

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](http://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 <i>Macbeth</i> .....	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 auszudeuteln 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](http://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

# Des Meisters Lehrjahre. Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow

Hans-Joachim Hinrichsen

Am 10. Juni 1865, dem Vorabend des ersten Geburtstags von Richard Strauss, ging in München die Uraufführung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* über die Bühne. Auch wenn dieses epochale Ereignis von dem gerade einjährigen Strauss naturgemäß unbemerkt geblieben sein dürfte, verdient es hier einleitend erwähnt zu werden. Denn immerhin waren in diese Uraufführung die beiden Personen maßgeblich involviert, die für seinen musikalischen Werdegang die wichtigsten persönlichen Mentoren werden sollten: sein eigener Vater Franz Strauss, der erste Hornist der Münchner Hofkapelle und, obgleich glühender Anti-Wagnerianer, für das musikalische Gelingen der Aufführung unentbehrlich, sowie der Uraufführungsdirigent selbst, Hans von Bülow, der sich mit Vater Strauss zwar in ständigem persönlichen Streit befand, ihn aber als Musiker so hoch schätzte, dass er sich nicht scheute, ihn als den »Joachim auf dem Waldhorn« zu bezeichnen.<sup>1</sup>

So ist es nicht ganz zufällig, dass Bülow gut anderthalb Jahrzehnte später hellhörig, wenn zunächst auch noch skeptisch reagierte, als der befreundete Münchner Verleger Eugen Spitzweg im Dezember 1881 erstmals begeistert den 17-jährigen Sohn des Hornisten Strauss als vielversprechenden jungen Komponisten erwähnte. Solange Bülow allerdings noch keinen Beweis dieses Kompositionstalents in Händen hielt, pflegte er Spitzweg mit dessen Enthusiasmus für den jungen »Pschorr-Genius« zu necken.<sup>2</sup> Das änderte sich, als Spitzweg endlich die erste Komposition übersandte: die Bläuserserenade op. 7 des 19-jährigen Richard Strauss, von der Bülow so angetan war, dass er sie am 26. Dezember 1883 auf das Programm der Meininger Hofkapelle setzte und sie im anschließenden Jahr auch auf deren Konzert-Tourneen erklingen ließ. Das Dirigat der Serenade überließ er allerdings bei allen Konzerten stets seinem Assistenten Franz Mannstädt, und schon in seinem Antwortbrief an Spitzweg vom 27. November 1883 heißt es über sie bezeichnenderweise noch eher kühl: »Sie ist gut

---

1 BE, S. 183.

2 D-Mmb, Bülow-Briefe an Spitzweg, Nr. 95, 24.12.1881.

gemacht u. wohlklingend – freil. Phantasie u. Originalität – vacat.«<sup>3</sup> Am Rande des Berliner Gastspiels der Meininger Hofkapelle (wieder mit der von Mannstädt dirigierten Serenade auf dem Programm) am 27. Februar 1884 lernten sich Komponist und Kapellmeister schließlich persönlich kennen. Bülow betrachtete die Bläuserserenade, wie er im Oktober 1884 an seinen Wiener Agenten Albert Gutmann schrieb, ganz pragmatisch als ein »gutes Intermezzo-Entreactstück«, denn es »zeigt unsere Bläser in ihrem virtuosen Glanze«.<sup>4</sup> Im Juli 1884 hatte Bülow entsprechend auf Spitzwegs Ankündigung, Strauss sei mit einem weiteren Werk für Bläser befasst (der späteren Bläusersuite op. 4), freundlich, wenn auch mit leichter Ironie reagiert: »Daß er sich zu einer Blas-Suite heranlächeln will, freut mich.«<sup>5</sup> Die Anspielung auf Bülows 1868 pensionierten Münchner Amtsvorgänger Franz Lachner, der sich mit seinen zwischen 1860 und 1875 entstandenen acht Orchestersuiten als Wiederbeleber einer veraltet geglaubten Gattung einen Namen gemacht hatte, ist wohl noch als zwiespältiges Lob zu lesen. Schon die nächsten ihm von Spitzweg zur Prüfung zugestellten Kompositionen erweckten nun aber wirkliche Begeisterung, allen voran das Hornkonzert (op. 11) sowie die f-Moll-Sinfonie (op. 12). Nun war der freundlich-ironische Münchner Lokal-Bezug auf Franz Lachner endgültig obsolet geworden, und Bülow ging zu neuen und ehrenvolleren Namens-Wortspielen für Richard Strauss über. Zunächst apostrophierte er ihn Spitzweg gegenüber, in witziger Kombination seiner beiden berühmten Nachnamens- und Vornamens-Vettern, als »Johann Wagner«,<sup>6</sup> schließlich und dauerhaft dann als »Richard III.« (denn: »Einen zweiten gibt's ja nicht«, wie er dem irritiert nachfragenden Spitzweg erläuterte).<sup>7</sup>

Während also der *Komponist* Richard Strauss in Bülow erst allmählich einen ehrlichen Enthusiasmus zu erwecken vermochte, so wurde er als *Dirigent* von Bülow geradezu schlagartig entdeckt. Das geschah am 11. November 1884 in München, als Bülow den jungen Komponisten seine inzwischen vollendete Bläusersuite (jenes Werk also, an das sich Strauss, wie Bülow formulierte, »herangelächert« hatte) in einer Matinee der Meininger Hofkapelle kurzerhand selbst aufführen ließ. Diesen Plan, Strauss das ungeprobte Werk »vom Blatt dirigieren« zu lassen, hatte Bülow seinem Freund Spitzweg schon einen Monat vorher mitgeteilt<sup>8</sup> (sodass der Anschlag den jungen Komponisten nicht ganz so unvorbereitet getroffen haben kann, wie später von diesem

3 D-Mmb, Bülow-Briefe an Spitzweg, Nr. 100.

4 Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, 8 Bände, Leipzig 1895–1908, Band 6, S. 302.

5 D-Mmb, Nr. 101 (09.07.1884).

6 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 287

7 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 236 (vorher hatte Bülow ihn tatsächlich noch als »Richard II.« apostrophiert; vgl. Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 359).

8 D-Mmb, Nr. 103 (19.10.1884).

selbst behauptet<sup>9</sup>). Von diesem Moment an stand Bülow unverrückbare und seitdem vielfach mitgeteilte Überzeugung fest, Strauss sei »ein geborner Dirigent« (so etwa an Hermann Wolff am 17. Oktober 1885).<sup>10</sup> Nur wenig später kam bereits die Gelegenheit, daraus institutionellen Ernst zu machen: Als Bülow's Meininger Stellvertreter Franz Mannstädt im Frühjahr 1885 zum Leiter des Philharmonischen Orchesters nach Berlin berufen wurde, um dort, wie Bülow es sarkastisch ausdrückte, »Gartenkonzerte in geschlossenem Raume« zu leiten,<sup>11</sup> fiel seine Wahl für einen Ersatz sofort auf den 21-jährigen Strauss, über dessen Jugend er seinen Meininger Dienstherrn eigens noch beruhigen musste. So begann Richard Strauss offiziell am 1. Oktober 1885 als zweiter Hofkapellmeister in Meiningen – eine Auszeichnung, um die anderthalb Jahre vorher kein Geringerer als Gustav Mahler Bülow geradezu angefleht hatte.<sup>12</sup>

Es ergeben sich damit also zwanglos zwei Bereiche, die man beim Blick auf des späteren Meisters Strauss »Lehrjahre« bei Bülow ins Auge zu fassen hat. Es wird 1. darum gehen, wie sich der *Komponist* Richard Strauss an Bülow abgearbeitet hat, und 2. zu fragen sein, was er dieser Meininger Lehrzeit als *Dirigent* verdankt. Nach dieser etwas künstlichen, aber methodisch notwendigen Trennung der beiden Aspekte ist natürlich 3. der Blick noch kurz darauf zu richten, wie beide im Fall von Strauss miteinander zusammenhängen.

## I. Der Komponist

Als Strauss zu Bülow kam, war dieser längst vom Propagator der neudeutschen Schule zum Brahms-Propheten geworden. Der durch seinen Vater konservativ erzogene Strauss kam damit also in ein vertrautes ästhetisches Koordinatensystem. Die beiden musikalischen Fixsterne Bülow's wurden auch seine eigenen: Beethoven und Brahms. Bekanntlich lernte er den Letzteren gleich nach seinem Dienstantritt persönlich

9 »Ich dankte hochentzückt, vermeldete aber, daß ich noch nie einen Taktstock in der Hand gehalten habe, und frug, wann ich probieren könnte. »Proben gibt's nicht, dazu hat das Orchester auf der Reise keine Zeit.« Sein Befehl war so kategorisch, daß ich gar nicht dazu kam, über meinen Schrecken nachzudenken.« (BE, S. 184).

10 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 383.

11 Brief Bülow's an Johannes Brahms vom 16.05.1885, in: Hans von Bülow, *Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 54 (Nr. 24): »Nicht mehr-Unser Mannstädt in Berlin Gartenkonzerte in geschlossenem Raume dirigierend. Werde ihn vermutlich für meine Urlaubsmonate Dez. (Petersburg) Jan. (Paris) durch Rich. Strauß als Volontär ersetzen.«

12 »[L]assen Sie mich Ihren Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte«, heißt es im Januar 1884 in Mahlers Kasseler Brief an Bülow (Gustav Mahler, *Briefe. Neuauflage*, erw. u. rev. von Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982, S. 51).

kennen, als Brahms zur Erprobung seiner Vierten Sinfonie im Oktober 1885 nach Meiningen kam, und erfuhr dort das berühmte und oft zitierte lakonische Lob für seine f-Moll-Sinfonie, das man indessen für Brahms als geradezu überschwenglich bezeichnen darf: »Ganz hübsch, junger Mann«. <sup>13</sup> Und Brahms hatte das Lob mit einem weiteren Ratschlag verbunden, den Strauss auch nach dem Bruch mit dessen Ästhetik in hohen Ehren hielt: »Ihre Sinfonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert.« <sup>14</sup> Inwiefern diese pointierte Bemerkung für Strauss, wie er an anderer Stelle selbst formulierte, »ein wertvoller Wegweiser fürs ganze Leben« <sup>15</sup> wurde, wird noch zu klären sein.

Eigenartigerweise war der junge Strauss um diese Zeit mit der Gattung der vier-sätzigen Sinfonie innerlich bereits fertig – wie er überhaupt in seiner Jugend mit vergleichsloser Souveränität, vielleicht auch in beispielloser Nonchalance Gattung um Gattung der klassischen Kammermusik- und Orchestertradition nacheinander sich vornahm, absolvierte und dann ein für alle Male ad acta legte. Das erste Werk, das im Druck ausdrücklich dem verehrten Mentor Hans von Bülow gewidmet wurde, die *Sinfonische Fantasie* »Aus Italien« op. 16, ist trotz seiner Viersätzigkeit bereits ein Werk des Übergangs zur Programm Musik; und mit der nächsten Komposition, der Tondichtung *Macbeth*, brachen die ästhetischen Differenzen zwischen Strauss und Bülow erstmals offen auf.

Bekanntlich geschah dies unter dem zunehmenden Einfluss Alexander Ritters, jenes Schulfreundes von Bülow aus alten Dresdner Zeiten, den Bülow im Frühjahr 1882 als Geiger in die Meininger Hofkapelle geholt hatte und der im Gegensatz zu Bülow den neudeutschen Idealen ihrer gemeinsamen Jugend treu geblieben war – und zwar mit einem Fanatismus, der die persönliche Beziehung bisweilen arg strapazierte, wenn auch nie infrage stellte. Erst durch Ritter wurde Strauss, wie er später selbst betonte, <sup>16</sup> zum glühenden Wagner-Anhänger, und zwar der Werke wie der Schriften. Unter Ritters Einfluss gewann auch sein Antisemitismus an Heftigkeit. Und mit vehementer Einseitigkeit begann er nun, nach Ritters Muster nicht nur die ästhetische Position Eduard Hanslicks als den Inbegriff des feindlichen Lagers zu empfinden, <sup>17</sup> sondern

13 In dieser zugespitzten Form wird es von Max Steinitzer wiedergegeben (Max Steinitzer, *Richard Strauss. Biographie* [1911], Berlin und Leipzig 1927, S. 59). Bei Strauss selbst wird das knappe »Ganz hübsch« von der Anrede im folgenden Satz (»Junger Mann, sehen Sie sich genau die Schu-bertschen Tänze an«) getrennt, dessen Inhalt er selbst übrigens als »beherzigenswerte Lehre« bezeichnet (*BE*, S. 190).

14 *BE*, S. 190.

15 *BE*, S. 207.

16 *BE*, S. 210.

17 Die Charakterisierung von Hanslicks Position als »tönende Floskeln« (*BE*, S. 210) etwa, mit der Strauss das berühmte Hanslick'sche Diktum »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein

auch die Musik von Johannes Brahms als deren praktisches Pendant aufzufassen und dementsprechend leidenschaftlich abzulehnen. Ritter wurde nach Bülows Weggang aus Meiningen so wichtig für Strauss, dass er ihn nach seiner eigenen Demission dazu überredete, ihm im Herbst 1886 nach München zu folgen, wo sich nun Ritters vorher noch durch Bülow kanalisierter Einfluss ungehemmt entfalten konnte.<sup>18</sup>

Strauss war selbst stolz darauf, dass sein *Macbeth*, den er sich im April 1889 auf der Durchreise in Meiningen von seinem Nachfolger Fritz Steinbach vorspielen ließ, »grausig«<sup>19</sup> klang; dass er bei der Überarbeitung das Stück in Bülows Augen nicht verbessert, sondern – wie er seinem Verleger Spitzweg bekannte – sogar noch »verbösert« hatte, war ihm klar bewusst.<sup>20</sup> Er wusste also, »wie wenig sympathisch« das Werk gerade Bülow war, wie er diesem im Januar 1892 freimütig schrieb.<sup>21</sup> Es war allerdings weit weniger das poetisch-formale Konzept, das Bülow an dem Stück irritierte (er nahm im Gegenteil sogar verbessernden Einfluss auf dessen Konzeption, um in der Konsequenz der poetischen Idee – wie Strauss selbst zugibt – den »richtigen Stilprinzipien des echten Programmusikers zu entsprechen«<sup>22</sup>), sondern vielmehr der freizügige Gebrauch von Dissonanzen sowie die für seinen Geschmack zu grelle Instrumentation. Spitzweg gegenüber kritisierte er schon im Oktober 1888 die »Macbethische[n] Hexenküchenbrodeleien«.<sup>23</sup> Als Bülow danach von der neuen Ton-

---

Inhalt und Gegenstand der Musik« paraphrasiert, grenzt an willentliches Missverstehen und ist erkennbar nach dem Muster von Ritters fanatischer Einseitigkeit geprägt.

- 18 Vgl. dazu Siegmund von Hausegger, *Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens*, Berlin 1907, S. 79 und S. 85. Hauseggers kleine Ritter-Monografie erschien in der Serie *Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen*, die bei Marquardt & Co. (Berlin) zeitweilig von Richard Strauss herausgegeben wurde.
- 19 Brief vom 09.04.1889 an Dora Wihan (zit. bei *Schuh*, S. 172).
- 20 Strauss an Spitzweg vom 19.11.1891; D-Mmb; zit. nach Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253, hier S. 252, Anm. 123. Zur Überarbeitung des *Macbeth* siehe auch den Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid in diesem Band, S. 111–133.
- 21 Hans von Bülow/Richard Strauss, »Briefwechsel«, hrsg. von Willi Schuh und Franz Trenner, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 1954, S. 7–88 (im Folgenden: *Bülow-Strauss*), S. 79. – In seinem Tagebuch erinnert sich Strauss an Bülows »verzweifertes Zähneknirschen« beim Vorspiel des *Macbeth* auf dem Klavier (Werbeck, »Macbeth«, S. 239 f.).
- 22 Vgl. die spätere Notiz in den Aufzeichnungen »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«: »[...] der erste, schüchterne Versuch, *Macbeth* mußte auf Bülows Rat erst umgearbeitet werden, um richtigen Stilprinzipien des echten Programmusikers zu entsprechen. [...] Bülow war schon über die Dissonanzen des *Macbeth* entsetzt, bemerkte aber bei dem ersten Schluß(D-dur-Triumph) marsch des Macduff sehr richtig, das sei Unsinn! Eine Egmont-Ouvertüre könne wohl mit einem Triumphmarsch des Egmont schließen, eine sinfonische Dichtung *Macbeth* aber nicht mit dem Triumph des Macduff« (*BE*, S. 210 f.). – Dass er den Triumphmarsch des Macduff auf Bülows Rat hin gestrichen habe, berichtet Strauss auch im *Blauen Tagebuch* (vgl. Werbeck, »Macbeth«, S. 240).
- 23 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 384, Anm. 1.



dichtung *Tod und Verklärung* wieder stärker angetan war (so sehr, dass er seiner Frau erleichtert davon berichtete<sup>24</sup>), geschah das aus Strauss' Perspektive gerade wegen einer Eigenschaft, deren Lob den Komponisten eher frustrierte als erfreute: »*Tod und Verklärung* mußte ich ihm vorspielen und er war sehr entzückt davon, besonders (leider) von dem Wohlklang drin, den er nun doch (wie er sagt) zu alt sei, um ihn entbehren zu können.«<sup>25</sup> Das für Bülow so entscheidende Stichwort »Wohlklang« war für Strauss nur noch ein Reizwort; er fühlte sich missverstanden und auf einen früheren Stand zurückgeworfen. Den *Don Juan* konnte Bülow ebenfalls wieder akzeptieren und führte ihn in Berlin am 31. Januar 1890 – ein einziges Mal – sogar selbst auf, worauf er sich ungewöhnlich ambitioniert vorbereite;<sup>26</sup> warum das für Strauss dennoch keine Befriedigung war, wird uns noch beschäftigen.

Vordergründig und oberflächlich betrachtet, handelt es sich bei der zunehmenden Differenz zwischen Strauss und Bülow um einen prinzipiellen Seitenwechsel im Zeitalter der Diskussionen um Form- und Inhaltsästhetik – um eine Emanzipation also des aufstrebenden Jungen von der konservativ gewordenen Ästhetik des Alten. In Wirklichkeit jedoch ist der Vorgang wesentlich komplizierter, wenn man das Gesamtbild betrachtet. Das entscheidende Dokument für die Begründung des Positionswechsels ist der berühmte Brief, den Strauss am 24. August 1888 aus München an Bülow geschrieben hat – scheinbar, um die neuartige Tondichtung *Macbeth* zu rechtfertigen, auf die Bülow einigermaßen schockiert reagiert hatte, in Wirklichkeit aber wohl, um sich selbst dem Verehrten gegenüber in einen Selbstklärungsprozess hineinzuzwingen, der alles andere anzielt als einen radikalen Bruch mit dem bei Bülow Gelernten.

In dem Brief gibt Strauss – halb ernst, halb scherzhaft – zunächst das Versprechen ab, den *Macbeth* einstweilen ruhen zu lassen; auch wolle er in Zukunft nur noch zwei- statt dreifaches Holz verwenden. Dann aber folgt das für ihn Entscheidende, und zwar unter Berufung auf ein gemeinsames Ideal:

»Eine Anknüpfung an den Beethoven der ›Coriolan‹-, ›Egmont‹-, ›Leonore‹ III.-Ouverture, der ›Les Adieux‹, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeit lang eine *selbstständige* Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. [...] Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mittheilen wollte u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sona-

24 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 273.

25 Brief vom 15.11.1889 an den Vater (*ElternB*, S. 122).

26 Vgl. Bülows Brief an Spitzweg vom 23.01.1890: »– ich muß unseres R. Str. Don Juan studiren um ihn möglichst wundervoll in Berlin demnächstigenst zu taktiren.« (D-Mmb, Nr. 124).

tensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der ›*Sonatenform*‹, die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte.«

Komponieren im neuen Verstande sei »nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigelegt werden oder nicht.« Es gehe darum, »sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen [...]. Ein rein formales, Hanslicksches Musizieren ist dabei allerdings nicht mehr möglich, nun wird es aber auch keine planlosen Floskeln, bei denen Komponist und Hörer sich nichts denken können, und keine Sinfonien (Brahms selbstverständlich ausgenommen) mehr geben.«<sup>27</sup>

Das »selbstständigste und zielbewußteste Werk«, das er bisher in diesem Sinne komponiert habe, sei nun eben der von Bülow so perhorreszierte *Macbeth*. Unter den Brief setzte Bülow mit Rotstift die gerade mit Blick auf seine *Macbeth*-Phobie bezeichnende Bemerkung (es sei nochmals an das Stichwort »Wohlklang« erinnert), die er durch den Einsatz des berlinernden »j« nur wenig ironisch stilisierte: »Theorie jrau od. jrün – Praxis heißt: schöne melodiose Musik machen.« (Abb. 1<sup>28</sup>)

Es ist also eben nicht die durch eine poetische Idee regierte *strukturelle Bauform* der Tondichtung, die Bülow stört, sondern deren *klangliche Erscheinungsform*. Und vor allem hat Bülow diese signifikante Bemerkung nicht in einer spontanen Reaktion angebracht, wie stets vermutet wird, sondern erst als Kommentar für die Augen eines (bisher leider unbekannt<sup>29</sup>) Dritten, an den er den Brief offensichtlich weitergab: Mit demselben Rotstift nämlich vermerkt Bülow am Kopf des Briefs: »bitte gelegentlich retour« (Abb. 2).

27 *Bülow-Strauss*, S. 69 f. – In einem Brief an Leopold Bella (02.12.1888) wirft Strauss den zeitgenössischen Komponisten von Instrumentalmusik vor, »die Form, d. h. nicht mehr *Form*, sondern Formel der Classiker ruhig gedankenlos« beizubehalten (zit. bei Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* [= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2], Tutzing 1996, S. 37, Anm. 68). – Später ist bei Strauss in Bezug auf Brahms und Bruckner, »besonders in den Übergangsperioden«, von vielfachem »Leerlauf« die Rede (*BE*, S. 210).

28 Ich danke Frau Dr. Maren Goltz herzlich für die Übermittlung dieses Dokuments und für die Erlaubnis zur Wiedergabe.

29 Infrage kommen als mögliche (Berliner) Adressaten etwa Otto Leßmann, der Redakteur der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, oder sein Konzertagent Hermann Wolff; vielleicht auch, etwas weniger wahrscheinlich, der Strauss-Verleger Eugen Spitzweg in München. – Die später am oberen Rand angebrachte Bleistift-Notiz (»Wichtig für Strauß!«) stammt von der Hand Marie von Bülows, wahrscheinlich im Kontext der Vorbereitung ihrer (oben, Anm. 4, zitierten) Briefausgabe.

Ihre freundlichst geschilderte Dank für Ihre lieben Worte sage,  
welcher ich mit der Liebe, und Ihre Freie bescheid  
angefassen zu wollen, i. der geschilderten Gesetze

Ihre im übergreifendsten Gesetze i. Besondere

Ihre treue ergebener  
Richard Strauss.

Gesetzliche Gesetze am Kitten  
i. Spitzweg.

Theorie jenseit  
jenseit — aber  
Daxis furcht: jenseit  
unbedingte Missethater

Abb. 1: Strauss an Hans von Bülow, 24. August 1888, mit Notizen Hans von Bülows, S. 8;  
Meininger Museen – Schloss Elisabethenburg, Br 184/34

respektig über Strauß! München, den 24. August  
34/1 *mitte gelyant seten* 88

184/1 No. 34

Herrn Strauß an Herrn von Bülow!

Großes Dank für Ihre lebendigen Zitate i.  
in freundlichen Rückblick, die ich auf bessere Stellen  
i. Gassen, i. mit dem Abschied unsern jungen  
diplomatischen Pflichten befolgen wird. Mit der Freilich-  
weisung dieser ab auch in Karlsruhe vorzüglich sein, und  
mein Abschied zu machen, nachdem einige Tage Mitle  
in Position spielen mit dem Bedauern, sie nicht  
erfüllen zu können, zurückgepunkt hat. Ich werde ich  
ab dem auf auf Strauß's Gesuch für mit No. 2  
entsagen müssen, die ich demnach mit einer förmlichen  
Entscheidung an Mitle zu pflichten gedauert. Maibeth

Abb. 2: Strauss an Hans von Bülow, 24. August 1888, mit Notizen Hans von Bülows, S. 1; Meiningen Museen – Schloss Elisabethenburg, Br 184/34

Dieser berühmte Brief (samt Bülow's nachträglich auf ihm angebrachter Notiz) passt perfekt in das Bild, das die Entwicklung des jungen Strauss bot – und zwar exakt in der Hinsicht, dass bis dahin der jugendliche Komponist ohnehin bereits systematisch damit beschäftigt gewesen war, nacheinander Gattungen und Genres bis an ihre Grenzen auszureizen, sich ihrer zu gewissern und sie dann als erledigt zu betrachten. Bemerkenswert ist nämlich, dass auch der große Konfessionsbrief an Bülow nicht etwa ein weitreichendes Zukunftsprogramm entwirft, sondern nur ein aus pragmatischen Gründen höchstens mittelfristiges: Strauss will auch den neuen, über Beethoven hinausführenden Weg der poetisch legitimierten Instrumentalmusikform nur noch »eine Zeit lang« gehen. So kam es ja auch (um hier mit einer späteren Strauss'schen Opernfigur, dem Tanzmeister aus *Ariadne auf Naxos*, zu sprechen<sup>30</sup>); der Weg war verhältnismäßig rasch ausgeschritten, und die Entwicklungslogik des Strauss'schen Komponierens sollte von nun an in jeder weiteren Gattung stets nur eine willentlich »begrenzte Perspektive« haben und jeden »Anspruch auf das Normative« vermeiden.<sup>31</sup>

Anders als bei Mahler, dessen Musik er beharrlich und von Anfang an ablehnte, ließ sich Bülow auf die Tondichtungen von Strauss nach spontaner anfänglicher Aversion immer wieder ein und vermochte sich angesichts des stupenden Kompositionstalents über die ästhetischen Differenzen hinwegzusetzen. Nach der Berliner Erstaufführung am 29. Februar 1892, die er Strauss selbst dirigieren ließ, soll Bülow sogar, so berichtet jedenfalls Strauss selbst, das vorher immer wieder scharf kritisierte Werk ausdrücklich gelobt haben: »Es ist doch ein recht gutes Stück.«<sup>32</sup> In der Tat hat Bülow nach dieser Aufführung auch seiner Frau gegenüber den *Macbeth* als zwar »meist toll und betäubend, aber genial in summo grado« bezeichnet.<sup>33</sup> Trotz der scheinbar unversöhnlichen Gegensätze ist es also gar nicht so leicht, die Positionen eindeutig voneinander zu trennen. Sie haben denn auch eine verschwiegene gemeinsame Grundlage, die allerdings erst nach der Betrachtung der Dirigierästhetik von Strauss wirklich sichtbar gemacht werden kann.

30 »Zerbinetta: Den Tod! Das sagt man so. Natürlich nimmt sie einen andern Verehrer. / Tanzmeister: Natürlich, so kommt's ja auch. / Componist: Nein, Herr, so kommt es nicht.« Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos* op. 60, RSE 6, Vorspiel, S. 52 f. (bei Ziff. 76).

31 So in der treffenden Formulierung von Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 131.

32 *BE*, S. 211. – Vgl. auch Bülow's innige Anteilnahme an Strauss' weiterem Werdegang, wie er in seinem Brief an Spitzweg vom 02.04.1893 zum Ausdruck kommt (Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 429).

33 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 373, Anm. 2. – An Spitzweg berichtete Strauss mit Schreiben vom 17.03.1892, Bülow sei »zu mir voll Begeisterung über *Macbeth*« gewesen (*WB*, S. 69).

## II. Der Dirigent

Theorie und Praxis des Dirigierens bei Strauss stellten noch vor kurzer Zeit eine schmerzliche Forschungslücke dar, die sich gerade erst zu schließen beginnt.<sup>34</sup> Für Hans von Bülow war Strauss, wie bereits zitiert, von Anbeginn an der »geborne Dirigent«. Und Strauss seinerseits hat Zeit seines Lebens keinen anderen Musiker so rückhaltlos bewundert wie den Dirigenten Bülow; dieser dirigiere »wie ein Gott«, heißt es einmal,<sup>35</sup> und über seine nachhaltige Beeinflussung durch Bülows Beethoven-Auffassung, die ihm Bülow auch schon vor seinem Meininger Dienstantritt in den sommerlichen Klavierkursen des Frankfurter Raff-Konservatoriums beibrachte, war sich Strauss bis an sein Lebensende im Klaren.<sup>36</sup> Nicht nur für den jungen Strauss war Bülow »der größte Klavierspieler und Dirigent«.<sup>37</sup> In der kurz nach Bülows Tod entstandenen »biographischen Skizze« hält Strauss lapidar fest, dass »mich Bülow zum Dirigenten in seinem u. Wagners Sinne erzogen hat«.<sup>38</sup>

Unter Berufung auf die erhaltenen Quellen – vor allem die späten Film- und Tonaufnahmen – gilt Strauss heute als der Inbegriff einer agogisch straffen, insgesamt gestenarmen und insofern unaufgeregt sachlichen Dirigierästhetik. Seine eigenen späten Notizen scheinen dies zu bestätigen; etwa die lakonische Bemerkung: »Die linke Hand hat mit dem Dirigieren nichts zu tun. Sie gehört am besten in die Westentasche«.<sup>39</sup> Der Dirigent Strauss gilt daher bis heute generell als Anwalt »moderner Nüchternheit«.<sup>40</sup>

Lenkt man aber, gegen die scheinbare Evidenz der Quellen, den Blick auf den jungen Strauss, der naturgemäß im Sinne technischer (filmischer, elektroakustischer) Reproduzierbarkeit weniger gut dokumentiert ist, dann ändert sich das Bild schlagartig. Für Max Steinitzer stand – nicht nur in der ersten Auflage seiner

34 Vgl. die einlässliche Auseinandersetzung mit dem Dirigenten Strauss bei Raymond Holden, *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven 2005; ders., *Richard Strauss. A musical life*, New Haven, CT 2011.

35 Brief an den Vater vom 05.03.1889 (*ElternB*, S. 105).

36 Vgl. als eindrucksvolles Dokument einer noch in hohem Alter kritisch-produktiven Bülow-Rezeption die Anmerkungen, die Strauss gegen Ende der 1930er-Jahre in seine Eulenburg'sche Partiturausgabe der neun Beethoven-Sinfonien eingetragen hat; sie sind posthum von Franz Trenner ediert worden (Richard Strauss, *Anmerkungen zur Aufführung von Beethovens Symphonien*, hrsg. von Franz Trenner, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 125 [1964], S. 250–260).

37 Brief an den Vater vom 31.01.1886 (*ElternB*, S. 85).

38 D-GPrsi AI/151 (zit. nach der Wiedergabe bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 527–530, hier S. 528).

39 *BE*, S. 53 (Aufzeichnung aus dem Jahre 1934).

40 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 123.

Strauss-Monografie von 1911, sondern auch noch 1925 – der alles andere überragende Einfluss Bülows fest: »Diesem ist er ein Schüler von unvergänglicher Treue geworden, der sich trotz des unendlich vielen rein Persönlichen, das er selbst gibt, noch heute als solcher bekennt.«<sup>41</sup> Genau aus dieser Zeit stammt ein dokumentiertes Beethoven-Dirigat von Richard Strauss, das einige Spuren von Bülows Dirigierästhetik wenigstens erahnbar werden lässt. Überaus scharf werden hier in Anwendung der bei Bülow erlernten Ästhetik der Tempo-Modifikation, die ihrerseits auf Wagners Schrift *Über das Dirigieren* zurückgeht, im Kopfsatz der Fünften Sinfonie der Haupt- und der Seitensatz differenziert – so scharf, dass Strauss ein fulminantes »accelerando« braucht, um am Ende der Exposition wieder ins Haupttempo zurückzufinden.<sup>42</sup>

Nicht aber erst für Steinitzer 1925, sondern schon für die Zeitgenossen der Meiningener Phase stand der hörbare Bülow-Einfluss außer Frage, wenngleich durchaus nicht immer emphatisch, sondern bei entsprechender Voreingenommenheit auch mit kritischen Untertönen. So berichtete Strauss etwa nach seinem Wechsel von Meiningen nach München an Bülow, sein neuer Chef Perfall könne »überhaupt mein Bülowsches Dirigieren nicht vertragen«;<sup>43</sup> auch seinem Vorgesetzten in Weimar, Hans von Bronsart, soll Strauss kurz darauf als Beethoven-Interpret »etwas zu bülowisch« vorgekommen sein.<sup>44</sup> Der Dirigent Strauss wurde in München und in Weimar als ein zweiter Bülow empfunden. Das aber bezieht sich auf die berühmterberichtigten Bülow'schen Manierismen, deren Übernahme durch Strauss in das späte Bild des sachlich-nüchtern Abgeklärten gar nicht passen wollen und die, vor allem, alles andere als Äußerlichkeiten bezeichnen.

Bülow galt, äußerlich betrachtet, als Dirigent des exzessiven Körpereinsatzes, und entsprechend häufig wurde dies zum Gegenstand der Karikatur (Abb. 3).

41 Steinitzer, *Richard Strauss*, S. 63f.

42 Aufnahme von Beethovens Fünfter Sinfonie mit der Berliner Staatskapelle, Mitte 1928: CD Koch international Corp. 3-7115-2 H1, 1991 (*Richard Strauss conducts Beethoven*). Für eine genauere Analyse dieser Interpretation im Vergleich mit einer zeitnahen Aufnahme unter Wilhelm Furtwängler vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »... der Sache dienen und doch gestalten ...« Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik im historischen Kontext«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2005, S. 9–22. – Zur Frage der Agogik als Kriterium für intelligente Wagner-Rezeption und »Modernität« vgl. auch die aufschlussreiche Charakterisierung Gustav Mahlers, die Strauss in einem Brief an Bülow vom 29.10.1887 mitteilte: »Eine neue, sehr reizende Bekanntschaft machte ich in Herrn Mahler, der mir als höchst intelligenter Musiker u[nd] Dirigent erschien; einer der wenigen modernen Dirigenten, der von Tempomodifikationen weiß u[nd] überhaupt prächtige Ansichten, besonders über Wagners Tempi (entgegen den jetzt akkreditierten Wagnerdirigenten), aufwies« (*Bülow-Strauss*, S. 54).

43 Brief an Bülow vom 17.06.1888, (*Bülow-Strauss*, S. 64).

44 Brief an den Vater vom 15.11.1889 (*ElternB*, S. 122).

Er hat diese von ihm selbst so genannte »Dirigentenpantomimik«<sup>45</sup> publizistisch eigens verteidigt, weil ein guter Dirigent »sein Amt, nach den vier Himmelsstrichen Vorbereitungs-, Belebungs- und Beschwichtigungszeichen zu geben, mit einer Stylobatenhaltung des Oberkörpers nicht vereinigen kann.«<sup>46</sup> Auch in der Münchner Kritik wurde der gemeinsame Auftritt Bülows mit Strauss zum Gegenstand nicht nur der Bewunderung, sondern auch des journalistischen Spotts: »Herr von Bülow arbeitet in schwedischer Heilgymnastik i. e. Oberkörperschwingungen und der langhaarige Jüngling macht seekranke Bewegungen.«<sup>47</sup> Vater Strauss warnte daher schon nach den ersten ihm zu Ohren gekommenen Berichten seinen Sohn brieflich inständig: »es ist unschön, beim Dirigieren solche Schlangensbewegungen zu machen, und namentlich bei einem so langen Menschen wie Du einer bist. Es ist bei Bülow schon nicht schön, und der hat doch eine kleine, graziöse Figur. [...] Ich bitte Dich daher, lieber Richard, folge meinem Rate und gewöhne Dir das Faxenmachen ab.«<sup>48</sup>

Doch sind diese Äußerlichkeiten nur die sichtbare Kehrseite einer in bis dahin ungekannter Intensität auf das Sezieren des Orchestergewebes ausgerichteten Vortragsästhetik. Es ist zweifellos gerade die Verdeutlichung der satz- und orchester-technischen Komplexität durch Bülows Interpretation, die Strauss (so wie auch der junge Mahler und viele andere seiner Generationsgenossen) maßlos bewunderte. Und immer wieder zeigte sich das am deutlichsten an Beethoven. Über Bülows Meininger Wiedergabe der *Eroica* schrieb Strauss seinem Vater: »über das Finale kann ich sagen, ging mir zum erstenmal das ganze Licht der Beethovenschen Sonne auf; [...] ich war so ergriffen, daß ich nach dem letzten Satze im Musikzimmer weinte wie ein Kind; ich war da mit Bülow allein und da hat er mich umarmt und mir einen Kuß gegeben, den ich mein ganzes Leben lang nicht vergessen werde.«<sup>49</sup>

45 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Dirigentenpantomimik«. Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (= Resonanzen 3), Basel 2015, S. 147–168.

46 Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, 2 Teilbände, Leipzig 1911, Band 2, S. 163.

47 Zit. bei *Schuh*, S. 110.

48 Brief des Vaters, 26.10.1887, zit. nach *Schuh*, S. 108. – Strauss hingegen meldete seinen Eltern triumphierend die Bekräftigung durch Bülow: »Nun paßt auf! Infolge der müßigen Bemerkungen von Seilern hatte ich mich beim Dirigieren zusammengenommen und ziemlich ruhig dirigiert, so daß es Bülow auffiel. Er meinte, ich hätte nicht so elastisch dirigiert wie beim Konzert, und als ich ihm sagte, daß ich mich absichtlich zusammengenommen habe, infolge Seilerns Rat, meinte er: Dummes Zeug, ich solle mich nicht irremachen lassen, ich hätte ganz hübsch dirigiert usw. Also seht Ihr!« (zit. bei *Schuh*, S. 109).

49 Brief an den Vater vom 31.01.1886 (*ElternB*, S. 85).



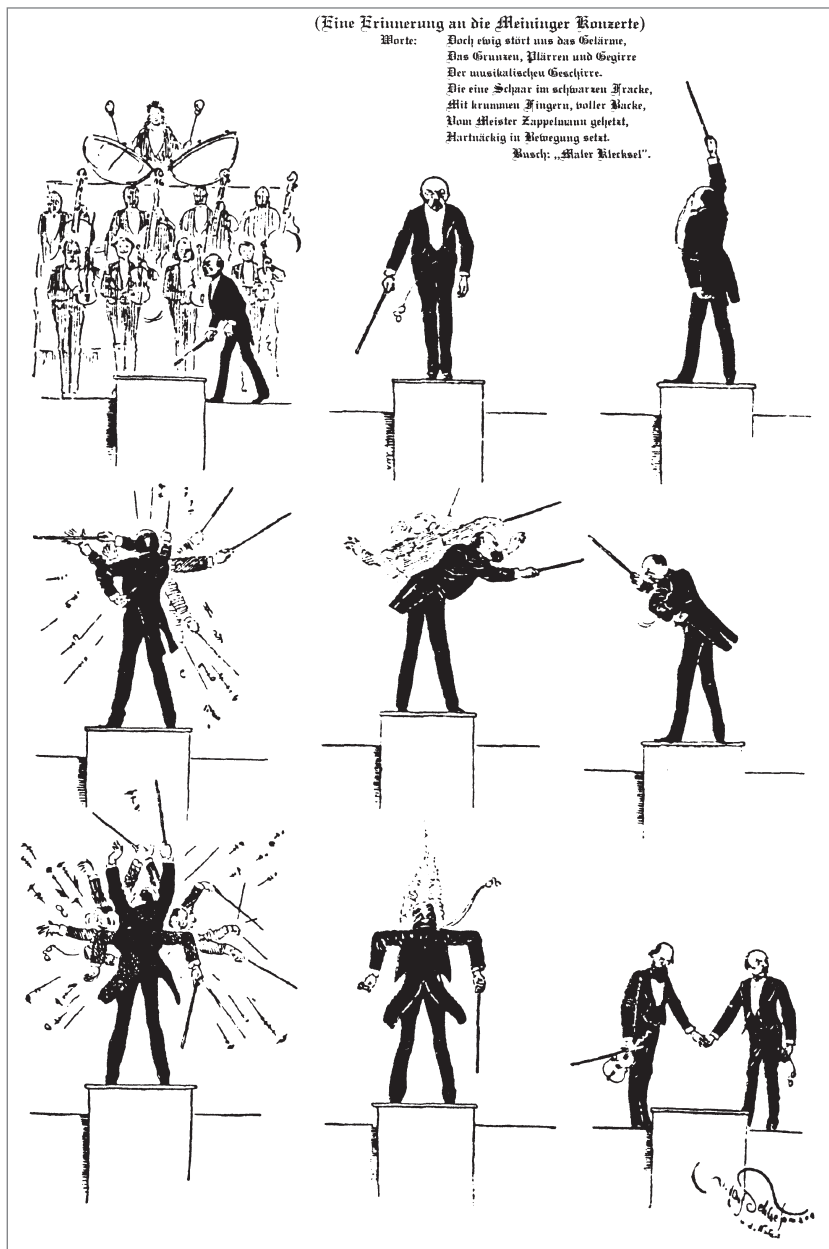


Abb. 3: Hans Schließmann, Herr Dr. Hans von Bülow bei der Arbeit (1884)\*

\* Abbildung reproduziert nach Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002, S. 155. Original: *Figaro* 28 (1884), H. 50 (13.12.1884).

Bülows rhetorisch-analytischer und agogisch extrem differenzierter Vortragsstil ließ sich offenbar am besten im polemischen Kontrast markieren. Alexander Ritter etwa berichtete aus München in einem Brief an Bülow über das Münchner Musikleben unter Hermann Levi, das er zu boykottieren beschlossen hatte: »[D]enn dieses accentlose Wohlklangs-Gemauschel kann, wer vier Jahre bei Dir in Meinigen war, nicht mehr für Musik nehmen.«<sup>50</sup> Sein Adept Richard Strauss schlug, ebenfalls in einem Brief an Bülow, in dieselbe Kerbe.<sup>51</sup> Im Kontrast zu Bülows akzentuierter, die Motive scharf sezierender und die Tempi der Themen differenzierender Interpretationspraxis erschien Levis Dirigat der Neunten Sinfonie Beethovens Ritter und Strauss, mit deutlich antisemitischem Unterton, eben nur als »akzentloses Wohlklanggemauschel«.

Das Einzige, was Strauss allerdings *nicht* gelten ließ, war Bülows Dirigat seiner eigenen Werke. Bülow hatte, so jedenfalls die Wahrnehmung des Komponisten, den *Don Juan* im Januar 1890 in Berlin dirigiert wie ein Stück absoluter Musik und sich, wie Strauss indigniert feststellte, nicht einmal nach dessen poetischem Programm erkundigt.<sup>52</sup> In Bülows Perspektive war das Desinteresse am externen poetischen Programm völlig logisch, sobald nur die interne Struktur begriffen war; für Strauss hingegen mag das zwar für Beethoven gegolten haben, wie er Bülow bewundernd zugestand,<sup>53</sup> nicht jedoch für eine Strauss'sche Tondichtung. Für seine eigenen Werke hatte der Dirigent Strauss folgerichtig seine eigenen Maßstäbe. Beethoven und Strauss selbst nämlich stehen für den Geschichtsphilosophen Strauss, der später das 19. Jahrhundert von der *Eroica* bis zum *Heldenleben* reichen sah,<sup>54</sup> in einer ebenso komplementären wie polaren Beziehung am Beginn und am Ende jenes Bogens, der sich über die historische Vollendungsphase der deutschen Musik spannt – nichts anderes wird später auch der auskomponierte Sinn der späten Rückkehr zur Instrumentalmusik in den zum Schluss Beethoven zitierenden *Metamorphosen* sein.<sup>55</sup> Bezeichnend ist nämlich, dass Strauss stets betont hat, überhaupt erst durch Bülow (der ja seinen eigenen *Don Juan* verfehlt habe) ausgerechnet den »poetischen« Gehalt von Beethovens

50 Brief Alexander Ritters an Bülow vom 28.12.1887 (D-B Mus. ep. Alexander Ritter 21).

51 Brief an Bülow vom 26.12.1887 (*Bülow-Strauss*, S. 56): Levis Dirigat sei »frei von jeglichem Akzent« gewesen.

52 Brief an den Vater, Weimar, 05.02.1890 (*ElternB*, S. 128 f.); Bülow habe, so Strauss, »wirklich kein Verständnis mehr für poetische Musik, er hat den Faden verloren«. Vgl. dazu *Schuh*, S. 192 f.

53 Für Gustav Mahler, der Bülow in Hamburg beobachten konnte, stand sogar fest (radikaler und hierin anders als für Strauss), dass der ansonsten so bewunderungswürdige Bülow bezeichnenderweise auch die explizit programmatischen Werke Beethovens (so etwa die *Pastorale*) verfehlte (*Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 115; Mahler hatte Beethovens *Pastorale* unter Bülow am 19.10.1891 gehört).

54 Vgl. unten, Anm. 64.

55 Vgl. dazu Laurenz Lütteken, »Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen«. *Biographie und Geschichte in den Metamorphosen von Richard Strauss* (= 189. Neujahrsblatt der AMG Zürich auf das Jahr 2005), Winterthur 2004.

Instrumentalwerken begriffen zu haben. Diese scheinbare Paradoxie aber verweist auf eine Auffassung von musikalischer Poesie, die Strauss und Bülow im Tiefsten miteinander teilen. Man kommt hier nur weiter, wenn man den in Wirklichkeit komplexen Begriff des Poetischen nicht simpel plakativ als Synonym für die Bereiche des Dichterischen oder Programmatischen in Anspruch nimmt.

Bezeichnend ist nämlich, dass Bülow in seiner bereits erwähnten publizistischen Verteidigung der »Dirigentenpantomimik« nachdrücklich »die Gründe ihrer Nothwendigkeit bei modernen complicirten Werken« hervorhebt.<sup>56</sup> Die Gründungsdokumente dieser orchesterteknischen Modernität aber, das galt für Bülow so selbstverständlich wie für Richard Strauss, waren die Sinfonien und Orchesterwerke Ludwig van Beethovens, die Strauss nach eigenem Bekenntnis durch Bülow erst solchermaßen zu sehen und zu hören lernte. Dieser gemeinsame Bezugspol wird denn auch von Strauss in dem berühmten Brief vom August 1888 eigens bemüht, um sich Bülow gegenüber zu erklären. Es ist nun diese gemeinsame Basis, vor der die Differenzen auf der Oberfläche viel marginaler erscheinen, als es den Debattanten bewusst geworden ist. Bülow selbst hat genau um diese Zeit seine Musikästhetik in einem prononcierten brieflichen Statement wie folgt umrissen: Charakteristisch ist sein Begriff von »wahrer Musik«: »die wahre, die polyphone, die auf eignen Füßen thronende, göttlich stützenlose, in ihrer *inneren Dramatik* (wie A. B. Marx so treffend sagt) schwelgende, die Musik eines Bach, Beethoven, Brahms«.<sup>57</sup>

Für Bülow ist dies natürlich als Rechtfertigung der »absoluten« Instrumentalmusik gemeint, die indessen die Entäußerung in »tönend bewegten Formen« (Hanslick) durch das Schwelgen in »innerer Dramatik« (Marx) ersetzt. Wenig verwunderlich, dass dieser Begriff von »innerer Dramatik« unter dem Einfluss Bülows auch zu demjenigen von Richard Strauss geworden ist; auch für Strauss ist es die so verstandene *interne* Polyphonie (und nicht etwa die *externe* Poesie), die Musik erst im genuinen Sinne dramatisch macht. Die »weitverzweigte Orchesterpolyphonie«, wie Willi Schuh sie mit Recht genannt hat,<sup>58</sup> unterscheidet seinen Tonsatz denn auch zutiefst von dem Orchesterstil Franz Liszts,<sup>59</sup> und dass Kontrapunkt mehr und Substanzielleres bedeutet als »thematische Spielereien«, hat der Komponist Strauss durch Brahms' Kritik an seiner f-Moll-Sinfonie gelernt, so wie es der Dirigent Strauss an Bülows Beethoven-Dirigaten zu begreifen begann. Kontrapunkt,

56 Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Band 2, S. 163.

57 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 6, S. 255 (Brief an George Davidsohn vom 29.02.1884).

58 Schuh, S. 150.

59 Vgl. dazu Friedrich Röschs Kritik an Liszts Mangel an Kontrapunkt, die er Strauss in einem Brief vom 11.11.1889 darlegte – eine Kritik, die vermutlich von Strauss geteilt wurde (*Werbeck, Tondichtungen*, S. 29f.). – Siehe auch die Überlegungen zum Verhältnis von Polyphonie und musikalischem Sprach- und Ausdrucksvermögen bei Lütteken, *Richard Strauss*, S. 66–71.

so notierte Strauss später in der Erinnerung an den denkwürdigen Abend mit Bülow und Brahms, brauche eine »poetische Notwendigkeit«,<sup>60</sup> und damit nähern sich die oberflächlichen Differenzen zwischen programmgesteuerter und autonom strukturierter Musik der Aufhebung in einem übergeordneten neuen Verständnis von musikalischer Poesie an. Die poetische Notwendigkeit, die der Polyphonie bei Beethoven zukommt, spricht Strauss dem Tonsatz von Brahms allerdings ab, um sie stattdessen bei Wagner realisiert zu sehen: »Das leuchtendste Beispiel für diese Art des poetischen Kontrapunktes findet sich im 3. Akt des ›Tristan‹.«<sup>61</sup> Exakt denselben Bezugspunkt hatte aber bereits Bülow in seiner großen Beethovenausgabe für die Erläuterung der *Les-Adieux*-Sonate gewählt<sup>62</sup> (auf die sich Strauss in dem oben zitierten Konfessions-Brief an Bülow vom August 1888 nicht zufällig bezieht), und seine einschlägige Begriffsprägung dürfte auch für den Gattungstitel der Strauss'schen Tondichtungen modellhaft gewesen sein: »Bei Beethoven heisst Sonate: Instrumentaldichtung.«<sup>63</sup> Interessanterweise hat Bülow, der die Orchesterpolyphonie der *Tristan*- und der *Meistersinger*-Partitur Zeit seines Lebens bewunderte, nach seinem persönlichen Bruch mit Wagner an zwei weiteren (nicht-deutschen) Musikdramatikern eben diesen Aspekt zum hauptsächlichen Qualitätskriterium erhoben: An Glinka wie an Cherubini, die für ihn genau aus diesem Grunde in die spezifisch deutsche Musikkultur einzugemeinden waren, betonte er 1874 »beider bewunderungswürdige Meisterschaft in der Contrapunktik, diese[n] ebenso unvergänglichen als ausschließlich fruchtbaren Erneuerungsquell musikalischer Production überhaupt.«<sup>64</sup>

Dass diese Perspektive auf das dramatische und das ästhetische Potenzial des Kontrapunkts auch für den Dirigenten wie für den Komponisten Strauss lebenslang gegolten hat, zeigt ein sehr spätes Dokument aus dem Jahre 1942. Der wichtigste zu Lebzeiten veröffentlichte einschlägige Text, nämlich das Geleitwort zu *Capriccio*, hebt das für Strauss Entscheidende hervor: eben diese seine spezielle Auffassung des Kontrapunkts. Nur ein »homophon begleitendes Orchester« der italienischen Tradition (bis hin zu Verdi) sei leicht zu handhaben; im Gegensatz dazu stehe die deutsche Tradition von Mozart (»im Orchester Kontrapunkte«) über Wagner mit seinem »in plastischer motivischer Arbeit und niemals überflüssiger Polyphonie

60 BE, S. 190.

61 Ebd.

62 *Beethoven's/Werke für Pianoforte Solo/von op. 53 an/in/kritischer und instructiver Ausgabe/mit erläuternden Anmerkungen/für Lehrende und Lernende/von/Dr. Hans von Bülow; [Teil 1 = Band 4 der Gesamtausgabe von Sigmund Lebert] und 35 [Teil 2 = Band 5 der Gesamtausgabe], Stuttgart [1872], hier Teil 1, S. 152.*

63 Bülow, *Beethoven's Werke*, Teil 2, S. 118 (Anm. zur Sonate op. 111).

64 Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Band 2, S. 145.

erklärendem und erregenden Orchester« bis zu Richard Strauss.<sup>65</sup> Diese Konzentration aber auf das motivische Gewebe des Orchestersatzes hat der Dirigent Strauss definitiv bei Bülow gelernt.<sup>66</sup>

### III. Das Musikalisch-Schöne

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Richard Strauss, der sich in seiner Weimarer Zeit ganz so wie Bülow in dessen eigener Berliner und Münchner Jugendperiode als »musikalischen Fortschrittler (äußerste Linke)«<sup>67</sup> bezeichnet hatte, schließlich dasselbe Schicksal erfuhr wie sein Mentor, von dessen Konservatismus er sich anfangs scheinbar so spektakulär abgesetzt hatte. Seine eigene Produktion nach dem Ersten Weltkrieg geriet zunehmend unter den öffentlichen Verdacht des Rückwärtsgewandten, und die darin enthaltene eigentümliche Form von Modernität entzog sich der breiten Wahrnehmung. Ihm selbst schien es nicht viel auszumachen. »Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit«, so schrieb er schon 1929 ungerührt, »daß unser Nachwuchs, unsere ›junge Generation‹, unsere ›Heutigen‹ meine dramatischen und sinfonischen Arbeiten nicht mehr als einen vollwertigen Ausdruck dessen ansehen können, was mich musikalisch und menschlich in ihnen leben ließ, die aber im musikalischen und künstlerischen Problem schon für mich erledigt sind, wenn sie für die ›junge Generation‹ erst beginnen. Wir alle sind Kinder unserer Zeit und können niemals über ihren Schatten springen.«<sup>68</sup> Strauss hatte schon hier, und erst recht nach dem Zweiten Weltkrieg, das Gefühl, eine geschichtliche Entwicklung abgeschlossen zu haben, ohne dass das Faktum historischer Begrenztheit den ästhetischen Wert des Phänomens im Geringsten schmälert. Für diese gelassene Art der grenzauslotenden Selbstdistanzierung verfügte er über eine Grundlage, die er seiner Meiningener Lehrzeit verdankt.

65 Richard Strauss, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*, op. 85, unpaginiertes *Geleitwort* (Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann, Berlin: Johannes Oertel [1942]). – Vgl. diesbezüglich auch das selbstbewusste Geschichtsbild in dem Brief an Willi Schuh vom 08.10.1943: »Ich kann nur in Musikgeschichte denken und da gibt es nur den einen ganz schroffen Wagnerschen Standpunkt: die Klassiker von Bach ab bis Beethoven, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit« (*Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1969, S. 49).

66 Dem Komponisten war die bloße Spielerei mit kontrapunktischen Gegenstimmen, wie bereits erwähnt, durch Brahms ausgetrieben worden – ein Ratschlag, den er nicht nur lebenslang in hohen Ehren hielt, sondern den ihn auch der Vater, nachdem er davon erfahren hatte, mit Nachdruck zu beherzigen bat (zit. bei *Schuh*, S. 109).

67 Zit. bei Werbeck, »Macbeth«, S. 245, Anm. 67.

68 *BE*, S 48.

Es war aber nicht nur der Dirigent und Pianist Bülow, also der ausübende Musiker, den Strauss bewunderte. Strauss bewahrte seinem ehemaligen Chef auch eine eigentümliche Anhänglichkeit in dessen Eigenschaft als Komponist, und zwar bezeichnenderweise in erster Linie eines ganz bestimmten Werks. Die noch ganz in den Umkreis »neudeutscher« Ästhetik gehörende Orchesterfantasie *Nirwana*, unter diesem Gattungstitel erst 1866 gedruckt, war eine Komposition aus Bülows früher Jugendzeit, ursprünglich eine Schauspielouvertüre zu einem Selbstmorddrama seines Freundes Carl Ritter und nichts Geringeres als der Versuch, den weltschmerzlichen Habitus von Schumanns *Manfred*-Ouvertüre oder von Liszts *Hamlet* aufs Äußerste zu radikalieren.<sup>69</sup> Als Bülow schon bald nach Strauss' Dienstantritt aufgrund eines vorübergehenden Zerwürfnisses mit Brahms auf einer Meininger Orchestertournee demissionierte und den jungen Strauss als seinen Nachfolger allein in Meiningen zurückließ, sorgte dieser dafür, dass die Kapelle dem Scheidenden mit diesem seinem Jugendwerk ein Abschiedskonzert bereite, und als Strauss selbst im April 1886 seinen Abschied nahm, gönnte er sich und dem Orchester die zuhörerlose Aufführung von Bülows radikalem Jugendwerk.<sup>70</sup> Schließlich setzte Strauss diese Komposition, ganz programmatisch, ein drittes Mal am 28. Oktober 1889 auch für sein späteres Weimarer Antrittskonzert an.<sup>71</sup>

Dass Strauss später die von Bülow gemachte Erfahrung teilen musste, in der Wahrnehmung der Zeitgenossen vom Progressiven zum Reaktionär zu mutieren, stiftet zwischen ihnen eine eigentümliche Verbindung. Sie ist aber kein Zufall. Bülows in seiner (von ihm selbst sarkastisch so bezeichneten) »reactionären« Spätzeit kultivierte Idee von »wahrer« Musik, die praktisch koextensiv war mit der Vorstellung von deutscher Musik, gründete auf einer lebenslangen Interpretationspraxis als Pianist und Dirigent, deren Resultate auch Strauss zur Basis seiner Musikästhetik zu machen bereit war – mit der entscheidenden Auswechslung des Schlussglieds in Bülows Dreierkette »Bach – Beethoven – Brahms«, die er später ohnehin für einen »faule[n] Witz des verärgerten, verbitterten Bülow« hielt.<sup>72</sup> Brahms wurde (noch nicht in dem berühmten Brief vom August 1888, aber bald danach) ersetzt durch Wagner, womit freilich die Grenze zwischen instrumentaler und dramatischer Musik paradoxerweise zugleich markiert wie auch aufgehoben wurde: eben zugunsten der durch Polyphonie und motivische Arbeit verbürgten »inneren Dramatik«. Nur scheinbar besteht eine Differenz zwischen Bülow und Strauss in der Bewertung des Formalen, in Wirklichkeit liegt ihre tiefere Gemeinsamkeit in der Wertschätzung des Strukturellen. Für

69 Vgl. dazu ausführlicher Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 36 f., Anm. 122.

70 Vgl. zu dem Meininger Abschiedskonzert mit Hans von Bülows *Nirwana* den ausführlichen Bericht Alexander Ritters (zit. bei Hausegger, *Alexander Ritter*, S. 78–80).

71 *Bülow-Strauss*, S. 75.

72 Brief vom 08.10.1943 an Willi Schuh (*Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 49).

den späten Bülow blieb denn auch Strauss, wie er im April 1893 an Spitzweg schrieb, als Komponist nach Brahms »bei weitem die persönlichste, reichste Persönlichkeit«. <sup>73</sup>

Strauss seinerseits hat später auch in seinen Bühnenwerken, wie Laurenz Lütteken pointiert resümierte, »stets nicht die ›dramatischen‹, sondern die ›polyphonen‹ Möglichkeiten des Orchestersatzes« für zentral gehalten <sup>74</sup> – dies reicht bis in die viel und gern zitierten Formeln vom »Nervencontrapunkt« und der »psychischen Polyphonie« hinein. <sup>75</sup> Diese eigentümlich technisch grundierte Perspektive aber verbindet Strauss nicht nur mit Bülows Konservatismus (der sich nur vordergründig als ästhetische Legitimation der »absoluten« Musik verstehen lässt), sondern sie trennt ihn, worauf Walter Werbeck nachdrücklich hingewiesen hat, <sup>76</sup> auch von der unpolyphonen Kompositionsart Liszts, und sie liegt ebenfalls der lebenslang beherzigten Kritik des später so detestierten Brahms an der Scheinkontrapunktik der f-Moll-Sinfonie zugrunde – eine doppelte Lektion aus Meiningen Zeiten, die Strauss also überaus genau verstanden hat. Diese ästhetische Grundüberzeugung gehörte zu der lebenslang haltbaren Ausstattung, die der einflussreiche Orchesterdirigent, der Komponist der Tondichtungen und der spätere Musikdramatiker Strauss aus Meiningen mitnahm.

---

73 Bülow, *Briefe und Schriften*, Band 7, S. 429.

74 Lütteken, *Richard Strauss*, S. 132.

75 Von der »psychischen Polyphonie« seiner *Elektra*-Partitur spricht Strauss in den erst posthum publizierten »Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern« (BE, S. 230), und den »Nervencontrapunkt« nimmt er für sich in einem Brief an Joseph Gregor vom 08.01.1935 in Anspruch (BJG, S. 17).

76 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 30.