowohl die Bostoner Klassizisten wie auch MacDowell aus ästhetischen oder sogar offen rassistischen Gründen strikt ablehnte. So darf die Popularität, die Dvořáks Neunte Symphonie seit ihrer New Yorker Uraufführung von 1893 genießt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Stück in den Ohren dieser Komponisten eine Provokation war.¹⁶ Das wird deutlich in dem kategorischen Urteil, das der Kritiker William Apthorp anlässlich der Bostoner Premiere der Symphonie über das Stück fällte. Es handele sich bei ihr um nichts weiter als den Versuch der skandinavischen und slawischen Schulen,

15 Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism*, Ann Arbor, MI 1980, S. 3–11.

16 Vgl. dazu Charles Hamm, *Music in the New World*, New York 1983, S. 410–416.

»to make civilized music by civilized methods out of essentially barbaric material. The result has in general been a mere apotheosis of ugliness, distorted forms, and barbarous expression. We gladly admit exceptions; but this seems to us to be the general rule.«¹⁷

IV.

Die professionelle amerikanische Musikkritik entstand parallel zu diesem Prozess der Identitätsfindung der amerikanischen Musik und wurde spätestens Ende des 19. Jahrhunderts zu einem unverzichtbaren Faktor des Musiklebens der großen Metropolen. Die Aufgabe der Musikkritik war entsprechend der oben skizzierten Konstellation der amerikanischen Musikgeschichte doppelt definiert: Einerseits sollte sie sachkundig die Entwicklung der europäischen Musik kommentieren, die sich in zunehmender Folge und Dichte in den Konzertsälen und dann auch auf den Opernbühnen in New York und anderen großen Städten niederschlug, andererseits aber auch die Herausbildung einer autonomen amerikanischen Kunstmusik publizistisch begleiten und fördern. Die erste Generation von Kritikern, die ab den 1840er-Jahren auftrat – zu nennen sind hier vor allem John Sullivan Dwight und William Fry – hatte sich noch ausschließlich am europäischen Kanon abgearbeitet und hier die großen Vorbilder für die amerikanischen Komponisten empfohlen: Bach und – vor allem – Beethoven, während Wagner weitgehend Anathema blieb. Dwights rigide idealistische, quasi kunstreligiöse Sicht auf die europäische Musik beruhte auf seinem Beethoven-Kult, der indirekt auf die wertkonservativen Vorstellungen der nächsten Generation weiterwirkte: Ihr gehörten William Forster Apthorp, Philip Hale, William James Henderson, James Huneker, Henry Krehbiel oder Richard Aldrich an; ihr beruflicher Werdegang war sehr unterschiedlich und konnte vom ehemaligen Sportreporter Krehbiel über den Bohémien und Großkritiker Huneker bis zum Musikgelehrten Aldrich reichen. Gemeinsam war ihnen, dass sie ihr Handwerk verstanden und bei aller Polemik doch ein deutliches Gespür für Qualität besaßen. Der schon zitierte Apthorp verband seine scharfe Kritik an dem von ihm offenbar als blasphemisch oder voyeuristisch empfundenen Naturalismus von *Tod und Verklärung* anlässlich einer Bostoner Aufführung im Jahr 1897 mit der grundsätzlichen Anerkennung der Originalität des Komponisten. Und auch die Qualitäten, über die Strauss alleine verfügte, waren ihm wohl bewusst:

17 Zit. nach Mark N. Grant, *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, MA 1998, S. 71.

»Strauss' Death and Damnation – we beg pardon – Death and Transfiguration – is an unholy terror. It is like a musical reflection of all the deadly and noisome diseases flesh is heir to, viewed through a magnifying glass of three thousand diameters. Such a farrago [Mischmasch] of hospital sounds vividly suggests hospital sights! The worst of it is, the man does show talent. He has something really grand and great in his mind, and moreover a certain vague inkling of how to say it grandly.«¹⁸

Apthorps Formulierungen belegen die Unsicherheit der amerikanischen Kritik, wie mit Strauss umzugehen sei. Sie kann damit sogar als eine Ermutigung an die Adresse des Komponisten gelesen werden, das »vague inkling« (die vage Andeutung) zu präzisieren. Ab der Jahrhundertwende realisierte die amerikanische Kritik jedoch im Zuge der auch sie (infolge des Oscar Wilde-Kults) erfassenden Dekadenz-Diskussion,¹⁹ dass Vagheit und Übertreibung – hier im treffenden Bild des Vergrößerungsglases gefasst – zentrale Kategorien von Strauss' Sprache waren. Die sich anschließende Diskussion, ob diese Sprache noch der Vermittlung eines außermusikalischen Programms bedürfe, wurde von den amerikanischen Musikkritikern mit großer Intensität geführt – jedoch nicht als ideologisch verminter Diskurs um das Pro und Contra von Programmmusik, sondern als Bemühen, die kompositorische Problemstellung nachzuvollziehen, die sich Strauss auf dem Weg von den ersten Tondichtungen bis zur *Symphonia Domestica* stellten.

Strauss war schon neun Jahre vor der Uraufführung von Dvořáks Symphonie dem amerikanischen Konzertpublikum vorgestellt worden: Seine Symphonie in f-Moll erlebte ihre Uraufführung am 13. Dezember 1884 durch die (spätere) New York Philharmonic unter ihrem Leiter Theodore Thomas, dem berühmtesten und einflussreichsten amerikanischen Dirigenten der zweiten Jahrhunderthälfte, der eigentlich aus Friesland stammte. (Wahrscheinlich lief die Vermittlung über Hans von Bülow, dem Strauss am 26. Februar 1884 erstmals persönlich begegnete; Bülow seinerseits hatte die wichtigsten amerikanischen Musiker bei seiner USA-Tournee als Pianist im Jahr 1876 kennengelernt und unterhielt rege Kontakte in die Staaten.) Von da an war Strauss auf den amerikanischen Podien präsent: Vier Jahre später wurde *Aus Italien* ebenfalls von Thomas und ebenfalls in der Steinway Hall erstmals in den USA gespielt, weitere vier Jahre später unter Walter Damrosch der *Macbeth*. Die anonyme, möglicherweise von Henderson stammende Kritik über *Aus Italien* in der *New York Times* lässt zwar an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, ist aber ebenfalls höchst konstruktiv. Der Kritiker benennt Strauss' Abhängigkeit von Wagner, aber auch seine Versuche, sich von diesem abzusetzen. Die Grundkonstellation von Strauss' Ton-

18 Zit. nach ebd., S. 71 f.

19 Vgl. dazu David Weir, *Decadent Culture in the United States. Art and Literature against the American Grain, 1890–1926*, Albany, NY 2008.

dichtungen, zwischen absoluter und programmatisch intendierter Musik einen dritten Weg zu erproben, wird hier schon zur Sprache gebracht. (Henderson entstammte einer theaterbegeisterten Familie und galt als kompetentester Opernkritiker der Zeit; sein Vater hatte die erste amerikanische Aufführung von Gilbert & Sullivans Operette *H.M.S. Pinafore* nach New York gebracht.)

»This work is another of the efforts of recent composers to write like Wagner. The master of Baireuth [sic] is not half so easy to imitate as he seems to be. [...] Herr Strauss is not without ideas, but they are distorted and obscured by his anxiety to follow the composer of ›Tristan and Isolde‹ which opera has him in a merciless grip. [...] His work is hardly worthy of extended analysis, but it is worthwhile to mention that the first and third movements are the most meritorious, and of these the first, viewed as absolute music, is the best.«

Zum letzten Satz schreibt Henderson dann präzise, welche neue Aufgaben der Erzeugung einer imaginären, letztlich histrionischen Klangbühne Strauss der Instrumentation zuweist. Das Wort »trick« ist dabei nicht abwertend, sondern bewundernd konnotiert:

»Herr Strauss uses all the tricks of scoring, from solo cymbals to solo violins, and from stopped horns and a contra bassoon to piccolo chromatics, and his movement on the ›Ruins of Rome‹ convinces the hearer that he saw them in his mind's eye falling en masse while Alaric sat upon the Tarpeian rock uttering barbaric shrieks of triumph.«²⁰

Wenn wir von hieraus weitere Kritiken Strauss'scher Werke, speziell in der *New York Times*, verfolgen, so ergibt sich in den jeweiligen Rezensionen und Essays durch Aldrich, Henderson, Krehbiel und andere – anonym bleibende – Kritiker, das eindrucksvolle Bild einer kontinuierlichen, ernsthaften und konstruktiven Auseinandersetzung, die Strauss in Deutschland in dieser Weise nicht zuteilwurde. Paradoxerweise war es seine erste USA-Tournee von 1904, die ihm auch eine unangreifbare Stellung in Deutschland schuf, ihn zu einer Instanz machte, die über den Niederungen des musikalischen Parteienstreits und der von Draeseke ausgerufenen »Konfusion in der Musik« schwebte. Als Dirigent mit der ebenfalls in den USA uraufgeführten *Symphonia Domestica* am 31. März 1904 in der Carnegie Hall, deren Wiederholung im Kaufhaus Wanamaker in Philadelphia in der deutschen Presse skandalisiert wurde, erzielte Strauss einen doppelten Erfolg: finanziell mit einem Reingewinn von 73.000 Mark, kulturpolitisch durch den Empfang im Weißen Haus bei Präsident Theodore Roosevelt am 26. April 1904.²¹ Aldrich hatte der *Symphonia Domestica* am

20 [ohne Überschrift und Verfasserangabe], in: *New York Times*, 16.03.1888.

21 Vgl. dazu auch Bryan Gilliam, *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014, S. 93 f.

6. März einen ausführlichen Vorbericht in der *New York Times* gewidmet, der eine von Strauss selbst zur Verfügung gestellte Thementafel zugrunde lag (Abb. 1).

Aldrich kennt nicht nur das Werk genauestens, sondern auch dessen Kontexte – seien es die Vorbilder einsätzig-mehrteiliger Symphonien oder den Gebrauch seltener Instrumente wie die Oboe d'amore bei Bach –, und er dringt zum Kern des ästhetischen Problems, der Stellung des Programms vor. Die abschließenden Sätze dazu sind insofern bemerkenswert, weil sie bereits hier einen Weg zu einem anderen Verständnis der Musik weisen. Aldrich versteht das Programm als einen lediglich in der Imagination wichtigen und wirksamen Antrieb, der sich in der Realität des Werkes als intrikate thematische Arbeit auf kontrapunktischer Grundlage manifestiere:

»Now it will be doubtless imagined that the ›Symphonia Domestica‹ has a ›programme‹. It has, and a very detailed and definite one – in the composer's mind. But so far as may be judged from the score the work is better able to stand on its own merits simply as music, is less dependent for intelligibility in the mind of the listener upon explanations than most of Dr. Strauss's elaborate tone poems. It seems to show the composer at his highest in devising plastic thematic material in the art of developing it.«²²

Die namentlich nicht bezeichnete ausführliche Kritik des Konzerts vom 21. März 1904, erschienen am darauf folgenden Tag, ist sich dieses Punktes nicht so sicher. Strauss' Weigerung, ein Programm zu veröffentlichen, wird getadelt; dem Hörer sei es nicht möglich, die Struktur des Werkes zu verfolgen und zu verstehen. Die Beziehung von Programm und Intention wird hier als problematisch angesehen; sie führt in eine eigenartige Aporie, die weder als Programm- noch absolute Musik, weder als künstlich noch natürlich angesprochen werden könne:

»Even with a knowledge of all his intentions, the ›Symphonia Domestica‹ does not reach complete success in characterization, notwithstanding all its prodigious cleverness. Without that knowledge the music rarely explains itself or justifies itself as music. The fact that this programme has served on his own purpose in inspiring him [Strauss] to its production is not sufficient. The experience last night ought to be full of suggestion to all who heard the ›Symphonia Domestica‹ as to the philosophy of programme music.«²³

Es bleibt dennoch offen, ob der Rezensent das Werk als ästhetisch gescheitert ansieht. Strauss' Versuch, den Hörer gewissermaßen am imaginativen Prozess teilnehmen zu lassen (der durch das Programm nur angedeutet werden kann), entspricht der Ein-

22 Richard Aldrich, »Strauss's ›Symphonia Domestica‹«, in: *New York Times*, 06.03.1904.

23 »›Symphonia Domestica‹, with Composer Leading. Dr. Richard Strauss' Latest Work Given for the First Time«, in: *New York Times*, 22.03.1904.

schätzung des Kritikers nach einer Art Selbstreflexion über die semantische Fluidität von Musik – der Erfahrung einer klingenden »Philosophie der Programmmusik«.

Bereits ein Jahr zuvor hatte Henderson in einem großen Artikel mit dem Titel »Advances in musical form« den experimentellen Zustand der Musik zu Beginn des neuen Jahrhunderts konstatiert.²⁴ Im *Heldenleben* hatte er die Ausweitung der Leitmotiv-Technik als Beleg für das Bestreben angeführt, die Ausdrucksmittel zu vergrößern und damit den intelligenten Hörer zu befriedigen: »I say the intelligent hearer because the unintelligent hearer never discerns the form in which music is offered for his consideration.« Erstaunlich auch hier: Strauss' Musik wird jenseits der müßigen Frage nach dem semantischen Gehalt der Leitmotive in einem Fortschritts-Kontext gesehen, bei dem es um die Sprachhaftigkeit und die kommunikative Qualität von Musik an sich geht. Diese Vorstellung impliziert gewissermaßen einen »idealen Hörer«, der die subtilen Verknüpfungen und Bezüge herzustellen vermag und gewissermaßen das Werk des Komponisten auf der rezeptiven Seite vollendet. Eine andere Kritik über eine Aufführung des *Heldenleben* merkt bereits 1903 an, dass es bei der Interpretation nicht darauf ankäme, das Offensichtliche noch offensichtlicher zu machen, also die Extreme noch hervorzuheben, sondern die subtile klangliche Architektur herauszuarbeiten, die jenseits der programmatischen Oberfläche existiere.²⁵

Aldrich selbst zog 1907 in dem Artikel »Richard Strauss's Programme Music«²⁶ eine kritische Bilanz von Strauss' Versuch, äußersten Naturalismus – das Komponieren einer »Speisekarte« oder, wie Aldrich etwas spöttisch anmerkt, einer Besteckgarnitur, bei der man noch Messer und Gabel unterscheiden könne – und eine rein intelligibel zugängliche musikalische Struktur zu versöhnen. Programmmusik sei in der Realität gar nicht dazu in der Lage, etwas auszusagen oder abzubilden. Hier wird ein wunder Punkt berührt, den Aldrich aber in einer so abgeklärten und nüchternen Weise diskutierte, dass er hilft, Strauss' kompositorischen Probleme zu verstehen, anstatt diese (und damit den Komponisten selbst) zu diskreditieren. In den »Nachgedanken zu *Salome*« nach der spektakulären Uraufführung in der New Yorker Metropolitan Opera (damals unter der Intendanz des Österreicher Heinrich Conried) hob Aldrich dann in der Linie Hendersons die intellektuelle Grundlage von Strauss' Komponieren hervor – eine Grundlage, die bei vielen europäischen Strauss-Kritikern in den Vorwurf

24 *New York Times*, 30.03.1902.

25 [o. A.] »The Boston Orchestra. Strauss's »Death and Transfiguration« and Beethoven's Fifth Symphony Played«, in: *New York Times*, 20.02.1903: »It is easy to play Strauss's music in a blatant and ear-splitting manner; in a manner to emphasize the harshness of some of his adventurous passages, but it needs such completeness of mastery as Mr. Gericke and his orchestra brought to the task last evening to elicit the real value of it all, and the real significance.« (Bei dem Dirigenten handelt es sich um den Österreicher Wilhelm Gericke [1845–1925], der das Boston Symphony Orchestra 1884–89 und 1898–1906 leitete.)

26 *New York Times*, 24.02.1907.

der »Kälte«, »Unbeteiligtheit« und »Berechnung« von Strauss' Musik umgemünzt wurde. Aldrich indessen verzichtete auf eine Bewertung und wies dagegen darauf hin, dass diese intellektuelle »Kälte«, eigentlich Abgeklärtheit der musikalischen Mittel, das extravagante Sujet genau träfe:

»In ›Salome‹, more than in anything else he ever wrote, Strauss speaks to the understanding; rarely or not at all to the heart. There is voluptuous suggestion in it: there is sensuous charm of intoxicating beauty; there is acid ugliness, there is bare and monumental grandeur, there is depiction and delineation of passion and pathological condition. Of true emotion there is little or none. The appeal is almost always what is called ›cerebral‹ rather than emotional; and it must be reaffirmed that this appeal is an absolutely unescapable one. It is a fascination. The listener is captured, whirled along, dominated by it. The composer imposes himself by sheer intellectual power and the endless resources of his technical devices and compels submission.«²⁷

Die Anerkennung dieser spezifischen Intellektualität von Strauss' Musik ist kein leeres Lob, sondern steht in einem sorgfältig abwägenden Zusammenhang des Versuchs, das Geheimnis der Wirkungsmacht dieser Musik zu ergründen. Aldrichs Fazit mündet in dem bemerkenswerten Satz, dass *Salome* eines jener epochalen Werke sei, nach deren Erscheinen die Musikgeschichte nicht mehr dieselbe sei.

»Whether or not ›Salome‹ is a great work, one that the future will preserve, it is unquestionably one that must be reckoned with, mastered, assimilated, in some degree. Strauss himself is now at work upon his next opera, an ›Elektra‹. It may be decisive as to whither he, still a young man, will direct his future. But now and hereafter musical art can not be exactly the same as it was before ›Salome‹ was added to it.«²⁸

V.

Nach dem Ersten Weltkrieg sollte sich dieser einst bewundernde Blick auf Strauss wesentlich verändern, er wurde in dem Maße kritischer, wie die verklärte Zweig'sche »Welt von gestern«, die Strauss als Großbürger der Musik wie kein anderer verkörperte, nach dem Ende des Weltkriegs als Illusion erschien oder zu einem fragwürdigen Mythos umgeformt wurde. In der großen Rezension der *Elektra*, die Paul Rosen-

27 »Some Afterthought on ›Salome‹«, in: *New York Times*, 27.01.1907.

28 Ebd.

feld in den 1920er-Jahren als Musikkritiker des *Dial* verfasste, wurden grundsätzliche Vorbehalte gegen Strauss formuliert, die nun auch seine älteren Werke in einem anderen Licht erscheinen ließen.²⁹ Zwar hob Rosenfeld die Bedeutung der *Elektra* für die Avantgarde um 1910 hervor, aber er sprach von schwachen und billigen Effekten, von einer nicht durchgehaltenen Kraft, von oberflächlicher Ordnungsliebe und vielem mehr. Die Walzerelemente der *Elektra*, die uns heute wie ein kunstvoller, programmatisch motivierter Anachronismus und ein ironisches Spiel mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen anmuten, waren für ihn vulgär, brutal und unglaubwürdig. Noch weiter ging Olin Downes, Aldrichs Nachfolger als (von vielen Musikern verhasster) Chef-Musikkritiker der *New York Times*, als er 1947 ein Konzert der New Yorker Philharmoniker unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos rezensierte, in dem die *Alpensinfonie* erklang. Als extrem dissonanter Kontrapost zur Position seines Vorgängers zeigt Downes' Verriss, dass es nach den beiden Weltkriegen zu einer erstaunlichen, wenn auch nur kurzen Konvergenz des nordamerikanischen und europäischen Blicks auf Strauss kam, die einmal mehr die grundsätzliche Ambivalenz des Strauss-Bildes beleuchtet. Paradoxe Weise erscheint im Licht der Worte Downes' sogar Adornos Essay von 1964 dann wie eine Verteidigung Strauss' gegen jene anglo-amerikanischen Verächter, die einst als Strauss' wahre Liebhaber angetreten waren:

»And then, for some occult reason, Mr. Mitropolous elected to fish out from the limbo into which it had so quickly fallen, Richard Strauss' [sic] ›Alpine‹ symphony. One would think that a composer would be a little embarrassed to confess to the authority of a score like this today. That the orchestra has to have thirty-two extra instruments added to its full symphonic strength for this one-movement is bad enough. That these instruments include every species of wood, brass and percussion, and a curtain of thin steel plates suspended in air, which a player shakes with deafening effect from below, leaves us only without the atom bomb, which fortunately had not been invented when Strauss wrote the ›Alpine‹ symphony.«³⁰

29 Wiederabdruck in Paul Rosenfeld, *Discoveries of a Music Critic*, New York 1936, S. 130–143.

30 »Mitropoulos here as a Guest Leader«, in: *New York Times*, 21.11.1947.