

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 Pernpeintner 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 Nachkriegs-Jahrzehnten 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

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«. Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin

Dietmar Schenk

Es gibt unscheinbare Tatsachen, die erst auf den zweiten Blick interessant werden. Richard Strauss' langjährige Bindung an die Berliner Hofoper ist eine solche. Nicht weniger als zwei Jahrzehnte, von 1898 bis zum Ende der Monarchie 1918, bekleidete Strauss das Amt eines Hofkapellmeisters in der preußisch-deutschen Hauptstadt; gemessen an seiner Bedeutung im Musikleben, hat diese Anwesenheit nur geringe Spuren im kulturellen Gedächtnis Berlins hinterlassen.¹ Wenige Berliner dürften heute Strauss mit ihrer Stadt in Verbindung bringen; man denkt mit Blick auf ihn viel eher an München oder Dresden als an Berlin. So ist es nicht ganz zufällig, dass in einer lesenswerten Übersicht zur Musikgeschichte Berlins auf die Erwähnung von Richard Strauss ein Schwenk zur Operette folgt. Ingeborg Allihn berichtet, dass sich Strauss als Hofkapellmeister »um das zeitgenössische Schaffen [bemühte]«, um dann fortzufahren: »Das Berliner Publikum allerdings verlangte nach anderer Kost, wollte unterhalten werden, forderte Spektakuläres aus sensationellen Traumfabriken: Revue und Operette traten ihren Siegeszug an.«² Dieser Hinweis auf populäre Seiten des Musiklebens deutet schon auf die Unterhaltungskunst im republikanischen Berlin und die Krise bürgerlicher Musikkultur voraus.

Faszinierende Aspekte des Berliner Musiklebens in der Kaiserzeit, etwa seine Internationalität und die Unabhängigkeit gerade der modernen Tendenzen von der Sphäre der »offiziellen« Kunst, sind heute dagegen nicht mehr gut bekannt, soweit sie sich

1 Solche Überlegungen stellt an, wer sich mit Blick auf ein größeres Publikum mit einem Thema befasst. Das trifft auf den Verf. zu, denn er war Kurator einer Ausstellung *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, die im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen ab 20. Februar 2000 und – modifiziert und erweitert – im Musikinstrumenten-Museum SIMPK, Berlin, vom 11. Juni bis Ende August 2001 gezeigt wurde. Jürgen May, RSI, danke ich für die Einladung zur Tagung 2014, die an die mehr als ein Jahrzehnt zurückliegende Zusammenarbeit anknüpft. – Vgl. die Begleithefte zu den beiden Ausstellungen *Hofkapellmeister und Repräsentant des modernen Musiklebens. Richard Strauss im kaiserlichen Berlin* (= Die Ausstellung 2), Garmisch-Partenkirchen 2000, und *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, hrsg. von Conny Restle und Dietmar Schenk, Berlin 2001.

2 Ingeborg Allihn, *Berlin. Historische Stationen des Musiklebens*, Laaber 1991, S. 29.

der »Legende von den zwanziger Jahren« entziehen.³ Bereits zeitgenössisch wurden die Qualitäten der Musikstadt durch kulturkritische Mäkelei relativiert; Berlin galt als Ort des bloßen »Betriebs«. Seit rund 50 Jahren werden sie zudem durch das bis heute gültige Selbstbild verdeckt: Nach 1945 hat Berlin in den »Twenties« eine Leitidee gefunden, anhand derer sich die Stadt kulturell definiert. Geschichtliche Mythen haben meist auch etwas Ausgrenzendes an sich; zu den 1920er-Jahren passen nun als Vorgeschichte die Karrieren der Operetten-Diva Fritzi Massary und des Komponisten von *Frau Luna* (1899), Paul Lincke, viel besser als die ebenso brillante Laufbahn des Richard Strauss.

In der Tat lässt sich nicht leugnen, dass die »Richard-Strauss-Epoche« in ihren politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen meilenweit von den 1920er-Jahren entfernt ist – diese ist modern, aber noch bürgerlich geprägt; jene ist ebenfalls modern, öffnete sich jedoch der »Massenkultur«. Dazwischen liegt der abrupte Wandel der Verhältnisse, den der Erste Weltkrieg auslöste. Die skizzierte Konstellation der Erinnerungskultur jedoch spiegelt sich in der Strauss-Forschung. Laurenz Lütteken urteilte jüngst: »Die Berliner Zeit von Strauss wurde bisher nur in ersten Anfängen archivalisch ausgewertet; viele Fragen sind noch unbearbeitet.«⁴

Im Folgenden können die Lücken, die im Wissen um den »Berliner Strauss« bestehen, nicht geschlossen, und es kann auch kein abgerundetes Bild des kaiserlichen Berlin als »Weltstadt« der Musik entworfen werden. Doch soll der Versuch unternommen werden, einige charakteristische Züge der Stadtentwicklung und des kulturellen Lebens zu benennen und mit Richard Strauss' Wirksamkeit in der preußisch-deutschen Hauptstadt in Beziehung zu setzen. Die Untersuchung konzentriert sich auf die Spannweite von Strauss' kultureller Positionierung – brachte er es doch fertig, als Hofkapellmeister zugleich ein Repräsentant der Moderne zu sein. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Verwunderung darüber, dass Strauss' Doppelrolle als Hofbediensteter und Parteigänger des Neuen in der Kunst angesichts der massiven Konflikte zwischen Kaiser Wilhelm II. und der selbstbewusst auftretenden Berliner Kunst-Moderne überhaupt *möglich* war.

Dieses Thema soll in drei Schritten behandelt werden. Zunächst wird ein Blick auf die Stadtentwicklung Berlins geworfen; ihre Auswirkungen auf das kulturelle Leben im Allgemeinen und das Musikleben im Besonderen stehen dabei im Vordergrund (I).

3 So formulierte Helmuth Plessner. Vgl. ders., »Die Legende von den zwanziger Jahren« [1961], in: *Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes. Politische Schriften* (= Gesammelte Schriften 6), Darmstadt 2003, S. 261–279. – Für den weiteren Zusammenhang siehe die Monografie des Verf., *Als Berlin leuchtete. Kunst und Leben im Berlin der Zwanziger Jahre*, Stuttgart 2015. Der vorliegende Aufsatz überschneidet sich thematisch ein wenig mit dem zweiten Kapitel (»Kaiserstadt, Berliner Moderne, Krieg. Zur Vorgeschichte«).

4 Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 111 (im Kapitel »Berlin und die Moderne«).

Es folgt eine kurze Fallstudie, in der die aufgezeigte Konstellation im Spiegel des zeitgenössischen Urteils über Strauss und sein Verhältnis zu Berlin betrachtet wird; hier stoßen wir auf die zuspitzende Formulierung von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« (II.). Einige Beobachtungen darüber, wie Strauss in der Kunstszene der Stadt vernetzt war, schließen sich an; sein Spagat zwischen »offizieller« und »secessionistischer« Kunst ist auch in dieser Hinsicht bemerkenswert (III).

I.

Das Berlin des Jahres 1871 unterschied sich gewaltig vom Berlin des Jahres 1914. Mitte der 1880er-Jahre war zum Beispiel die – heute sehr zentral gelegene – Gegend um den Nollendorfplatz noch ganz ländlich, wie auf einem Aquarell von Franz Skarbina zu sehen ist;⁵ 20 Jahre später hatte die Großstadt die märkischen Wiesen, die noch bis dorthin reichten, geschluckt. Zu Beginn der viereinhalb Jahrzehnte, die zwischen der Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches (1871) und dem Beginn des Ersten Weltkriegs (1914) liegen, hatte Berlin weniger als eine Million Einwohner.⁶ Am Ende der langen Periode des Friedens und des Wachstums bis 1914 war sie mit benachbarten Städten wie Charlottenburg, Spandau, Neukölln und Köpenick zu einer riesigen großstädtischen Agglomeration zusammengewachsen. Die Zahl der Menschen, die in diesem Ballungsraum lebten, erreichte fast die Marke von vier Millionen; die Stadtplaner rechneten für die Zukunft noch mit wesentlich höheren Ziffern, zu denen es niemals kommen sollte – heute beläuft sich die Bevölkerung auf 3,4 Millionen Menschen; das sind deutlich weniger als am Ende der besagten »Richard-Strauss-Epoche«.

Das alte, teils friderizianische, teils Schinkel'sche Berlin wurde in kurzer Frist zerstört; die Stadt veränderte ihr Gesicht von Grund auf. Ein Ungenügen an dieser Expansion, die alles zu zermalmen schien, war verbreitet, sodass der Kunstkritiker Karl Scheffler in einem berühmten Buch schrieb, Berlins »Stadtschicksal« sei es, »immerfort zu werden und niemals zu sein.«⁷

Dass dieser Emporkömmling unter den europäischen Großstädten es schwer hatte, sich einen Ruf als ein Sitz der Musen zu erwerben, liegt auf der Hand; die Haupt-

5 Abgebildet und kommentiert bei Margrit Bröhan, *Franz Skarbina*, Katalog zur Ausstellung im Bröhan-Museum, Berlin 1995, S. 56 f. Der Nollendorfplatz wurde zwischen 1868 und 1895 angelegt; das Aquarell zeigt den Blick von Südwesten, wohin die Umbauung noch nicht gelangt war.

6 Im Jahr 1860 betrug die Einwohnerzahl Berlins erst 493.400.

7 Vgl. die vor Kurzem erschienene Neuausgabe: Karl Scheffler, *Berlin – ein Stadtschicksal* [1910], Berlin 2015.

stadt eines Kaisertums ohne Tradition und einer »Großmacht ohne Staatsidee«⁸ galt nicht als Stätte der Kunst. In der Zeit um 1900 machten sich allerdings auch im kulturellen Leben die schiere Größe Berlins und seine ökonomische Kraft zunehmend bemerkbar. Berlin begann selbst traditionsreichen Kunst-Städten, etwa München in der bildenden Kunst oder Leipzig in der Musik, allmählich den Rang abzulaufen – vor allem dank seiner neu gewonnenen Rolle als Mittelpunkt des Kulturgeschäfts.⁹ Dass es für Richard Strauss attraktiv war, nach Berlin zu gehen, ist ein Indiz für den Aufstieg der deutschen Metropole. Der Berliner Musikagent Hermann Wolff setzte sich für Strauss' Berufung nach Berlin ein; er eröffnete diesem aber auch die Möglichkeit, nach New York zu gehen.¹⁰ Festzuhalten ist jedoch, dass von Berlin aus Fäden gezogen wurden, die bis nach Amerika reichten, und gerade damit mag zusammenhängen, dass Strauss den Standort Berlin dem Sprung über den Atlantik vorzog.

Die Blüte des Musiklebens gerade in der wilhelminischen Ära – also in der Regierungszeit Kaiser Wilhelms II. (1888–1918) – basierte nicht zuletzt auf wirtschaftlicher Prosperität. Das Musikleben konnte sich auf bürgerliche Schichten stützen, die zwar nicht die politische und militärische Macht in den Händen hielten, denen es aber wirtschaftlich gut ging und in denen die Liebe zur Kunst, speziell zur Musik der klassisch-romantischen Tradition, tief verwurzelt war. Die Jahrzehnte von der Mitte der 90er-Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren von einem lang andauernden Wirtschaftsaufschwung geprägt, der auf die »Große Depression« der Bismarckzeit folgte.¹¹ Das selbstbewusste Auftreten der Berliner Kunst-Moderne muss vor diesem Hintergrund verstanden werden.

Ursprünglich ganz für Zwecke des Hofes gedacht, musste die Oper Unter den Linden, deren Kapellmeister Strauss 1898 wurde, längst auch dem Geschmack und Kunsturteil des gebildeten und betuchten Publikums der Großstadt Berlin gerecht werden; sie war eine höfische Einrichtung, aber doch zugleich eine Institution des öffentlichen Musiklebens und damit der Kritik und dem Einfluss der öffentlichen

-
- 8 So Helmuth Plessner, »Die verspätete Nation« [1935/1959], in: ders., *Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes*, S. 7–223, hier S. 48 (Kapitelüberschrift).
- 9 Das ist ein Eindruck, der einer empirischen Überprüfung bedürfte, wie sie Jürgen Reulecke und Gerhard Brunn für die allgemeine Geschichte vorgelegt haben. Der von ihnen herausgegebene Band *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte*, Bonn und Berlin 1992, untersucht die Zentralität Berlins und ihre Grenzen.
- 10 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 109. – Vgl. auch Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker. Unter Verwendung von Tagebuchblättern, Briefen und vielen persönlichen Erinnerungen von Hermann und Louise Wolff, den Gründern der ersten Konzertdirektion, 1880–1935*, Berlin 1954. – Sayuri Hatano schreibt an der Universität der Künste Berlin eine Dissertation über dieses wichtige, aber aufgrund der Quellenlage schwierige Thema.
- 11 Die Folgen der Großen Depression auf Mentalität und Kultur hat Hans Rosenberg in einer klassisch gewordenen Studie untersucht. Vgl. ders., *Große Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik*, Frankfurt am Main 1967.

Meinung ausgesetzt. Die schwierige Aufgabe der Intendanten bestand darin, hier einen Ausgleich zu erreichen. Mit der Expansion Berlins hängt zusammen, dass das Opernhaus Unter den Linden, das König Friedrich II. 1743 einweihen konnte, bei Weitem zu klein für die enorm gewachsene Stadt geworden war; man dachte deshalb an einen Neubau. Gegenüber dem Reichstag, am Rande des Tiergartens, befand sich seit 1850 das Kroll'sche Etablissement, das der Hof als *Neues Königlich Operntheater* übernommen hatte und das zugunsten eines Neubaus der Hofoper abgerissen werden sollte. Hier dirigierte Strauss von 1901 bis 1903 die Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters. Die Planungen waren 1913 so weit gediehen, dass der ausgewählte Architekt, Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, eine Entwurfsskizze vorlegen konnte. Aufgrund des Ersten Weltkriegs kam das Vorhaben nicht zum Tragen.¹²

Die Musikstadt Berlin zeichnet sich in der Kaiserzeit durch ihre beinahe globale Ausstrahlung aus, die bereits bis nach Japan reichte. An der Herkunft der Musik-Studierenden, die sich einfanden, ist sie abzulesen. Zwischen 1909 und 1914 erschien ein Führer *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, der den Ratsuchenden Hunderte von Musiklehrerinnen und Musiklehrern aller Fächer und Instrumente, aber auch Hutgeschäfte, Büros für Wohnungsvermittlung und anderes mehr empfahl.¹³ Am Stern'schen Konservatorium der Musik wurde Musiktheorie nicht nur auf Deutsch und Englisch, sondern auch auf Russisch unterrichtet.¹⁴ Nicht erst durch den Aufstieg des Nationalsozialismus, sondern bereits durch den Ersten Weltkrieg erlitt diese Zentralität erhebliche Einbußen; die Entfremdung des Deutschen Reiches von der westlichen Welt schlug sich deutlich nieder. Was das Musikleben angeht, so lag der Höhepunkt der internationalen Vernetzung Berlins gewiss nicht in der Zeit der Weimarer Republik, sondern in den Jahren um 1900.¹⁵

12 Vgl. Ruth Freydank, »Der Opernbau-Wettbewerb. Endpunkt einer Epoche«, in: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Publikation zur Ausstellung des Stadtmuseums Berlin, hrsg. von Ruth Freydank, Berlin 1995, S. 189–206.

13 Vgl. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, hrsg. von Richard Stern, 1. Ausgabe Berlin 1909 und 5. Ausgabe 1914.

14 Vgl. vom Verf., »Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein Privatkonservatorium in Berlin, 1850–1915«, in: *Musical Education in Europe, 1770–1914. Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, Band 1, S. 275–297. – Als Archivar der Berliner Universität der Künste besuchte mich eines Tages ein Ehepaar aus Irland, das sich auf den Spuren der Urgroßmutter befand. Diese hatte es sich leisten können, eine ganze Konzertsaison lang, von Oktober bis Mai, als junge Frau in Berlin zu leben, um Konzerte zu besuchen – also nur um Musik zu hören, nicht etwa um Musik zu studieren. Sie hatte ein Tagebuch geführt, sodass ihren Nachfahren manche Einzelheiten nachvollziehbar waren.

15 Empirische Forschungen auf diesem Gebiet wären sinnvoll und finden zum Teil von Herkunftsländern wie Finnland, Japan und Südafrika aus im Archiv der Universität der Künste, das der Verfasser betreut, statt. An der LMU München hat jüngst Veronika Keller ihre Dissertation mit dem Titel »Here I am in my Mecca«. *Die US-amerikanische Musikschülermigration nach Deutschland, 1843–1918* abgeschlossen. Darin befasst sie sich auch mit den amerikanischen Studierenden in Berlin.

An dieser Stelle fehlt der Platz, ausführlich zu beschreiben, wie in *allen* Künsten – in Literatur, Theater, bildender Kunst und Musik – seit den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts selbstständige, vom Kaiser unabhängige Einrichtungen entstanden und sich behaupteten; in ihnen artikuliert sich in Gestalt der Berliner Moderne – der Begriff stammt aus der Literaturgeschichte¹⁶ – ein neuartiges bürgerliches Selbstbewusstsein. Für das kulturelle Leben im kaiserlichen Berlin wurde um die Jahrhundertwende das Spannungsverhältnis zwischen »offizieller« Kunst im Umkreis von Hof und Staat und den modernen Strömungen kennzeichnend. Kaiser Wilhelm II., der seit 1888 mit autoritären Neigungen regierte, stellte gerade auch kunstpolitisch seine Souveränität unter Beweis; er verachtete den Naturalismus – eine Kunst, die seiner Meinung nach »aus dem Rinnstein steigt«.¹⁷ Man kann es leider nicht zurückhaltender ausdrücken: Die Kunstauffassung Seiner Majestät war reaktionär. Daraus ergaben sich massive Konflikte. Genau in dem Jahr, in dem Strauss nach Berlin wechselte, formierte sich die Berliner Secession – als eine Art von Auszug aus der Königlichen Akademie der Künste.

Es sei dahingestellt, ob eine *Berliner Moderne* über die Grenzen der verschiedenen künstlerischen Sparten hinweg ästhetisch greifbar ist; zweifellos gab es aber eine enge Vernetzung innerhalb der Künstlerschaft und der Künstler mit jenen Kreisen, die das moderne kulturelle Leben trugen; das Bürgertum »fand« die Moderne, wie der große Historiker des 19. Jahrhunderts, Thomas Nipperdey, zutreffend formulierte.¹⁸ Am Anfang stand die »jüngste Dichtung« der 80er-Jahre, dann erfassten moderne Tendenzen eine künstlerische Sparte nach der anderen. Der Friedrichshagener Dichterkreis bildete sich, und mancher in ihm ging mit sozialistischen und anarchistischen Ideen um.¹⁹ Mit dem Skandal um eine Ausstellung von Edvard Munch tat sich 1892 erstmals in der bildenden Kunst eine Kluft zwischen modernen und traditionellen Positionen auf. Überall wurde dem Kaiser dank der Mittel künstlerischen Ausdrucks Paroli geboten, und das gelang nicht nur, weil die Kritiker mutig, vorlaut oder wortgewaltig und die Künstler fantasievoll, eigenwillig und unbotmäßig waren, sondern vor allem deshalb, weil sich neue Institutionen des kulturellen Lebens, die nicht an Hof und Staat gebunden waren, erfolgreich etablierten. Die *Freie Bühne* führte Theaterauf-

16 Vgl. *Die Berliner Moderne, 1885–1914*, hrsg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987.

17 So äußerte er sich anlässlich der Fertigstellung der Siegesallee im Tiergarten 1901. Zit. nach *Berlin um 1900. Katalog zur Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen*, Berlin 1984, S. 199.

18 Vgl. Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988. – Eine geringfügig andere Position nahm Wolfgang J. Mommsen ein, der das Hinauswachsen der Kunst-Moderne, insbesondere der Avantgarde, aus dem Wertekanon des Bürgertums betonte. Vgl. etwa ders., *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt am Main 2000.

19 Vgl. *Friedrichshagen und seine Dichter. Arkadien in Preußen*, hrsg. von Günter de Bruyn, Berlin 1992, und Gertrude Cepl-Kaufmann, Rolf Kauffeldt, *Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*, [Berlin] 1994.

führungen in geschlossenem Rahmen durch, um die Zensur zu umgehen; das *Deutsche Theater*, das Max Reinhardt 1905 kaufte, entwickelte sich zur wichtigsten modernen Bühne. Einflussreiche Kunsthändler, die Brüder Paul und Bruno Cassirer, unterstützten als Sekretäre die Berliner Secession; im wohlhabenden Westen, in der Kantstraße und am Kurfürstendamm, errichtete sie eigene, gut besuchte Ausstellungsgebäude. Das Berliner *Philharmonische Orchester* agierte auf Vereinsbasis, arbeitete aber eng mit der Konzertagentur Wolff & Sachs zusammen.²⁰

Eine Ausnahme im institutionellen Gefüge des kulturellen Lebens im kaiserlichen Berlin stellt in dieser Hinsicht die Oper dar, deren Unterhalt und Betrieb besonders kostspielig waren. Das Opernhaus Unter den Linden, das vom Königlichen Haus getragen wurde, bewahrte im Kern ein Monopol. Erst 1911 wurde in der – damals noch selbständigen – Stadt Charlottenburg eine Bürger-Oper auf privater Basis errichtet. Sie profilierte sich bezeichnenderweise als »Wagner-Oper«; diese Neugründung fand aber recht spät statt, wenige Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs.²¹ Die *Komische Oper* Hans Gregors an der Weidendammer Brücke, nicht weit vom Bahnhof Friedrichstraße, wurde zwar schon 1905 gegründet, hielt sich jedoch nur wenige Jahre, bis 1911.²²

Doch nicht einmal die Sachwalter höfischer Interessen konnten sich der musikalischen Moderne, die im Trend der vom Bürgertum geprägten öffentlichen Meinung lag, entziehen. Das beweist die Berufung des jungen, aufstrebenden Dirigenten und Komponisten Richard Strauss zum Hofkapellmeister im Jahr 1898.

II.

Es ist aufschlussreich, einmal zu betrachten, wie sich die angedeutete Konstellation des Musiklebens im zeitgenössischen Urteil spiegelt. Das Wort von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« findet sich im Vorwort der 1911 erschienenen feuilletonistischen Geschichtsdarstellung *Berlin als Musikstadt* des heute fast vergessenen Musikschrift-

20 Zum Theater vgl. Günther Rühle, *Theater in Deutschland, 1887–1945. Seine Ereignisse, seine Menschen*, Frankfurt am Main 2007. Das Buch geht stark auf Berlin ein. – Zur bildenden Kunst siehe Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981 (engl. spr. Orig.: *The Berlin Secession. Modernism and its enemies in Imperial Germany*, Cambridge, MA 1980). – Zur Musik vgl. *Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Band 1: *Orchestergeschichte*, und Band 2: *Biographien und Kontexte*, Leipzig 2007.

21 Vgl. Detlef Meyer zu Heringdorf, *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner Städtischen Oper*, 2 Bände, Berlin 1988.

22 Vgl. Ines Hahn, »Die Komische Oper: Ein gescheiterter Reformversuch«, in: *Theater als Geschäft*, S. 172–186.

stellers Adolf Weissmann.²³ Mit diesem Werk kann er nicht als der Eduard Hanslick Berlins gelten, doch darf sein materialreicher, schwungvoll geschriebener Rückblick, der mit zahlreichen Pointen und interessanten Details aufwartet, auch nicht unterschätzt werden, zumal er eine gewisse Authentizität als zeitgenössisches Dokument besitzt. Weissmann begleitete das Berliner Musikleben als umtriebiger Musikkritiker; in den 20er-Jahren war er einer der mächtigsten Vertreter seines Berufs.²⁴ Sein urteilsfreudiges Opus Magnum erschien im Jahr der Uraufführung des *Rosenkavalier*, als Richard Strauss noch mit der Berliner Hofoper verbunden war.

Die Formel von Berlins »Richard-Strauss-Epoche« taucht in einem Resümee der damals zurückliegenden Jahrzehnte auf. Weissmann schreibt: »[S]o lange es auch dauerte, bis ein Austausch freundlicher Gefühle zwischen Berlin und Wagner eintrat, unsere neueste Entwicklung, die Richard Strauss-Epoche wäre ohne diese starke Begeisterung für Wagner nicht zu begreifen.«²⁵ Dann relativiert Weissmann aber die Bedeutung einzelner Musiker-Persönlichkeiten aus der Erfahrung mit der Musikkultur einer Großstadt: »Doch weder Wagner noch Strauss allein hätten Berlin zur Musikstadt par excellence machen können. Das moderne Musikleben der Reichshauptstadt ist ein ungeheurer, aus vielen materiellen und geistigen Strömungen gebo-rener Organismus. Auch die weltabgewandte Tonkunst hat sich vor dem Geist der Zeit beugen müssen. Das Gesicht Berlins hat sich seit dem Kriege 1870 / 71 verändert. Neue Elemente strömten in die Reichshauptstadt [...] die Initiative wuchs, der Amerikanismus durchdrang das Leben, durchdrang auch die Kunst, die Musik. [...] Wie kommt es aber, dass Berlin trotz alledem zum Range einer Musikstadt par excellence aufgestiegen ist? Dass alle Musik hier zusammenströmt?«²⁶

Weissmann beschreibt Berlins langsamen Aufstieg als Musikstadt. Politisch korrekt im Sinne der damaligen Zeit, setzt seine Darstellung im Jahr 1740, mit dem Regierungsantritt König Friedrichs II., den man den Großen nennt, ein. Zu den kulturkritischen Stereotypen, die im obigen Zitat anklingen, kommt ein Deutungsansatz hinzu, der – ganz in der Manier kulturgeschichtlicher Typologie, wie sie um 1900 en vogue war – Süd und Nord, Naivität und Reflexion, Wien und Berlin als Kontraste begreift. Ausführlich geht Weissmann auf Richard Wagners Einfluss in Berlin ein; die langwierigen Auseinandersetzungen um die Durchsetzung von dessen Werk in der Hauptstadt Preußens sind sein eigentliches Hauptthema. Das Fazit ist der Sieg Wagners auf ganzer Linie – allerdings erst nach Kämpfen, die Jahrzehnte währten.

»Richard-Strauss-Epoche« – das scheint ein großes, vielleicht allzu großes Wort für

23 Der vollständige Titel lautet *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin und Leipzig 1911.

24 Vgl. vom Verf. einführend »Ein Musiker, der Schriftsteller ist«. Porträt des Berliner Musikkritikers Adolf Weissmann [1873–1929]«, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 11 (1996), H. 2, S. 3–11.

25 Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, S. 8.

26 Ebd.

die Phase zu sein, die auf die Epoche Richard Wagners folgte. Schaut man näher hin, so lässt sich aber feststellen, dass es bei Weissmann ziemlich leicht dahin gesagt ist. Es umschreibt eine Mode und lässt vielleicht sogar einen Anflug von Ironie erkennen; um die Übertreibung eines Apologeten handelt es sich nicht. Das wird deutlich, wenn man sich die Einschätzungen im Einzelnen ansieht, die Weissmann über Strauss' Berliner Engagement zu Papier gebracht hat. Mit seinen Symphonischen Dichtungen ragt Strauss, so urteilt der Kritiker ein wenig gönnerhaft, »[a]us der Gruppe der Epigonen als ein Eigener« hervor; diese Einschätzung hindert ihn nicht daran, dem Komponisten wenige Zeilen später einen »Mangel an Poesie« vorzuhalten.²⁷ Weissmann wahrte eine gewisse Distanz gegenüber der grassierenden Strauss-Mode, die – ohne beendet zu sein – doch bereits in seine kulturgeschichtliche Bilanz eingeht.

Das Berliner Philharmonische Orchester hatte Strauss am 23. Januar 1888 – im Dreikaiserjahr – erstmals dirigiert. Erwähnt wird die Saison 1894 / 95, in der Strauss es nach Hans von Bülows Tod leitete; doch »Richard Strauss ist viel zu sehr Partei, um überall mit dem Herzen folgen zu können,« schreibt Weissmann über den Dirigenten Strauss, um sofort anschließend das Loblied Arthur Nikischs anzustimmen.²⁸ Auch auf Strauss' Dirigate der Sinfonie-Soireen der Königlichen Kapelle ab 1907 als Nachfolger Felix von Weingartners geht Weissmann ein: »Er hat den Erfolg für sich. [...] es ist unmöglich, sich der suggestiven Wirkung zu entziehen, wenn Strauss für sich und seine modernen Lieblinge spricht.«²⁹

Nach Übernahme des Amtes als Hofkapellmeister habe er den Spielplan der Hofoper beeinflussen können; deutsche Werke traten stärker hervor. Siegfried Wagners *Bärenhäuter*, Eugen d'Alberts *Kain*, Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* wurden einstudiert; später kamen Engelbert Humperdincks komische Oper *Heirat wider Willen* und Hans Sommers *Rübezahl* hinzu. Auf die Strauss-Inszenierungen an der Hofoper geht Weissmann nur knapp ein. Leo Blech sei ein vorzüglicher *Elektra*-Dirigent gewesen, erwähnt er.³⁰ Strauss' eigene Werke konnten nicht zuletzt dank »kleine[r] Zugeständnisse des sehr diplomatischen Hofkapellmeisters«³¹ immerhin aufgeführt werden, was in Wien mit *Salome* nicht möglich war. Dass Weissmann von einer »Richard Strauss-Epoche« spricht, ist also Ausdruck gewandter journalistischer Formulierungskunst, die einen Augenblick der Gegenwart aufgreift und mit einer Pointe festhält.

27 Ebd., S. 350.

28 Ebd., S. 361.

29 Ebd., S. 365. – Zu Felix Weingartners Konflikten in Berlin vgl. ders., *Erlebnisses eines »Königlichen Kapellmeisters« in Berlin*, Berlin 1912.

30 Zu Leo Blech vgl. jetzt *Leo Blech. Komponist, Kapellmeister, Generalmusikdirektor*, hrsg. von Jutta Lamprecht (= Jüdische Miniaturen), Berlin 2015.

31 Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, S. 403. – Die Premieren in der Berliner Hof- und Staatsoper sind dokumentiert worden in: *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, hrsg. von Georg Quander, Frankfurt am Main, Berlin 1992, S. 379–465.

III.

Im November 1898 trat Strauss das Amt des Hofkapellmeisters an der Berliner Hofoper an. Obwohl sich seine alltäglichen Verpflichtungen aufgrund immer wieder veränderter Vereinbarungen im Laufe der Jahre kontinuierlich verringerten, bekleidete er die Position in der Kaiserstadt 20 Jahre lang – für den Rest der Zeit, die der Hohenzollern-Monarchie gegeben war –, seit 1908 im Rang eines Generalmusikdirektors. Nach der Revolution vom 9. November 1918 und der Auflösung des kaiserlich-königlichen Hofstaates übernahm Strauss interimistisch sogar die Leitung des in gewisser Weise herrenlos gewordenen Opernhauses, um dann aber nach Wien zu gehen.³² Als Strauss die Berliner Tätigkeit aufnahm, war er 34 Jahre alt; Kaiser Wilhelm II. regierte bereits seit einem Jahrzehnt, und als Strauss die Stadt verließ, war er Mitte 50, die Monarchie bestand nicht mehr; im Gefolge der Revolution von 1918/19 wurde eine *Neue Musik* propagiert, in der Strauss allenfalls noch die Rolle eines Patrons spielte.

Besonders wichtig dürften aber die ersten Jahre seiner Anwesenheit in Berlin gewesen sein; in ihnen tauchte er ins kulturelle Leben der preußisch-deutschen Hauptstadt ein. Else Lasker-Schüler schrieb einmal über die Kunstszene der deutschen Metropole: »Eine unumstößliche Uhr ist Berlin, sie wacht mit der Zeit, wir wissen wieviel Uhr Kunst es immer ist.«³³ Wenn die besonderen Bedingungen dieser Stadt zum kompositorischen Schaffen von Richard Strauss einen Beitrag geleistet haben, so besteht er wohl darin, ihm die jeweilige Uhrzeit angesagt zu haben. Strauss traf in Berlin ein, als sich gerade die Secession bildete; für ihn noch wichtiger war der Aufstieg Max Reinhardts, der nach der Gründung des Kabarettts *Schall und Rauch* (1902) seine große Karriere als Theaterunternehmer, Intendant und Regisseur begann.³⁴ Mit den modernen Strömungen, die sich hier zeigen, stimmte er überein.

Einen äußeren Höhepunkt stellte der sensationelle Erfolg von Strauss' Oper *Salome* dar. Obwohl die Uraufführung an der Semper-Oper in Dresden stattfand, gibt es Berliner Bezüge, die zeigen, dass Strauss in der Berliner Kunstszene verankert war und dass

32 Die äußeren Daten der Verpflichtung Richard Strauss' an der Hofoper sind ausführlich behandelt in *Richard Strauss und die Berliner Oper. Festschrift der Berliner Staatsoper zu des Meisters 70. Geburtstage*, hrsg. von Julius Kapp, Berlin 1934, und *Richard Strauss und die Berliner Oper. Zweite Folge. Die Berliner Staatsoper zum 75. Geburtstag des Meisters*, hrsg. von dems., Berlin 1939.

33 Zit. nach *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Katalog zur Ausstellung der Städtischen Galerie Delmenhorst Haus Coburg, Bremen 2000, S. 47.

34 Zu Reinhardt vgl. einführend Christoph Funke, *Max Reinhardt*, Berlin 1996. – Siehe auch *Schall und Rauch. Erlaubtes und Verbotenes. Spieltexthe des ersten Max-Reinhardt-Kabarettts* (Berlin 1901/02), hrsg. von Peter Sprengel, Berlin 1991.

er die aktuellen Trends kannte und geschickt aufgriff. »Modern« zu sein, bedeutet ja zunächst einmal nichts anderes, als auf der Seite des Neuen zu stehen; diese Modernität suchte der junge Strauss auch auf die Gefahr hin, in Hofkreisen als anstößig zu gelten und bürgerliche Konventionen zu verletzen. Die Uraufführung der *Salome* fällt in den Dezember 1905; in diesem Jahr übernahm Max Reinhardt das Deutsche Theater und feierte mit Shakespeares *Sommernachtstraum* riesige Erfolge.

Drei Jahre zuvor, 1902, hatte Reinhardt Oscar Wildes *Salome* im Kleinen Theater, einer Bühne für Kammerspiel, in einer geschlossenen Veranstaltung aufführen lassen; Strauss befand sich unter den Zuschauern.³⁵ Das Theater war gerade erst eröffnet worden; es wandte sich an Besucher, für die hohe Eintrittspreise kein Hindernis waren. Eine Saison später konnte das Stück trotz der Zensur, die der Polizeipräsident von Berlin ausübte, auch öffentlich dargeboten werden. Die *Salome* spielte bei Reinhardt die Schauspielerin Gertrud Eysoldt, die den Typus der dämonischen Frau oft verkörperte. Der Entwurf des Bühnenbildes stammte von Max Kruse.³⁶

Zu *Ariadne auf Naxos*, 1912 in Stuttgart uraufgeführt, schuf Ernst Stern, der Haus-Bühnenbildner von Max Reinhardt, der viel zum Zauber von dessen Theaterkunst beigetragen hat, die Kostüme und Bühnenbilder.³⁷ Und um auf die Literaturszene kurz einzugehen, so hat Strauss Dichter vertont, die in Berlin damals namhaft waren: unter anderen Richard Dehmel und John Henry Mackay, den Wiederentdecker des Junghegelianers Max Stirner; damals begegnete Strauss auch Hugo von Hofmannsthal. Gerade die Schriftsteller, die sich im Seebad Friedrichshagen bei Berlin angesiedelt hatten, kokettierten gern damit, dass sie mit der Staatsgewalt schon einmal angeeckt waren. Der Librettist von Strauss' Oper *Feuersnot* (1902), Ernst von Wolzogen, hatte unmittelbar vor der Zusammenarbeit mit Strauss das erste Berliner Kabarett, das *Überbrettl*, eröffnet.³⁸

Neben den Aktivitäten inmitten der modernen Kunstszenen standen für Strauss die Verpflichtungen an der Hofoper. Der General-Intendant der Königlichen Schauspiele, in dessen Amtszeit Strauss berufen wurde, war Graf Bolko von Hochberg, ein früherer Leiter der Niederschlesischen Musikfeste. Sein Nachfolger wurde 1902 Georg von Hülsen-Haeseler, Sohn des Vor-Vorgängers in diesem Amt. Das Personal der Hofoper

35 Vgl. Rainer Kohlmayer, »Oscar Wildes Einakter ›Salome‹ und die deutsche Rezeption«, in: *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, hrsg. von Winfried Herget und Brigitte Schultze, Tübingen 1996, S. 159–186.

36 Sein Ruhm wird heute von dem seiner Frau, der Puppenmacherin Käthe Kruse, überstrahlt. – Das Bühnenbild besitzt übrigens eine auffällige Verwandtschaft mit dem berühmtem Sternenhimmel von Karl Friedrich Schinkel: der »Sternenhalle im Palaste der Königin der Nacht« zu Mozarts *Zauberflöte* – gewissermaßen die berlinischste aller Theaterdekorationen. Max Kruse, den Max Reinhardt verpflichtet hatte, war Bildhauer und Mitglied der Secession.

37 Vgl. die Erinnerungen von Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955.

38 Vgl. etwa Lionel Richard, *Cabaret – Kabarett. Von Paris nach Europa*, Leipzig 1993 (frz. Orig.: *Cabaret, Cabarets. Origines et décadence*, Paris 1991).

stand musikalisch auf höchstem Niveau; das gilt für eine Sängerin wie Emmy Destinn, die Salome der Berliner Hofoper, wie für die Dirigenten Leo Blech, Karl Muck und Felix von Weingartner, die neben Strauss tätig waren.³⁹ Letzterer ist als Hofkapellmeister zwar sein Vorgänger, leitete aber noch bis 1908 die Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle. An der Hofoper galt das Prinzip der Anciennität, sodass Strauss' herausragende Stellung im Musikleben, die auf seinem kompositorischen Schaffen beruhte, im Verhältnis zu den Mitdirigenten nicht zum Ausdruck kam. Von anekdotischem Reiz sind die Veränderungen, die an den Strauss-Opern aufgrund des konservativen Geschmacks des Hofes im Allgemeinen und Kaiser Wilhelms II. im Besonderen nötig waren.⁴⁰

Im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg erlangte Strauss Anerkennung als ein, wenn nicht *der* führende Repräsentant des zeitgenössischen Musiklebens; ein Indiz seines Ansehens ist die Praxis, sein Bildnis in illustrierten Büchern, die sich damals verbreiteten, gelegentlich aus der alphabetischen Reihenfolge herauszunehmen und voranzustellen.⁴¹ Strauss' überaus prominente Stellung zeigt sich auch in einer ganzen Reihe von Bildnissen bekannter und beliebter Porträtisten der Berliner Gesellschaft: von Emil Orlik, Lehrer für Grafik und Buchkunst an der Berliner Kunstgewerbeschule, von Eugen Spiro, der speziell Musikerporträts schuf, von Hugo Lederer und – last but not least – von Max Liebermann.⁴²

Dessen Porträtgemälde von 1918 ist wohl das bedeutendste Kunstwerk, das Richard Strauss darstellt. Dieser befindet sich unter den von Liebermann Porträtierten in bester Gesellschaft: die Reihe reicht von den Maler-Kollegen Max Slevogt und Lovis Corinth über Wilhelm von Bode, den Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, und Gerhart Hauptmann bis hin zu Albert Einstein und Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg, der 1925 nach dem Tod Friedrich Eberts zum Reichspräsidenten gewählt wurde.⁴³

In der Berliner Musikkritik besaß Strauss namhafte Fürsprecher: Leopold Schmidt, den Kritiker des *Berliner Tageblatts*,⁴⁴ Wilhelm Klatte, Musikreferent beim *Berliner Lokalanzeiger* und Lehrer am Stern'schen Konservatorium der Musik,⁴⁵ sowie auch Oscar Bie, einen von der Kunstgeschichte kommenden Schriftsteller, der die *Neue Rundschau* im S. Fischer Verlag, einst das führende Organ des Naturalismus, redigier-

39 Zur Berliner Hofoper in der Kaiserzeit siehe Jens Malte Fischer, »Das Theater ist auch eine meiner Waffen.« Die Hofoper im Zeichen des Kaiserreichs«, in: Quander, *Apollini et Musis*, S. 117–144.

40 Näheres hierzu findet sich in der Dokumentation *Richard Strauss und die Berliner Oper*.

41 Vgl. den Bildteil in *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, 6. Ausgabe 1914.

42 Vgl. vom Verf. *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, S. 26–29.

43 Vgl. Margreet Nouwen, »Vom ›Apostel des Hässlichen‹ zum Porträtmaler des Bürgertums«, in: *Max Liebermann – Jahrhundertwende*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Publikation zur Ausstellung in der Alten Nationalgalerie, Berlin 1997, S. 239–258.

44 Vgl. Leopold Schmidt, *Aus dem Musikleben der Gegenwart*, 3 Bände, Berlin 1909, 1913 und 1922.

45 Vgl. etwa Wilhelm Klatte, *Zur Geschichte der Programm-Musik* (= Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, hrsg. von Richard Strauss, Band 7), Berlin [1905].

te, und zugleich Opernkritiker des *Berliner Börsen-Couriers* war.⁴⁶ Zu den Publikationen, die dem Werk von Strauss gewidmet sind, gehört übrigens auch ein von Herwarth Walden herausgegebenes Buch zu den Orchesterwerken; nur vier Jahre nach dessen Erscheinen gründete er die Zeitschrift und die Galerie *Der Sturm*, die dem Expressionismus in Berlin zum Durchbruch verhalf.⁴⁷

Es passt zum Juste Milieu der Jahrhundertwende mit seinen fein dosierten Spannungen und sorgfältig austarierten Kompromissen, dass Strauss die Berliner Stellung bis zum Ende der Kaiserzeit beibehielt, andererseits aber den Widerspruch zur Subordination am Hofe immer wieder suchte, wenn nicht sogar inszenierte. Die Aufsehen erregenden Uraufführungen von *Salome* (1905), *Elektra* (1909) und *Rosenkavalier* (1911) vergab er an die konkurrierende Semper-Oper nach Dresden.⁴⁸ Von Berlin aus war sie allerdings nicht ganz außer Reichweite: Die Berliner Kritiker konnten leicht anreisen, weil es eine gute Zugverbindung gab.

Zwischen Tradition und Moderne wurden um 1900 zwar heftige Konflikte ausgetragen; sie gingen aber nicht so weit, dass es innerhalb des etablierten aristokratisch-bürgerlichen Konsenses zum Bruch kam. Gegen die »offizielle«, vom Kaiser favorisierte Kunst wurde harsche Kritik laut; das Kaiserreich war nicht so monolithisch, dass Opposition völlig erstickt worden wäre – aller Behinderung zum Trotz. Richard Strauss saß, um ein Bild zu wählen, eben nicht zwischen allen Stühlen; obschon Hofbediensteter, konnte er es sich leisten, zur »Partei« der Moderne zu gehören. Bereits zeitgenössisch war er neben Gerhart Hauptmann, Max Liebermann und Max Reinhardt einer der Exponenten der Berliner Moderne; als *Persönlichkeiten* bildeten sie in einer zwar nicht mehr autokratischen, aber doch nach Autoritäten verlangenden Epoche einen kulturellen Gegenpol zum Kaiser.

46 Vgl. Oscar Bie, *Reise um die Kunst*, Berlin ²1910.

47 Vgl. *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin [1908].

48 Das Verhältnis zwischen den beiden Residenzstädten Berlin und Dresden einschließlich ihrer Opernhäuser und Ensembles thematisiert in diesem Band auch Carsten Schmidt am Beispiel der Uraufführung der *Alpensinfonie* (1915).