

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 <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 Zwielicht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

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

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

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

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

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

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

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'
*Blick vom oberen Belvedere*¹

Matthew Werley

Die Kurfürstin »ist hier logirt«, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater nach seinem ersten Besuch auf der Münchner Residenz, »wie ich ganz gewis einmal logirt seyn werde – wie halt ein privat mensch recht hübsch und niedlich, bis auf die aussicht[,] die miserable ist, logirt seyn kann.«² Komponisten sind selten als scharfe Kritiker ihrer alltäglichen Umgebung bekannt, aber in diesem Fall ist klar, dass der junge Mozart mit kritischen Augen François de Cuvilliers' üppige Rokoko-Unterkunft für die neue bayerische Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach beschreiben konnte. Die Innenansicht und der Dekor ihrer privaten Zimmer hinterließen einen starken Eindruck bei ihm, aber deren »miserable« Aussicht hatte den jungen Salzburger offenbar ein bisschen enttäuscht. Statt eines herrlichen Panoramas der bayerischen Voralpen, das Mozart sich wahrscheinlich vorgestellt hatte, rahmte das Fenster der Kurfürstin einen wenig inspirierenden engen Ausblick auf den nach innen gerichteten Hof ein.

Komponisten ließen sich wohl kaum von der freien Natur zu einem Blick durch einen künstlichen Rahmen anregen. Nach Kant war das ästhetische Ideal seit dem späten 18. Jahrhundert, sich immer zunächst durch unmittelbaren Kontakt mit der Natur, also von der Außenwelt, inspirieren zu lassen.³ Zahlreiche wohlbekannte Beispiele aus der Musikgeschichte – von Beethovens Sechster Sinfonie, Schumanns *Waldszenen*, Liszts *Années de pèlerinage* bis zu Mahlers Dritter Sinfonie – zeugen

1 Für Mithilfe danke ich herzlich Christoph Fackelmann (Wien), Ann-Sophie Schoess (Oxford) und Sebastian Bolz (München).

2 W. A. Mozart an Leopold Mozart, 08.01.1779, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel 1962, Band II, S. 536.

3 Die behauptete Beziehung zwischen Natur und Tondichter war fast die Regel: entweder durch direkte persönliche Erfahrung oder, nach der kantischen Ästhetik, vermittelt durch das, was vor dem inneren geistigen Auge steht. Siehe z. B. Brad Prager, *Aesthetic Visions and German Romanticism. Writing Images*, London 2007; und Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001.

von dieser Ästhetik. Aber im Lauf des »langen« 19. Jahrhunderts, besonders im späten Kaiserreich und der Weimarer Republik, verwandelte sich die perspektivische Dynamik zwischen dem Komponisten und der »reinen«, unberührten Natur, wobei der Fokus nicht mehr nur auf der Schönheit der Natur lag, sondern sich immer mehr auf die »Landschaft« einer städtischen Umgebung verschob.⁴ Solche künstlerischen Begegnungen mit der natürlichen Außenwelt, ob als Nostalgie, Entfremdung oder Kontrast mit dem psychologischen Innenleben, wurden immer durch einen zweiten Rahmen vermittelt. Trotz des Mozart-Beispiels (in dem von der Architektur keinerlei musikalische Inspiration auszugehen scheint⁵) können »Bauten«, so behauptete der Kunsthistoriker Gerd Blum,

»den Anblick ihrer Umgebung, den Ausblick auf ihr ländliches oder städtisches Umfeld zu einem Bild inszenieren. Mit der Markierung und architektonischen Fixierung von Aussichtspunkten, mittels der architektonischen Rahmung von Ausblicken, durch die Inszenierung von Durch- und Überblicken generieren Bauten architektonisch eingefasste ›Bilder‹, die nicht materiell fixiert sind, sondern im Auge des Betrachters entstehen. Bauten mit konzipierter Aussicht können aus diesem Grund als Bildgeneratoren begriffen werden.«⁶

Als »malender« Komponist par excellence in der Tradition seiner neudeutschen Vorfahren komponierte der leidenschaftliche Reisende und Bergwanderer Richard Strauss für die Ohren ebenso wie für das geistige Auge.⁷ »Ich bin ein unverbesserlicher Bergkletterer«, erklärte er über seinen Schaffensprozess ein Jahr bevor er seine *Alpensinfonie* zum Schluss brachte, »[u]nd die Inspiration besucht mich oft, wenn ich hoch oben auf des Berges Spitze stehe.«⁸ Als lebenslanger Museumsbesucher, unersättlicher Leser und privater Antiquitätensammler neigte er nicht selten auch zu den bildenden Künsten als musikalische Inspirationsquelle. Neben den Tondichtungen

-
- 4 In der Zeit der Hochindustrialisierung Deutschlands berückte zum Beispiel Richard Dehmels *Die stille Stadt* (1896) KomponistInnen wie Alma Mahler, Hans Pfitzner, Jean Sibelius und Ludwig Thuille. Auch relevant sind Gustav Mahlers »Lieder-Sinfonien«; siehe Bernhard Appel, »Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, S. 87–102.
- 5 Siehe Daniel Hertz, »Mozart's Sense for Nature«, in: *19th-Century Music* 15 (1991), H. 2, S. 107–115.
- 6 Gerd Blum, *Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Landschaften der frühen Neuzeit*, Heidelberg 2011, S. 177. Siehe auch Albrecht Koschorke, *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Stuttgart 1990; Gina Crandell, *Nature Pictorialized. The View in Landscape History*, Baltimore 1992.
- 7 Walter Werbeck, »Inszenierung von Form. Richard Strauss und seine Tondichtungen«, in: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Kassel 2011, S. 289–305.
- 8 [o. A.], »Richard Strauß über sich selbst: ein ›unverbesserlicher‹ Bergkletterer. – Wie er komponiert«, in: *Neues Wiener Journal*, 12.05.1914, S. 5.

nehmen viele seiner Bühnenwerke, namentlich *Kythere* (Fragment, 1900), *Vier Frauengestalten der National Gallery* (Fragment, 1901), *Der Rosenkavalier* (1911), *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938) und *Philomela* (Fragment, 1945), berühmte Gemälde (insbesondere Sittenbilder) als zentrales Vorbild oder inhaltliche Anregung.⁹

Die Auswirkung einer programmatischen Ästhetik auf intime Gattungen wie das Lied blieb allerdings – im Vergleich zu seinen Instrumental- und Theaterstücken – bislang unerforscht.¹⁰ Wichtig, aber völlig übersehen in dieser Diskussion ist sein spätes Lied *Blick vom oberen Belvedere* (1942) nach dem gleichnamigen Sonett des aus Wien stammenden Dichters Josef Weinheber (1892–1945); ein Lied, das ausgehend von einem bildhaften Gedicht nicht nur von einer historischen Landschaft handelt, sondern auch eines, das von persönlichen Erfahrungen und ihrem historisch-politischen Kontext stark geprägt ist.

I. Blick vom oberen Belvedere

Strauss vertonte das Gedicht für den österreichischen Dichter anlässlich von dessen 50. Geburtstag, der am 9. März 1942 in Wiens Palais Lobkowitz gefeiert wurde. Seit Langem herrscht die Vermutung Normal Del Mars vor, dass Carl Molls *Blick vom oberen Belvedere* (1895) der »Blick« Weinhebers war.¹¹ In den 1730er-Jahren von Architekt Johann Lucas von Hildebrandt für Prinz Eugen von Savoyen gebaut und 1752 von Kaiserin Maria Theresia gekauft, sind das Schloss Belvedere im 3. Bezirk und sein berühmter nördlicher Blick auf die innere Altstadt für Wien ikonisch. Dank ihrer Geografie bietet kaum eine andere Stadt Europas ein so breites und prächtiges Panorama. Seit Langem war auch Strauss mit dem berühmten Ausblick aus persönlicher Erfahrung vertraut. Seine von Michael Rosenauer gebaute Villa in der Jacquingasse liegt am Rande des Gartens des oberen Belvedere, und seit den frühen 1920er-Jahren besaß er einen privaten Schlüssel, der es ihm ermöglichte, jederzeit frei durch den Garten spazieren zu gehen.¹²

Als szenisches Vorbild benutzte Weinheber, wie der britische Germanist W. E.

9 Im Skizzenbuch Tr 17 und 18 findet man: Paolo Veroneses *Sleeping Girl*, William Hogarths *The Shrimp Girl*, Joshua Reynolds *Heads of the Angels* und George Romneys *Lady Hamilton*. Siehe auch den Briefwechsel mit Romain Rolland (passim) sowie Strauss an Gregor, 10.04.1938, in: *BJG*, S. 105.

10 Die einzige Studie darüber ist: Suzanne M. Lodato, *Richard Strauss and the Modernists. A Contextual Study of Strauss's Fin-de-siècle Song Style*, Ph. Diss., Columbia University 1999.

11 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 3, London 1972, S. 402. Molls Gemälde befindet sich im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien.

12 Siehe das Foto in: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 242.

Yates überzeugend nachgewiesen hat, *Wien, vom Belvedere aus gesehen* (1759/60) (Abb. 1) von Bernardo Bellotto (1721–1780), genannt Canaletto.¹³ Weinhebers Gedicht passt mit der bildhaft dargestellten Landschaft Wiens exakt in das blühende Rokoko-Zeitalter Wiens. Die hierarchische Gliederung der Elemente des Gedichtes entspricht genau dem Mittelgrund des nördlichen Panoramas: »Rechts die Kuppel, links die Kuppel weist / majestätisch ein dies Bild der Weite«. Darüber hinaus beschreibt Weinheber die bunte Vordergrund-Szene des französischen Lustgartens im letzten Absatz weiter: »Reifrockdamen, sanft hofiert von ihren / eindruckssicher steifen Kavalieren«; Rokoko-Elemente, die in Molls Bild eindeutig fehlen. Sicherlich kannte Strauss die Kunstwerke Canalettos und seine Darstellung städtischer Landschaft des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien. Der von Strauss ausgewählte Weinheber-Text mit leichten Änderungen (hier in eckigen Klammern mit der gedruckten Partitur verglichen) und die Randnotizen des Komponisten in Bleistift (»Edur« und »Coda«) sind hier wiedergegeben:

Blick vom oberen Belvedere

Fülle du! Gezier- und schöner Geist,
übersetzt in edelstes Gebreite:
Rechts die Kuppel, links die Kuppel weist
majestätisch ein dies Bild der Weite.

Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft,
Roh[es]- und Wildes in die Kunst zu heben!
Irdischer Gesetzlichkeit entrafft,
engten sie und weiteten das Leben. [Edur]

Gehen nicht die Terrassen ab und an [Coda]
Reifrockdamen, sanft hofiert von ~~ihren~~
eindruckssicher steifen Kavalieren? [.]

Nein, die Gärten zaubern holden Wahn.
Ganz verging dies Planen, Lächeln, Lieben –
gilb und weh – nur Schönheit ist geblieben ...[, nur Schönheit.]

(Akrostichon für die Zeichnerin der ersten und zweiten Auflage, Marie Grengg)¹⁴

-
- 13 W. E. Yates, »Architectonic Form in Weinheber's Lyric Poetry. The Sonnet ›Blick vom oberen Belvedere«, in: *The Modern Language Review* 71 (1976), H. 1, S. 73–81.
- 14 Aus dem Exemplar *Wien wörtlich* (Wien 1935, S. 88) im RSA (Original nachgedruckt in: Josef Weinheber, *Die Hauptwerke*, neu hrsg. von Friedrich Jenacek nach Josef Nadler [= Sämtliche Werke 2], Salzburg 1972, S. 190 f.). Die Textänderungen stammen aus der Ausgabe *Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 88*, Wien 1964, S. 147–151. Veröffentlicht bei Univer-



Abb. 1: Bernardo Bellotto (1721–1780), genannt Canaletto, Wien, vom Belvedere aus gesehen (Öl auf Leinwand, 1759/60), Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien

Die Poetisierung von Wien, insbesondere das Bild Alt-Wiens,¹⁵ genauso wie die höfischen Kulturen Europa des 18. Jahrhunderts allgemein und ihre französisch-italienischen Elemente faszinierten Strauss ungemein, als er ab dem Spätherbst 1941 in seiner zweiten Wahlheimat (nach Garmisch) wohnte. Das Weinheber-Lied gehört eng mit seinen anderen historisch ausgerichteten Projekten der frühen 1940er-Jahre zusammen, namentlich die französischen Ballette *Verklungene Feste* (1940–41), *Divertimento nach Klavierstücken von Francois Couperin* (1940–43) und seine letzte Oper *Capriccio* (1939–42), die in einem französischen Château im 18. Jahrhundert spielt. Aber Strauss' Wahl eines landschaftlichen Sujets, vermittelt durch Weinhebers Verse,

sal Edition angeblick zweimal: 1942 (Faksimile) und später 1964, zusammen mit *Das Bächlein* (1933) und *Sankt Michael* mit der Opuszahl 88. Strauss wollte keine Opuszahl für seine letzten Lieder verleihen; siehe Strauss an Kurt Soldan, 29.04.1944, in: D-Mmb A III/7, Zugangsnummer 1102/60. Schon in *Richard Strauss und Wien. Eine Wahlverwandtschaft* (Wien 1949, S. 125) druckte Roland Tenschert die ersten vier Takte aus dem Originalmanuskript des *Blickes* nach. In Juni 1981 wurden die Autografe der Weinheber-Lieder (aus Tenscherts Nachlass) ohne Beschreibung vollständig nachgedruckt: »Richard Strauss. Zwei Lieder auf Texte von Josef Weinheber. Faksimile der verschollenen Originalhandschriften«, in: *RSB, N. F.* 5 (1981), S. 27–33.

¹⁵ Hier meine ich die (Alt-)Stadt als »contested space« in Wolfgang Kos und Christian Rapp, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (= Ausstellungskatalog Wien Museum), Wien 2004.

repräsentiert nicht nur eine nüchterne Vorliebe oder eine neue ästhetische Darstellungsstrategie in seinem Schaffensprozess. Sie reflektiert auch die politischen und persönlichen Umstände der Zeit, in der eine längst vergangene Rokoko-Landschaft eine schwermütige Erinnerungskultur gegenüber der damaligen Gegenwart abbildete. Egal, ob als Gedicht, Gemälde oder verkörperte Wahrnehmung festgehalten, erweckt eine Landschaft immer schon historische und private Erinnerungen im Auge eines Betrachters. »Before it can ever be a repose for the senses,« so beobachtet der britische Kunsthistoriker Simon Schama, »landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.«¹⁶

Mit solchen Verflechtungen beleuchtet der *Blick vom oberen Belvedere* den Kontext seiner dunklen Epoche, und deshalb stellt sich eine Reihe weiterer Fragen, namentlich: Was bedeutete, im höchst politischen Jahr 1942, die Stadt Wien für Strauss, als Verkörperung einer längst verlorenen Vergangenheit, als »gespenstischer« Erinnerungsort seiner zwei verstorbenen Textdichter (Hugo von Hofmannsthal und, seit dem 22. Februar 1942, Stefan Zweig) und, last but not least, als kulturelles Zentrum Europas, ein Zentrum, das immer mehr vom Konflikt mit dem politischen Alltag bedroht war. Tatsächlich wirft seine Vertonung des Weinheber-Gedichts einen poetischen Blick auf die kulturelle Identität Österreichs (oder die sogenannte Ostmark) sowie auch auf die Verhandlungen zwischen den Künstlereliten Wiens und der damaligen Regierung. In der Tat war Strauss' Lied seine letzte politische Auftragsarbeit in der Zeit des Nationalsozialismus.¹⁷

II. Weinheber und Strauss

Weinheber war ein hochbegabter und hochgeschätzter Heimatdichter, dessen Karriere sich unter widrigen Umständen entwickelte.¹⁸ 1892 in Ottakring geboren, war Weinheber der Sohn eines gewalttätigen Metzgers. Aufgrund seines schwierigen Familienlebens verbrachte er den größten Teil seiner Kindheit in einer Korrekptionsanstalt in Mödling.¹⁹ Von 1911 bis 1932 arbeitete er für das österreichische Postamt, in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg erschienen seine ersten kleinen Gedichtbän-

16 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995, S. 6 f. Siehe auch Dirk Niefanger, *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Tübingen 1993.

17 Die Entstehung der *Festmusik der Stadt Wien 1942/43* liegt in einer Kette von Dankbarkeiten »als Dank für die Verleihung des Beethoven-Preises der Stadt Wien« und scheint mehr ein Austausch als eine Auftragsarbeit (im reinsten Sinne); zit. nach *TrennerV*, S. 334.

18 Alle biografischen Informationen stammen aus Albert Berger, *Josef Weinheber (1892–1945). Leben und Werk – Leben im Werk*, Salzburg 1999.

19 Siehe Weinheber, *Das Waisenhaus. Roman*, Wien 1925.

de.²⁰ Trotz einer Ehrung mit dem Literaturpreis der Stadt Wien 1926 blieb ein großer Erfolg als Lyriker für den Autodidakten weitgehend aus. 1931 trat er der NSDAP als Mitglied bei und später, während der Regierung Dollfuß, neigte der Outsider Weinheber sich immer mehr nach rechts. Mit den Gedichtbänden *Adel und Untergang* (1934) und *Wien wörtlich* (1935) veränderte sich sein Geschick beinahe unmittelbar und radikal. Nach ihrem Erscheinen gelangte der Wiener zu großem Ruhm in Österreich sowie im deutschsprachigen Raum allgemein. Im Januar 1936 erhielt er den Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis der Goethestiftung in München.²¹ Mit dem Preisgeld kaufte der Dichter ein bescheidenes Landhaus im niederösterreichischen Kirchstetten, einem kleinen Ort, in dem er das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Ruhe verbrachte.

Die Entstehung des Strauss-Weinheber-Lieds sowie die Beziehung zwischen dem Komponisten und dem in Wien geborenen Dichter sind in der Sekundärliteratur bisher völlig unerforscht geblieben.²² Offenkundig war Strauss nicht der erste, der Interesse für Weinhebers Werke zeigte. Rund 30 Komponisten, die meisten davon Wiener Zeitgenossen, haben seine Gedichte vertont.²³ Lyrische und musikalische Elemente spielen eine prominente und bedeutende Rolle in seinen Gedichten – insbesondere

20 *Der einsame Mensch*, Leipzig 1920; *Von beiden Ufern*, Wien 1923; *Boot in der Bucht*, Wien 1926.

21 Helga Mitterbauer, *NS-Literaturpreise für österreichische Autoren. Eine Dokumentation*, Wien 1994, S. 41–43.

22 »Die Verbindung von [Richard Strauss] mit einem der letzten Sänger Wiens«, so äußerte unklar Thomas, der ab April 1941 Direktor der Wiener Staatsoper (und Leiter der Kulturabteilung des RPA Wien, 1940–1943) war, »ist nur eine mittelbare geblieben.« *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, S. 293. Ihre Beziehung ist nur oberflächlich behandelt in Bernd Gellermanns »Richard Strauss – Die Donau – AV 291. Symphonische Dichtung für großes Orchester, Chor und Orgel. Fragment«, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt* 90 (1981), S. 2–70; sowie in ders., »Die Donau. Betrachtungen zum Fragment der letzten Symphonischen Dichtung von Richard Strauss«, in: *RSB, N. F.* 6 (1982), S. 21–43. Das Weinheber-Lied ist auch in Viorica Ursuleacs (die Widmungsträgerin) und Roswitha Schlötterers *Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente* (Wien 1986) leider gar nicht erwähnt.

23 Schon 1928 vertonte Theodor Rittmannsberger (1893–1958) *Sommer* für Singstimme und Gitarre (*Blühende Ranken: Lieder zur Gitarre*, op. 77, Wien 1928). In späteren Jahren beschäftigte sich Ernst Pepping (1901–1981) mehrmals mit Weinhebers Gedichten, zu den prominentesten Komponisten zählen Franz Wörff, Siegmund von Hausegger (1872–1948), Otto Siegl (1896–1978), Gottfried von Einem (1918–1996) und Robert Fürstenthal (1920–2016), sowie die Deutschen Walter Abendroth (1896–1973), Felix Wolfes (1892–1971) – der die Klavierauszüge *Arabella* (1933) und *Die schweigsame Frau* (1935) von Strauss verfasste – und Paul Hindemith (1885–1963), dessen *Fünfstimmige Madrigale nach [12] Texten von Josef Weinheber* am 18. Oktober 1958 vom Wiener Kammerchor uraufgeführt wurden. Siehe Adam Adrio, »Ernst Pepping«, in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 2, S. 49–53; Michael Heinemann, »Unzeitgemäßes. Ernst Pepping und Josef Weinheber«, in: »Für die Zeit – gegen den Tag«. *Die Beiträge des Berliner Ernst-Pepping-Symposiums. 9. bis 13. Mai 2001*, hrsg. von dems. (= Pepping-Studien 3), Köln 2002, S. 191–200; und Berger, *Josef Weinheber (1892–1945)*, S. 280.

in späteren Werken wie *Kammermusik* (1939) – und nicht selten wurden seine Werke mit denen Friedrich Hölderlins verglichen. »Dabei fühlte der Musiker«, so fasste der Kulturreferent Walter Thomas in historischer Sicht zusammen, »daß in diesem ehemaligen Waisenhaus-Zögling der Donaustadt ein Dichter entstanden war, der sich mit Recht berufen fühlen durfte, die Reihe der österreichischen Sprachschöpfer von Walther von der Vogelweide bis in unsere Gegenwart fortzuführen.«²⁴ Darüber hinaus stellte der Schriftsteller und Theaterkritiker Robert M. Prosl anlässlich von Weinhebers 50. Geburtstag fest, dass eine enge Affinität zwischen den musikalischen Elementen und der Landschaft Österreichs im Vordergrund seiner Sprachkunst liege: »Ist nicht sein ›Hymnus an den Kahlenberg‹ selbst schon ein Walzerlied, wie es in der weichen Luft des Wienerwaldes lebt und klingt?«²⁵ Dass seine Gedichte eng mit der Wiener Landschaft und ihrer musikalischen »Klangtopographie« verbunden sind, erscheint als ein wichtiger Topos in seiner Rezeption.

In *Wien wörtlich* kommt dieses Phänomen am prominentesten zum Vorschein. Wegen seines starken wienerischen Dialekts handelt es sich hier um einen einzigartigen Gedichtband sui generis in der österreichischen Literaturgeschichte. Sein poetischer Inhalt über vielfältige Themen wie Alt-Wien, seine idiosynkratischen Typen, Orte und Szenen regten viele zeitgenössische Komponisten an. 1937 las Weinheber selbst mit musikalischer Begleitung von Lothar Riedinger (1888–1964) eine Auswahl daraus vor.²⁶ Die erste bekannte Vertonung erschien schon 1939 mit dem Zyklus *Vier Lieder aus dem Gedichtband »Wien wörtlich« von Josef Weinheber* (I. *Biedermeier*; II. *Grinzinger Weinsteig*; III. *Beim Heurigen*; IV. *Moralischer*) von Alois Melichar (1896–1976), einem sehr produktiven, aus Wien stammenden Filmkomponisten, der unter anderem im vorigen Jahr die Tonspur für Karl Ritters komischen Spielfilm *Capriccio* (UFA 1938) komponiert hatte.²⁷ 1941 vertonte Carl Lafite (1872–1944) *Alt-Ottakring* für Singstimme und Klavier, ein Lied, das sich zu dieser Zeit offenbar großer Beliebtheit

24 Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München 1964, S. 293. Vgl. mit dem früheren Bericht: »Klassiker der deutschen Kunst nennt der einfache deutsche Mensch, der immer recht hat, weil er den Ablauf unseres völkischen Lebens mehr weise als klug betrachtet, alle Sprecher von Walther von der Vogelweide bis auf den wortgewaltigen Herold der Sprache des Reiches in unserer Zeit, Josef Weinheber.« In: [o. A.], »250 Jahre Wiener Akademie der bildenden Künste«, in: *Das Kleine Blatt*, 25.10.1942, S. 4.

25 »Weinhebers 50. Geburtstag«, in: *Neuigkeits-Welt-Blatt. Aelteste arische Tageszeitung Wiens*, 08.03.1942, S. 7.

26 [o. A.] »Wien – einst und heut' Land und Leut'. Aufführung am Pfingstsonntag, 16. Mai, 20,05 Uhr«, in: *Radio Wien*, 14.05.1937, S. 3. Lya Beyer (Sopran), Franz Borsos (Tenor), Wiener Lehrera-capella-Chor, Funkorchester und Funkschrammeln wirkten bei der Sendung mit. Siehe *Linzer Volksblatt*, 13.05.1937, S. 11.

27 Der Film spielt im 18. Jahrhundert; 1939 komponierte er auch die *Altfranzösische Suite für Orch.* (Ufaton-Verlag Berlin).

erfreute.²⁸ Am 16. März 1942, also nur eine Woche nach der Feier zum 50. Geburtstag des Dichters (und zwei Tage vor der Verleihung eines Ehrendoktors der Universität Wien), wurde der *Blick vom oberen Belvedere* für Singstimme und Klavier von dem Juristen Anton Roitz (1872–19??) uraufgeführt.²⁹ Zuletzt wurde dasselbe Gedicht auch für Bass-Solo, Alt-Solo, gemischten Chor und Klavier als *Zyklus Kalendarium* (1942) von dem in München geborenen Robert Ernst (1900–1977) komponiert, der von 1941 bis 1945 als Leiter der Abteilung Musik im Landeskulturamt der NSDAP Gau Wien tätig war.³⁰

Neben Zweig war und blieb Josef Weinheber der einzige zeitgenössische Dichter, den Strauss im Dritten Reich überhaupt vertonte.³¹ Aber wie ist der Komponist eigentlich auf den Wiener und seine Gedichte gestoßen? Zwischen Ende 1941 und Anfang 1942 wurde Strauss auf mindestens drei Gedichte Weinhebers aufmerksam: *Terzinen auf Wien* (1940), *Sankt Michael* aus *O Mensch, gib acht. Ein erbauliches Kalenderbuch für Stadt und Landleut* (1937), und *Blick vom oberen Belvedere* aus *Wien wörtlich* (1935). Nur die zweite, vollständige Edition des Briefwechsels zwischen Clemens Krauss und dem bayerischen Komponisten zeugt von Strauss' erster Bekanntschaft mit Weinhebers Gedichten. Am 3. April 1941 legte der österreichische Dirigent die *Terzinen auf Wien* einem Brief an den Komponisten bei und empfahl den Text zur Vertonung.³² Obwohl die Terzinen als Schlusschor seines Tondichtung-Fragments *Donau* (TrV 284) dienen sollten, ist es fraglich, ob Strauss, der zu dieser Zeit noch in Garmisch wohnte, davon wusste, dass Weinheber das Gedicht zum zweiten Jahrestag des österreichischen Anschlusses geschrieben und veröffentlicht hatte.³³

Neun Monate später lernte Strauss Weinheber in Wien im Lauf der Mozart-Festwoche anlässlich des 150. Todestags zwischen dem 28. November und 5. Dezember

28 »Der wohlerfahrene Sprecher und Menschengestalter des Burgtheaters [Franz Döbling] verwandelte sich an diesem Abend wieder einmal in einen stimmungswaltigen Sänger, der seinen reichen Bariton und seine Ausdruckskunst in Erscheinung treten ließ, wobei der Humor ebensowenig zu kurz kam wie die zarte Innigkeit, letztere in dem immer wieder gern gehörten Lied ›Alt-Ottakring‹ von Weinheber-Lafite«; Wolfgang Pichler, »Wiener Melodienfrühling«, in: *Volks-Zeitung* (Wien), 17.03.1942, S. 5.

29 A-Wn F57.Pohle.191 Mus (Sammlung Hans-Günther Pohle). Das Stück könnte auch früher bei der Mozart-Gemeinde uraufgeführt worden sein; siehe Fritz Skorzeny, »Konzerte in Wien«, in: *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 19.01.1942, S. 3.

30 A-Wn F57.Pohle.34 Mus (Sammlung Hans-Günther Pohle). Siehe Fritz Skorzeny, »Konzerte in Wien«, in: *Neues Wiener Tagblatt* (Wochen-Ausgabe), 15.05.1942, S. 8.

31 Der letzte zeitgenössische Dichter in der Ära der Weimarer Republik war eigentlich Hans Bethge (1876–1946), dessen *Gesänge des Orients* Strauss 1928 als op. 77 vertonte. Siehe Ursula Lienenlücke, *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 93), Regensburg 1976.

32 *Richard Strauss – Clemens Krauss. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 20), hrsg. von Günter Brosche, Tutzing 1997, S. 399.

33 Geschrieben am 19. Februar 1940 und in der *Wiener Post* am 10. März 1940 erschienen.

1941 persönlich kennen.³⁴ Es ist fast sicher, dass die erste flüchtige Begegnung beim Festakt zur Eröffnung der Festwoche im Wiener Konzerthaus stattfand. Strauss zählte zu den prominentesten Gästen unter den Zuhörern und von seiner Präsenz wurde in der Tagespresse umfassend berichtet (Abb. 2). Weinheber war angeblich auch dabei. Weinhebers Gedicht *An Mozart* steht als Prolog am Anfang des Programmhefts, also unmittelbar nach den offiziellen Vorworten des Propagandaministers Joseph Goebbels und des Gauleiters Baldur von Schirach, der auch die Festrede hielt.³⁵ *An Mozart* war eine Tour de Force, und es allein machte das Heft, so lobte Victor Junk in der *Zeitschrift für Musik*, »zu einem bleibenden Dokument jener echten Mozartliebe und Mozarthuldigung, deren Sichtbares inzwischen die ›Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien‹ geworden war.«³⁶

Wenn nicht bei der Eröffnung, dann haben sich beide allerspätestens am Todestag Mozarts, also dem 5. Dezember, beim Staatsempfang von Joseph Goebbels im Hotel Bristol kennengelernt. Das Tagebuch des Propagandaministers zeugt von Strauss' Anwesenheit beim Bankett im prominenten Hotel an der Ringstraße³⁷ und hilft, einen Datumsfehler in Franz Trenners *Chronik zu Leben und Werk*³⁸ zu korrigieren. Als mitwirkender Autor des offiziellen Programmhefts dürfte Weinheber zur Veranstaltung eingeladen worden sein. In seinem Brief an Krauss vom 12. Dezember erwähnt Strauss in kurzem und sachlichem Ton ihre Begegnung: »Weinheber habe ich unlängst bei Rohan kennen gelernt.«³⁹ Ob er den Gründer und Herausgeber der konservativen *Europäischen Revue* Karl Anton Prinz Rohan (1898–1975) oder

34 Zum Fest siehe Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, CT 2010, S. 168–184; und Ulrich Konrad, »Die Mozart-Pflege im ›Dritten Reich‹«, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), S. 48–68.

35 »An Mozart«, in: *W. A. Mozart. Zur Mozartwoche des Deutschen Reiches in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Reichsstatthalter in Wien*, hrsg. von Walter Thomas, Wien 1941, S. 7. Das Programmheft enthält Beiträge von Erich Schenk, Franz Ottmann, Joseph Gregor, Joseph Marx, Karl Böhm, Roland Tenschert, Hans Joachim Moser, Erich H. Müller von Asow, Leopold Nowak, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny u. a. Auf Seite 5 lautet Baldur von Schirachs Aufruf: »Im Kriege aber bedeutet die Beschwörung seines Geistes eine Handlung im Sinne der Kämpfenden Soldaten. Denn wer für Deutschland das Schwert zieht, der zieht es auch für ihn!«

36 »Besprechungen« [Buchrezension], in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 2, S. 69. Siehe auch: Viktor Junk, »Die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien«, in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), H. 1, S. 9–12.

37 So lautet Goebbels Eintrag: »Abends sitze ich noch eine Zeitlang mit Richard Strauß zusammen. Er hat meine damalige Auseinandersetzung [am 28. Februar 1941] mit ihm gänzlich überwunden und geht jetzt wieder Richtung. [...] Seine Frau ist furchtbar; ich habe sie noch dazu als Tischdame und muß mich den ganzen Abend mit ihr unterhalten; eine wahre Seelenmarter.« *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 2, München 1996, S. 436.

38 Trenner nennt den 3. Dezember als Datum des Empfangs; *TrennerC*, S. 611.

39 Richard Strauss an Clemens Krauss, 12.12.1941, in: *Richard Strauss – Clemens Krauss*, S. 443.

die Wiener Prominente María Bertha de Rohan (1868–1945) als Vermittler meinte, bleibt in diesem Kontext schwer nachzuweisen.⁴⁰ Höchstwahrscheinlich war es der erstgenannte, aber leider fehlen ein Tischplan und eine Gästeliste.



Abb. 2: Eröffnung der Mozart-Festwoche Wien, in: Volks-Zeitung, 29.11.1941, S. 1.
Strauss ist in der ersten Reihe deutlich zu erkennen.

Fünf Tage nach dem Empfang, also am 10. Dezember, erhielt Strauss zwei Verbände von Weinheber als Gabe: *Wien wörtlich* und *O Mensch, gib acht*. Es gibt keine Hinweise darauf, warum Weinheber ihm diese Bücher schenkte, und es bleibt auch unklar, ob Strauss dem Dichter etwa gleichfalls seine Werke zum Tausch gab. Aufschlussreich in diesem Kontext ist Weinhebers Widmungs-Formel auf dem Leerblatt von *Wien wörtlich*. Hier benützte er den alt-wienerisch klingenden Abschluss: »Dr. Richard Strauss/in bewundernder Verehrung/Josef Weinheber/10.XII.41«. ⁴¹

40 Zu Karl Anton Prinz Rohan im Briefwechsel Hofmannsthal und Strauss siehe die relevanten Briefe vom 29.08.1922 und vom 04.09.1922, in: *BHH*, S. 480–482. Sieh auch: Katharina Ebner, »Karl Anton Prinz Rohan und der italienische Faschismus in Österreich«, in: *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, hrsg. von Lucile Dreidemy u. a., Wien 2015, S. 191–201.

41 Und auf dem Leerblatt *O Mensch, gib Acht* schrieb Weinheber: »Dr. Richard Strauss/in Verehrung zugeeignet/Josef Weinheber/10.XII.41«. Beide Exemplare liegen im RSA.

In solch übertriebener Höflichkeit liegt kein Zeichen einer persönlichen Beziehung oder Affinität, sondern eine ferne und fast historische Bewunderung für den lebenden »Meister«. Danach hört ihr persönlicher Kontakt für fast drei Monate völlig auf.

Wie und weshalb kam Strauss innerhalb von wenigen Monaten, also von der ersten Begegnung bis zu Weinhebers vom Staat organisierten Geburtstagfeier am 9. März 1942, auf die Idee, zwei neue Lieder zu komponieren?⁴² Sein letztes »Geburtstagslied«, *Durch allen Schall und Klang* (TrV 215), das er nach einem Gedicht von Goethe anlässlich des 60. Geburtstags des französischen Schriftstellers und Musikwissenschaftlers Romain Rolland (1866–1944) vertont hatte, entsprang einer langen Freundschaft, die sich über Jahrzehnte erstreckte. So lautet eine der ausführlichsten (und auch pessimistischen) Widmungen in seinem Œuvre überhaupt: »Romain Rolland, dem großen Dichter und hochverehrten Freunde, dem heroischen Kämpfer gegen alle ruchlosen an Europas Untergang arbeitenden Mächte mit dem Ausdruck treuester Sympathie und aufrichtigster Bewunderung.«⁴³ Ähnlich verhielt es sich mit Gerhart Hauptmann, der zu dieser Zeit ebenfalls in Wien lebte und von Strauss im November 1942 anlässlich seines 80. Geburtstags auch ein Goethe-Lied, *Xenion* (TrV 282), bekam. Hier formulierte der Komponist eine herzliche, aber nicht besonders ausgeschmückte Widmung: »Gerhart Hauptmann dem großen Dichter und hochverehrten Freunde mit herzlichen Glückwünschen.«⁴⁴

Ganz im Gegensatz zu den Dedikationen an den Franzosen und den Deutschen widmete Strauss die beiden Weinheber-Geburtstagslieder *nicht* dem österreichischen Dichter, sondern einem der Interpreten der Uraufführung. So lautet die Widmungen für *Sankt Michael* einfach und knapp: »Dr. Alfred Poell in dankbarer Anerkennung«; und für den *Blick vom oberen Belvedere* die etwas wärmere für die Ehefrau von Krauss: »Viorica Ursuleac / mit schönsten Grüßen. / Dr. Richard Strauss. / Februar 1942.«⁴⁵ Auffälligerweise erwähnt Strauss für Ursuleac das Entstehungsdatum des Liedes. Kurz und bündig: Ihre nur zweimonatige Bekanntschaft scheint zu frisch und Strauss gehörte, als er seinen zweiten Wohnsitz nach Wien verlegt hatte, auf keinen Fall zum inneren Freundeskreis Weinhebers. Noch merkwürdiger ist es, dass die zwei Weinheber-Vertonungen viel länger (72 und 66 T.)

42 Norman Del Mar beurteilte die Sache naiv: »It so happened that on the 9th March 1942 the Austrian poet Josef Weinheber celebrated his fiftieth birthday, and Strauss thought it a nice idea to compose for him two »hübsche Lieder«, as he described them in a letter to Clemens Krauss.« In: Del Mar, *Richard Strauss*, S. 400.

43 *TrennerV*, S. 283. Siehe auch Ulrich Konrad, »Richard Strauss im europäischen Kontext«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2011, S. 9–22.

44 *TrennerV*, S. 331. Zum *Xenion* siehe Bryan R. Gilliam, »Between Resignation and Hope. The Late Works of Richard Strauss«, in: *Late Thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, hrsg. von Karen Painter und Thomas Crow, Los Angeles, CA 2006, S. 167–180, v. a. S. 173.

45 A-Wn F59. Clemens-Krauss-Archiv. 10 / 1 Mus. RSQV q13640. Nachgedruckt auch in Fritz Feldner, *Josef Weinheber. Eine Dokumentation in Bild und Wort*, Salzburg 1965, S. 118.

im Vergleich mit den Geburtstagsgeschenken an Rolland (39 T.) und Hauptmann (nur 6 T.) sind. Tatsächlich handelt es sich um die längsten Lieder (und mit *Xenion* auch um die einzigen), die Strauss während des Krieges überhaupt schrieb. Woher kommt dann so eine wichtige musikalische Begeisterung für einen Unbekannten wie Weinheber?

Obwohl Strauss seinen österreichischen Kollegen Clemens Krauss mit Neuigkeiten über Wiener Persönlichkeiten regelmäßig auf dem neuesten Stand hielt, scheidet der Dirigent als Anreger oder Vermittler in diesem Fall eindeutig aus. Erstens war Krauss die meiste Zeit entweder in München (als Intendant der Staatsoper) oder auf Konzertreisen in Deutschland beschäftigt. Zweitens hatte er nach 1941 keinen nachweisbaren persönlichen Kontakt zu Weinheber.⁴⁶ Darüber hinaus bezeugen die Quellen, dass Krauss Details über Strauss' Umgang mit Weinheber nur am Rande kannte. Weder er noch Strauss seien auf die Idee für ein Weinheber-Lied gekommen, als Krauss, seine Frau und deren Tochter bei der Familie Strauss in Wien für ein paar Tage an Neujahr 1942 zu Gast waren.⁴⁷ Deshalb deutet Strauss' beiläufige Erwähnung des Dichters in einem Brief vom 24. Februar an Krauss nur eine Neuigkeit an: »Zu Weinhebers 50. Geburtstag hab ich ihm 2 hübsche Lieder komponiert: ›Blick vom oberen Belvedere‹ und ›St. Michael!‹«⁴⁸ Der Gegenbrief am 2. März, eine Woche vor der Uraufführung im Palais Lobkowitz, bestätigt weiter, dass Krauss bisher wenig mit der Entstehung zu tun hatte. So stellte Krauss Fragen: »Würden Sie so lieb sein, mir eine Abschrift Ihrer zwei neuen Lieder nach Texten von Weinheber schicken zu lassen? Vielleicht könnte Frau Viorica sie aus obigem Anlaß aus der Taufe heben. Oder haben Sie schon darüber verfügt?«⁴⁹ Am 7. März, also nur zwei Tag vor der Uraufführung, schrieb Strauss schließlich an Krauss:

»Kommen Sie bald mal wieder hierher? Es wäre schade, wenn Sie beim Philharmonikerjubiläum fehlen würden! Die *Donau* wird kaum bis zum Sommer fertig! Die beiden Weinheber[-Lieder] (eines für Sopran, eines für Bariton) schicke ich Ihnen nächste Woche, sie werden Montag bei der 50. Geburtstagsfeier von H. Konetzni und Poell gesungen. –«⁵⁰

Mit solchen gelegentlichen Erwähnungen kann man nur die Vermutung anstellen, dass die beiden Weinheber-Lieder eine Auftragsarbeit gewesen sein müssen. Wenn das der Fall ist, wer war dann aber der Auftraggeber?

46 Nichtsdestoweniger stammte der 1893 in der Belvederegasse 7 (direkt neben dem oberen Belvedere) geborene Krauss aus fast demselben Jahrgang wie Weinheber (1892).

47 *TrennerC*, S. 612.

48 *Richard Strauss – Clemens Krauss*, S. 447.

49 Ebd., S. 449.

50 Ebd., S. 452.

III. Strauss und Baldur von Schirach

Eine glaubhafte Erklärung findet sich in der Beziehung zwischen Strauss und Baldur von Schirach (1907–1974), nach 1941 eine der wichtigen Figuren im kulturpolitischen Leben des bayerischen Komponisten sowie auch für den österreichischen Dichter. In seinem Gau Wiens versammelte Schirach verschiedene Künstlereliten (wie die Deutschen Strauss, Hauptmann und andere), um die österreichische Hauptstadt zum kulturellen »Kronjuwel« des Dritten Reichs zu erheben.⁵¹ Die Stimmung unter Schirach »war«, so fasste sein Kulturreferent Thomas zusammen, »als sei die Zeit der alten Kaiserherrlichkeit [Wiens] zurückgekehrt.«⁵²

Der Reichsstatthalter und Gauleiter war selbst Dichter (selbstverständlich Dilettant) und hatte schon als Reichsjugendführer ein paar Gedichtbände und Gelegenheitsverse veröffentlicht.⁵³ Eine Auswahl davon wurde sogar vertont.⁵⁴ Damals zählte Weinheber schon zu seinen Favoriten, und bevor er ab August 1940 als Gauleiter tätig war, lud er den Dichter gelegentlich für Veranstaltungen nach Berlin und Potsdam ein.⁵⁵ Aber nach dem Anschluss 1938 stieg Weinhebers Berühmtheit noch weiter an. Ende 1941 und Anfang 1942 war der Dichter »als öffentliche Person« in Wien, so urteilte der Germanist und Weinheber-Biograf Albert Berger, »auf der Höhe seines

51 Siehe Jonathan Petropoulos, *Art and Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, NC 1996, S. 220–226; und Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

52 W. Th. Andermann (Pseudonym für Walter Thomas), *Bis der Vorhang fiel. Berichtet nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945*, Dortmund 1947, S. 201. Siehe auch: Baldur von Schirach, *Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag, den 6. April 1941*, Wien 1941; sowie Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien 2011, v. a. S. 21.

53 Zum Beispiel: *Die Fahne der Verfolgten*, Leipzig 1933; *Das Lied der Getreuen*, Leipzig 1938; und »Denn ich bin ihr und ihr seid ich«, in: *An Anthology of German Poetry, 1880–1940*, hrsg. von Jethro Bithell, London 1957. Siehe Gerhard Hays »Religiöser Pseudokult in der NS-Lyrik am Beispiel Baldur v. Schirach«, in: *Pietas liturgica* 1 (1983), S. 855–864.

54 1934 lobte Theodor W. Adorno den Chor-Zyklus *Fahne der Verfolgten. Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach* von Herbert Müntzels (1909–1989). Er ruge »[n]icht bloß weil er, durch die Wahl der Gedichte Schirachs als bewußt nationalsozialistisch markiert ist, sondern auch durch seine Qualität [heraus]: ein ungewöhnlicher Gestaltungswille. Es geht nicht um patriotische Stimmung und vage Begeisterung, sondern die Frage nach der Möglichkeit von neuer Volksmusik selbst wird, durch die Komposition, ernst gestellt.« In: *Die Musik* 26 (1934), H. 9, S. 712.

55 Siehe Weinheber an Korfiz Holm, 14.11.1939, in: Josef Weinheber, *Briefe*, hrsg. von Josef und Hedwig Weinheber (= Sämtliche Werke 5), Salzburg 1956, S. 374.

Lebens, auf dem Gipfel seines Ruhms.«⁵⁶ Nicht so der 77-jährige Komponist, der aus politischen Gründen (bezüglich Berlin) im November 1941 gerade erst wieder nach Wien umgezogen war.

Nach der ersten Begegnung zwischen Weinheber und Strauss in Dezember vermittelte der Gauleiter die Fortsetzung. Schirach wusste, dass Strauss die *Japanische Festmusik* (1940), die am 14. Januar 1942 in Wien aus der Taufe gehoben worden war, als propagandistische Auftragsarbeit für die NS-Regierung komponiert hatte. Früh morgens am Freitag, den 23. Januar 1942, also eine Woche danach, fuhr Strauss von seiner Villa an der Jacquingasse zur Wohnung Schirachs in der Hohen Warte 52.⁵⁷ Hier, in der Gegend der Präsidentenvilla zwischen Döbling und Heiligenstadt, frühstückte Strauss »allein« mit dem Reichsstatthalter, aber worüber sie sprachen, blieb unbekannt.⁵⁸ Dass ihr Gespräch unter vier Augen passierte, ist bemerkenswert, sogar ein bisschen verdächtig. Nur elf Tage später beendete Strauss die *Sankt Michael*-Partitur (3. Februar), und acht Tage danach den *Blick vom oberen Belvedere* (11. Februar).⁵⁹ Das heißt, der Komponist hatte inzwischen mehr als genügend Zeit, die zwei von Weinheber erhaltenen Gedichtbände durchzublättern und eine entsprechende Auswahl an Gedichten zu vertonen.

Setzte Schirach Strauss auf freundschaftliche Art unter Druck, oder lud er ihn unter vier Augen beim Frühstück einfach ein, bei der Geburtstagsfeier Weinhebers mitzuwirken? Ob die Lieder auf Geheiß des Gauleiters komponiert wurden, ist schwer nachzuweisen.⁶⁰ Strauss' persönlicher Kontakt mit den Mitgliedern der Wiener Philharmoniker sowie Werner Egk, Carl Orff und Gerhart Hauptmann im Januar und frühen Februar 1942 zeugen von anderen Beschäftigungen. Wenigstens ist sicher, dass weder der religiöse Ton von *Sankt Michael* und sein Refrain »Sankt Michael, salve nos!« noch die streitlustige Strophe »Laß uns nicht reden um Deutschlands Ehr, / ringend bereit sein, das ist mehr« zu Strauss' atheistischem und politischem Geschmack passen. (War Strauss' Textauswahl reiner Zufall in Bezug auf die Nachbarschaft seiner politischen Förderer, oder bezeichnete eine die andere als hermeneutisches Rätsel? Es ist verlockend, daran zu denken, dass Schirachs Villa an der Hohen Warte nur 300 m zu Fuß von der imposanten Pfarrkirche Sankt

56 Berger, *Josef Weinheber (1892–1945)*, S. 276.

57 Ursprünglich für Julius Mayreder für Gottfried Schenker (Schenker AG) um 1895 gebaut; vorher die Residenz Josef Bürckels, des Gauleiters Wien zwischen 30. Januar 1939 und 7. August 1940.

58 »Allein zum Frühstück bei B. v. Schirach in seiner Wohnung (Hohe Warte)« in: *TrennerC*, S. 612.

59 A-Wn Mus. Hs. 40366 Mus.

60 Der andere mögliche Auftraggeber könnte Walter Thomas sein, aber dieser zeigte wenig Interesse für Weinheber und seine Gedichte. Obwohl Strauss ihm *Donau*-Skizzen als Weihnachtsgeschenke 1941 und 1942 übergab, gibt es leider keinen Beweis, dass die beiden sich zwischen dem 10. Dezember 1941 und dem 3. Februar 1942 getroffen haben. Es existieren nur zwei Briefe zu der Zeit an Thomas: 25.12.1941 und 08.03.1942 (D-Mmb Strauss, Richard AIII / Konv. 3).

Michael entfernt liegt und dass die Hohe-Warte-Gegend auch einen schönen Blick auf Wien von oben bot.)

Angeblich organisierte Schirach selbst Weinhebers 50. Geburtstagsfeier, die im sogenannten Eroica-Saal des Palais Lobkowitz stattfand. Zu den geladenen Gästen zählten unter anderem der stellvertretende Gauleiter Karl Scharizer (1901–1956), Bürgermeister Philipp Wilhelm Jung (1884–1965), Walter Thomas (1908–1970) und der General der Flakartillerie Friedrich Hirschauer (1883–1979).⁶¹ Das Programm fing mit einer Aufführung des Schneiderhan-Quartetts (Schuberts Quartettsatz in c-Moll, D. 703, op. posth.) an. Danach rezitierte der renommierte Burgschauspieler Raoul Aslan, der auch Weinhebers *An Mozart* bei der Mozartwoche (im Schloss Schönbrunn) vorgetragen hatte, eine Auswahl von Weinhebers Gedichten (*Hymnus auf die deutsche Sprache*; *Den Wiener Philharmonikern 1842–1942*; und *Der heroische Vers*). Darauf folgte eine Festrede von Schirach, der auch ein Grußwort von Goebbels aus Berlin mitteilte. Als Schlussstein zum Programm lieferte Strauss selbst die zwei Geburtstagslieder an Weinheber (Abb. 3). Der Bariton Alfred Poell (1900–1968)⁶² sang den *Sankt Michael*, der *Blick vom oberen Belvedere* wurde von der Sopranistin Hilde Konetzni (1905–1980)⁶³ mit dem Pianisten Karl Hermann Pilss (1902–1979) uraufgeführt. Nach ein paar Worten vom Dichter selbst brachte das Schneiderhan-Quartett das Fest mit Haydns Lerchenquartett zu Ende.

Ein Programmheft fehlt, doch beleuchten andere Quellen die Szene weiter. So existiert zumindest ein sehr kritisches Zeugnis der Uraufführung. Am 4. April 1942 berichtete der Südtiroler Schriftsteller Josef Wenter (1880–1947) an den Gründer und Herausgeber der Kulturzeitschrift *Der Brenner*, Ludwig von Ficker (1880–1967), seine scharfen Eindrücke von Weinhebers Gedicht, dem alten Komponisten und seinem neuen Lied:

»In Wien habe ich noch an einer der zahlreichen Weinheber-feiern teilgenommen. Rich. Strauss saß gerade vor mir, und ich staunte über dieses flache ungeistige, rötlich blühende Greisengesicht. Ein Gedicht Weinhebers ›Belvedere‹ hatte er vertont. Es wurde gesungen. Es eignet sich absolut nicht zur Vertonung. Ja, man könnte fast sagen, Strauss habe zu dem, worauf es in der Musik ankommt, ebensowenig ein wahrhaftiges Verhältnis, wie Weinheber zu dem, worauf es im ›Gedicht‹ wahrhaft ankommt.«⁶⁴

61 *Neues Wiener Tagblatt*, 11.03.1942, S. 3.

62 Poell sang die Rolle des Harlekin in *Ariadne auf Naxos* am 28. Januar 1942 in der Wiener Staatsoper sowie Lamoral in der ersten Tonaufnahme der *Arabella* (unter Krauss) 1942 in Wien.

63 Am 26. Dezember 1941 sang Hilde Konetzni (auf Empfehlung von Strauss) die Rolle der Feldmarschallin unter Rudolf Moralt an der Wiener Staatsoper in Anwesenheit des Komponisten. Ein Briefwechsel ist leider nicht vorhanden. Siehe *TrennerC*, S. 611 und Briefwechsel Strauss – Erwin Kerber im RSA.

64 Ludwig von Ficker. *Briefwechsel 1940–1967*, hrsg. von Martin Alber u. a., Innsbruck 1996, S. 79.

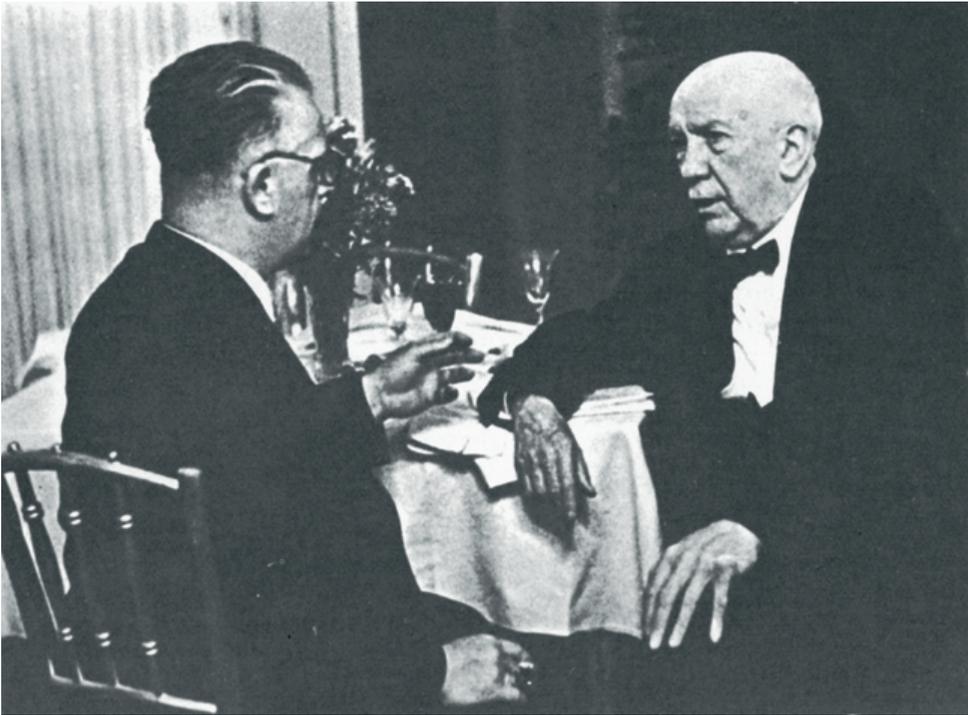


Abb. 3: Weinheber mit Strauss, angeblich am 09.03.1942; nach: Feldner, Josef Weinheber, S. 118

Nichtsdestoweniger genießt das unbekannte Lied einen hervorgehobenen Platz in Strauss' späten Werken. Das Partiturmanuskript von *Sankt Michael* enthält in der Handschrift Weinhebers ein fast kriecherisches »Dankeschön« an den Komponisten. Nach Hanslick'scher Art lauten Weinhebers Worte: »In dankbarem Gedenken an die wunder- / bare Interpretation des musikalisch-schönen / St. Michael von Richard Strauss / Josef Weinheber / 9.III.1942«. ⁶⁵ Für die Partitur des *Blicks* fehlt eine Widmung von Weinheber; man kann darum nur mutmaßen. Strauss selbst begleitet Konetzni in einer Aufnahme, die er am 1. Mai 1942, also eine Woche, bevor er für den Sommer nach Garmisch abreiste, im Großdeutschen Rundfunk (Radio Verkehrs AG) machte. ⁶⁶ So charakterisierte auch Barbara A. Petersen den *Blick vom oberen Belvedere* als einen »elegant song«. ⁶⁷

65 *Sankt Michael*. (Josef Weinheber). *Gesang und Klavier. Manuskript Faksimile*, Universal Edition (8 Seiten), Wien 1942.

66 »Aufnahmen von Liedern in der Ravag [= Radio Verkehrs AG]« in *TrennerC*, S. 614. Die Tonaufnahme heißt: *Richard Strauss begleitet*, Preiser Records CD (93261), 1988.

67 Barbara A. Petersen, »Review: Blick vom oberen Belvedere, op. 88 / 2, für hohe Stimme und Klavier. Text by Josef Weinheber«, in: *Notes* 47 (1991), H. 3, S. 970 f., hier S. 971.

IV. Blick ins Politische

Der musikalische Inhalt des Lieds wirft weitere Fragen auf, die die Beziehung zwischen Landschaft, Erinnerungskultur und dem politisch-historischen Kontext 1942 beleuchten. Um seine Bedeutung besser rekonstruieren zu können, muss zuerst ein »critical reading« der Partitur vorgenommen werden.

Obwohl Strauss das 66-taktige Lied im Großen und Ganzen durchkomponierte, entspricht die musikalische Struktur des *Blicks* der strengen vierteiligen Form (ABCD) des Sonetts eng.⁶⁸ Nach einer neuntaktigen Klaviereinleitung lautet ihre hochsymmetrische Organisation so:

Teil	Textzeilen	Takte	Tonarten
A	1–4	10–24 (15)	E-Dur – H-Dur
B	5–8	25–38 (14)	fis-Moll – E-Dur
C	9–11	39–38 (14)	E-Dur
D	12–14	39–62 (14)	E-Dur
Coda	14b	63–66 (4)	E-Dur

Bei genauerer Betrachtung gibt es in seiner Vertonung mindestens drei prominente »historische« oder sogar »wienerische« Anspielungen zu verfolgen. Erstens ist die Wahl der Tonart E-Dur, die in Strauss' Œuvre seit *Don Juan* das Erotische (nach *Tannhäuser*) andeutet, aber hier direkt mit der musikalischen Darstellung des Wiens des 18. Jahrhunderts aus dem Vorspiel des *Rosenkavaliers* identifiziert ist. Dazu unterstreicht Strauss die historische Stimmung mit einem anspielungsreichen Gewebe von Topoi (Abb. 4). Die Triole im Klavier webt eine Arabesque, die die ausnotierten Doppelschläge zur Verzierung um die Dominante (*H* im Bass) weiter stärkt. Zusammen mit einem Orgelpunkt auf dem Grundton, der sich von Takt 1 bis Takt 4 erstreckt, bilden die außen liegenden, in Oktaven ansteigenden Stimmen (*gis*¹–*gis*² und *H*–*h*) einen Rahmen für die Motive, die sich in den Mittelstimmen bewegen. Der musikalische Topos legt hier eine Verbindung zur *Capriccio*-Einleitung (zum Beispiel in T. 3)

68 Ausführlich: a, b, a', b', | c, d, c', d', | e, f, f, | e, g, g. Siehe Yates, »Architectonic Form«, S. 78.

und zu den zeitgenössischen Couperin-Bearbeitungen (passim) nahe. Darüber hinaus setzt Strauss das harmonische Tempo im »Moderato grazioso« fast ganztaktig. Der leise, langsame und fast statische Takt, in dem Strauss die motivische Oberfläche mit flüchtigen, aber chromatischen Harmonien würzt, löst in Koordination mit der ruhigen Subdominante (natürlich in »Strauss'scher« Terzlage) in Takt 2 einen pastoralen Effekt aus und deutet damit metaphorisch die »Breite« der Landschaft Canalettos an.



Abb. 4: Richard Strauss, *Blick vom oberen Belvedere*, T. 1–3

Strauss unterstreicht hier bewusst die Tonart und die motivischen Elemente mit einem bedeutungsreichen Zitat aus seiner anderen »Wien-Oper« *Arabella* (1933). In Takt 15 des Liedes zitiert Strauss eine Stelle aus dem ersten Akt seiner letzten Oper mit Hugo von Hofmannsthal (Abb. 5a). Hier bringt der Komponist das absteigende Gamma-Motiv *e-h-h-a-gis* (auch in E-Dur) mit dem Weinheber-Absatz »übersetzt in edelstes Gebreite« aus Textzeile 2 zusammen. In *Arabella* stammt es von einer authentischen kroatischen Melodie (Abb. 5b), hier wirkt sie als Kontrast zur Einleitung des Weinheber-Lieds (T. 1–14).⁶⁹ Danach spielt das neue Motiv (durch Fortspinnung) eine prominente Rolle und ab Takt 23, wo es in der linken Hand unter dem letzten Wort (»Weite«) des ersten Absatzes erscheint, ist es völlig in einzelne Elemente der Hauptthemen eingebunden. In den letzten acht Takten, insbesondere mit dem Höhepunkt der authentischen Kadenz in Takt 63, bringt es das Lied zum Schluss.

69 Markus Fischer, »Latinität und walachisches Volkstum – Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals lyrischer Komödie *Arabella*«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 8 (2000), S. 199–213; Rudolf Hirsch, »Paul Eisners *Volkslieder der Slawen*. Eine Quelle für *Arabella*«, in: *Hofmannsthal-Blätter* 4 (1970), S. 287f.; Reinhold Schlötterer, »Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper *Arabella* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss«, in: *Zbornik radova – 150. Obljetnica rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834–1911)*, hrsg. von Jerko Bezić, Zagreb 1984, S. 361–386.

The image shows a musical score for Richard Strauss's 'Blick vom oberen Belvedere'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'ner Geist, ü - ber - setzt in'. The piano accompaniment includes triplets and arpeggiated figures. A dashed box highlights the end of the first system, with a 'γ' symbol above it. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'e - - del - stes Ge - brei - - - te:'. The piano accompaniment continues with similar textures.

Abb. 5a: Richard Strauss, Blick vom oberen Belvedere, T.13–18

The image shows a musical score for Richard Strauss's 'Arabella', Act 1. It features a mandolin (Mandr.) and piano accompaniment. The mandolin part has the lyrics: 'Ich geb' ih - nen kei - ne Ant - wort. Wel - ko ruf' ich, hol' mir den'. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and chords. A dashed box highlights the end of the score, with the number '131' above it.

Abb. 5b: Richard Strauss, Arabella, 1. Akt, Klavierauszug, Ziff. 131

Die Bedeutung des *Arabella*-Zitats im neuen Kontext bringt aber einen ganz anderen Sinn ins Bild. An der ursprünglichen Stelle sind der bankrotte Vater Arabellas, Graf Waldner, und Mandryka, der zukünftige reiche Schwiegersohn aus Kroatien, unter vier Augen in Besprechung (oder »Verhandlung«). In dieser Szene muss der kroatische Außenseiter eine finanzielle Lösung finden, durch die er in der teureren Hauptstadt, wo »jeder Atemzug« Geld kostet, wohnen könnte. So ruft er sein Faktotum: »Welko ruf' ich, hol' mir den Juden, na! wie heißt der Jud in

Sissek? der meinen Wald will kaufen? [...] Hindernisse darf's nicht geben auf der Brautfahrt!«⁷⁰

Was Mandrykas Sorgen mit Weinhebers erstem Satz des Gedichts (»Fülle du Gezier- und schöner Geist, / übersetzt in edelstes Gebreite«) zu tun haben, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Die Einfügung eines neuen Themas über dem Wort »übersetzt« ist hier entscheidend. Wie Mandryka seinen Wald »auf die Funktion der Geldressource« reduziert, wie Boris Previšić kommentiert, so reduzierte Hofmannsthal auch die symbolische Bedeutung Kroatiens als ökonomische, kulturelle und politische Ressource der habsburgischen Länder, wo es als »politische[s] Fundament in Form der Doppelmonarchie« diente.⁷¹ Auf ähnliche Weise könnte man dann die Frage der intertextuellen Verbindung stellen: Dachte Strauss darüber nach, Schirachs Auftragsarbeit zu akzeptieren, um kulturelles Kapital (also sein musikalisches Schaffen) in politisches Kapital für seinen eigenen »Kredit« (oder für die Regierung) zu verwandeln? Als Außenseiter in Schirachs Wien brauchte der alte Komponist politische Helfer, die ihm soziales und kulturelles Kapital verschaffen konnten.⁷²

Aber die tiefere Bedeutung des *Arabella*-Zitates und seines neuen Kontexts im Lied, das die Themen Ausblick, Landschaft und Hofkultur behandelt, könnte auch noch einen ganz anderen Sinn ins Bild bringen. Wichtig ist die kulturpolitische Vorstellung Baldur von Schirachs zu der Zeit, als Strauss wieder nach Wien umzog. Schirachs Festrede für die Eröffnung der Mozartwoche sowie seine Kulturpolitik in Wien allgemein stellte die Stadt als kulturelles Zentrum Europas (im »breitesten« Sinne) vor. Für die Mozart-Festwoche lud der Gauleiter prominente Delegierte aus Italien, der Schweiz, Dänemark, Finnland, Japan, der Türkei, Ungarn, Rumänien, Bulgarien, der Slowakei und Kroatien ein. So rief er aus: »Hochverehrte Gäste aus dem Ausland! [...] Ihre Anwesenheit bedeutet eine *internationale Huldigung* für den Genius der Musik. Der einhundertfünfzigste Todestag dieses großen und geliebten Deutschen wird durch Ihr Erscheinen zu einem *Festtag der Kultur Europas*.«⁷³ Die Regierung unter Schirach entwickelte eine internationale Atmosphäre um Mozart; so bemerkte Erik Levi:

»[to] enforc[e] international political alliances at a time when Germany's armies were engaged in a bitter campaign on the Russian front. [...] The charm offensive launched by the Propaganda Ministry to woo foreign guests, in order to lend

70 *Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss* (= Textbuch), Berlin 1933, S. 35.

71 Boris Previšić, »Hofmannsthals ›Arabella‹ und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 19 (2011), S. 321–355, hier S. 347.

72 Schon ab Januar 1942 planten Schirach und Thomas für Strauss' 80. Geburtstag im Jahr 1944 voraus.

73 Nachgedruckt in: *Das Kleine Blatt*, 29.11.1941, S. 4.

greater credibility to the cultural achievements of the regime and bolster German reputations abroad, seems to have paid off handsomely.«⁷⁴

Dachte Strauss unter solchen Umständen in seiner Vertonung von Weinhebers Gedicht nicht nur an Wien im Milieu des *Rosenkavaliers* oder Canalettos, sondern auch fantasievoll an die Beziehung zwischen der Kaiserstadt und den supranationalen Ländern der habsburgischen Donaumonarchie zur Zeit *Arabellas*, also der 1860er-Jahre?

V. Land[schaft] als Politik

Wie ich schon in anderen Publikationen diskutiert habe, enthüllt diese komische Oper das letzte politische Testament von Strauss' seit 13 Jahren verstorbenem Kollegen, Hugo von Hofmannsthal.⁷⁵ Für den Dichter wie auch für den letzten habsburgischen Thronfolger Franz Ferdinand (also zufällig auch den letzten habsburgischen Bewohner von Schloss Belvedere) spielt Kroatien, in der Oper von Mandryka verkörpert, nicht nur die Rolle einer symbolischen Erlöserfigur, es fungiert auch als Vorbild für die anderen Balkanstaaten der Donaumonarchie vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs.⁷⁶ Die leicht verdeckte Bedeutung der Oper und ihre historische Phantasie bezüglich der kulturpolitischen Weltanschauung Hofmannsthals kommen hier ans Licht: Hätten die anderen Balkanstaaten Österreichs die Monarchie so unterstützt wie das katholisch dominierte Kroatien, wäre das politische Schicksal Europas nach August 1914 anders verlaufen.

Aber die politische Dynamik zwischen Österreich und den »Anderen« spiegelte sich im Schmelztiigel Wiens selbst. Für Hofmannsthal sowie für andere Zeitgenossen um die Jahrhundertwende wie Hermann Bahr war der Raum zwischen der Innenstadt und den supranationalen Ländern Österreichs die entscheidende literarisch-politische Frage ihrer Zeit.⁷⁷ So äußerte Bahr aus Sankt Veit: »[E]s ist unser fester Glaube,

74 Levi, *Mozart and the Nazis*, S. 175.

75 Matthew Werley, *Historicism and Cultural Politics in Three Interwar-Period Operas by Richard Strauss: Arabella (1933), Die schweigsame Frau (1935) and Friedenstag (1938)*, Diss. University of Oxford 2010, S. 115–165; »Wien, Weib und Geschichte: Arabella im Spiegel ihrer Zeit«, in: *Programmheft zur Premiere von »Arabella« am 01. Februar 2014 am Staatstheater Nürnberg*, hrsg. von Peter Theiler und Lena Normann, Nürnberg 2014, S. 12–19; siehe auch: J. B. Bednall, »The Slav Symbol in Hofmannsthal's Post-war Comedies«, in: *German Life & Letters* 14 (1960), H. 1–2, S. 34–44.

76 Christopher Clark, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, übers. von Norbert Juraschitz, München 2013, S. 153.

77 Siehe Nikolaus Unger, »An Austrianism Beyond the Viennese. Reflections on the Role of Vienna in Hermann Bahr's post-1900 novels«, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft*

dass wir den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlassen und ins weite Land zum Volke gehen müssen, wenn sich der große Traum einer neuen österreichischen Kunst erfüllen soll.«⁷⁸ Unter der habsburgischen Monarchie war die Kaiserstadt Wien immer abhängig von Erneuerung und Widerstand gegen slawische Länder, so wie Hofmannsthal, ganz am Ende seines Lebens in seinem Operntext, fantasierte.

Ähnlich hatte er bereits am Anfang seiner Karriere gedacht. Dasselbe Landschaftsbild von Canaletto diente auch als Vorbild für Hofmannsthals berühmten Prolog zu Arthur Schnitzlers Schauspiel *Anatol* von 1893. So schrieb Hofmannsthal (alias Loris): »Rokoko, verstaubt und lieblich / Seht ... das Wien des Canaletto, / Wien von siebzehnhundertsechzig ...«⁷⁹ Deshalb öffnet der Blick »von oben« nicht nur ästhetische Perspektiven. Gleichzeitig öffnet er eine Perspektive zwischen politischen Räumen der Donaumonarchie sowie zwischen der melancholischen Vergangenheit und der bedeutungsvollen Gegenwart, zwischen belasteter Erinnerung und hoffnungsvoller Möglichkeit.⁸⁰ Eine Landschaft ermöglicht nicht nur eine Perspektive für die Augen, sondern auch den Blick in die Vergangenheit für das geistige Auge.⁸¹

Ganz außergewöhnlich zu der Zeit *Anatols* ist ein Eintrag aus dem Tagebuch Hofmannsthals an Pfingsten 1894. Auf einem Spaziergang mit Richard Beer-Hoffmann in der Nähe der Tivoli-Vergnügungsgärten in Obermeidling spekulierte der 20-jährige Dichter über einen künftigen Untergang der Stadt Wien unter den Slaven und Juden. Weil sich sein Eintrag wild und pessimistisch liest, es ist hier wichtig zu bemerken, dass die Ruinen Wiens für ihn einen ganz neuen Ausblick auf die Landschaft erschaffen können:

»Wie merkwürdig auch das wieder ist, daß wir vielleicht in Wien die letzten denkenden, die letzten ganzen, beseelten Menschen sind, daß dann vielleicht eine große Barbarei kommt, eine slavisch-jüdische, sinnliche Welt. Das zerstörte

ten 18 (2011), www.inst.at/trans/18Nr/II-6/unger18.htm (abgerufen am 17.10.2016). Strauss war angeblich nach 1934 mit Bahrs Schriften beschäftigt; siehe [o. A.], »Richard Strauss auf der Probe: Zum morgigen Monsterkonzert«, in: *Neues Wiener Journal*, 19.05.1937, S. 10.

78 Hermann Bahr, »Die Entdeckung der Provinz«, in: *Bildung. Essays*, Berlin 1900, S. 184–191, hier S. 191.

79 Arthur Schnitzler, *Anatol*, Berlin 1893. Zu der Zeit befasste sich Hofmannsthal mit den Perspektiven der Landschaft. Sein *Idyll. Nach einem antiken Vasenbild. Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses* (1893) enthält den Hinweis: »Der Schauplatz im Böcklinschen Stil.«

80 Heike Grundmann, »*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*«. *Hermeneutik des Erinnerens bei Hugo von Hofmannsthal*, Würzburg 2003.

81 So wirft etwa Stefan Zweig 1906 Londons Hyde Park vor: »Und vor allem: der Hydepark gibt eigentlich nichts, man muß ihm alles bringen. Er ist kein Park, wo Träume aufwachen und in den Hecken unvergeßliche Erinnerungen wie geheimnisvolle Prinzessinnen warten. Kein Dichter hat ihn, glaube ich, je besungen, denn keinem hat er mit all seiner Fülle etwas gegeben. [...] Er schenkt keine Erinnerung.« »Hydepark«, in: *Auf Reisen*, hrsg. von Knut Beck, Frankfurt am Main 1987, S. 73–81, hier S. 81.

Wien zu denken: alle Mauern verfallen, der innere Leib der Stadt bloßgelegt, die Wunden mit unendlichem Schlingkraut übersponnen, überall lichtgrüne Baumwipfel, Stille, plätscherndes Wasser, alles Leben tot; welch wundervolle Fern- und Durchsichten! Und Wächter zu sein in einem der Trajanstürme vor der Karlskirche, der noch aufrecht steht und mit Gedanken, die keiner mehr versteht, zwischen den Ruinen herumzugehen.«⁸²

Man spürt solche dunklen Tendenzen auch in Gedichten aus den 1890er-Jahren, wie in Ferdinand von Saars *Wiener Elegien* (1893), einem Text, der auch ein sehr wichtiges Vorbild für Weinhebers Gedicht war. Sicher war Weinheber sich bewusst, dass die rokokohaften Elemente sein Gedicht mit dem Vermächtnis Hofmannsthals verbanden. Solche Blicke auf die Hauptstadt der Ostmark nahmen auch eine zentrale Position in den theoretischen Schriften von Weinhebers wichtigstem Unterstützer Josef Nadler ein, dessen *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* (1941) die gleiche Blickrichtung wie Canaletto vertrat.⁸³

Dass Strauss die Entscheidung traf, ein solches Gedicht zu vertonen, birgt auch viele erinnerungsreiche Konnotationen seiner Beziehung mit Hofmannsthal. Es gibt darin leicht versteckte persönliche Gründe, warum Strauss Weinhebers Gedicht auswählte und auch vertonte. Mit einem Akrostichon widmete Weinheber sein Gedicht Marie Grengg (1888–1963), die die erste und zweite Auflage illustrierte und die seit 1937 bis zu ihrem Tod Hofmannsthals »Schlösschen« in Rodaun mietete.⁸⁴ Darüber hinaus sang die Widmungsträgerin Viorica Ursuleac die erste Arabella für die Uraufführung in Dresden am 1. Juli 1933 und sollte im Oktober 1942 auch Strauss' ganzes Opernschaffen als Gräfin zur Apotheose führen.⁸⁵ Wenn dem so war, dann fungierte *Blick vom oberen Belvedere* als Hommage an das Wien der Zeit Marie Theresia ebenso sehr wie an Hofmannsthal und seinen Schatten.

⁸² Tagebucheintrag am 13.05.1894, in: Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III 1925–1929*, hrsg. von Bernd Schoeller (= Gesammelte Werke 10), Frankfurt am Main 1980, S. 383. Siehe die Erläuterung in Robert Lemon, *Imperial Messages. Orientalism as Self-critique in the Habsburg Fin de Siècle*, Rochester 2011, S. 44–47; sowie Jens Rieckmann, »Zwischen Bewußtsein und Verdrängung. Hofmannsthals jüdisches Erbe«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), H. 3, S. 466–483.

⁸³ *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 1941, S. 439.

⁸⁴ Siehe Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal. Skizzen zu einem Bild*, Wien 2005, S. 102.

⁸⁵ Strauss an Viorica Ursuleac, 12.11.1942: »Liebe Freundin! Mit dem ›Blick vom oberen Belvedere‹ habe ich soeben ein kleines Hornkonzert vollendet [...]. Während dieser Arbeit habe ich noch viel an den herrlichen Münchner 28. Oktober gedacht«; in: *Internationale Mitteilungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* 11 (1956), S. 24.

VI. Erinnerung und Untergang

Im Œuvre von Strauss stehen die zwei Weinheber-Lieder wie Schlusssteine zwischen einer Erinnerung an die Vergangenheit Wiens und seinen künftigen Erinnerungswerken wie den *Metamorphosen* (1945) und *München. Ein Gedächtniswalzer* (1945) – zwei wichtige Stücke, die ebenfalls städtisch-kulturelle Landschaften darstellen.⁸⁶ Musikalische Ähnlichkeiten sind darin spürbar: die Harmonie der ganzen Klaviereinleitung des *Blicks* ist ziemlich statisch und die thematischen Aktivitäten bleiben meistens oberflächlich. Auch baute Strauss sparsam die ganzen 66 Takte aus nur fünf oder sechs ganz kleinen Motiven. Wie die *Metamorphosen* kann man das Lied als ein historisches Dokument begreifen, eines, das an der ästhetischen Grenze zwischen städtischem Landschafts-Lied und Erinnerung an eine verlorene Vergangenheit liegt.⁸⁷

Wäre Strauss 1942 mit 77 Jahren gestorben, wären diese »musikalisch-schönen« Weinheber-Lieder seine »zwei letzten« genannt geworden. Aber seine letzte Auftragsarbeit in der Kriegszeit erzielte nicht die gewünschte Wirkung auf die politische Macht Wiens unterm Hakenkreuz. Sechs Tage nach der Geburtstagsfeier fand eine private Besprechung mit Schirach und Joseph Goebbels statt. Der Propagandaminister warnte den jüngeren Gauleiter vor dem alten, sturen Komponisten. In seinem Tagebuch fasste er ihr Gespräch vom 15. März zusammen:

»Auch die kulturpolitischen Fragen werden mit Schirach eingehend durchgesprochen. Ich warne ihn eindringlichst vor Richard Strauß. Die Vorgänge um seine Person bezüglich der Reichsmusikkammer waren ihm unbekannt, und er ist ziemlich verblüfft, als ich ihm diese eröffne.«⁸⁸

Daraufhin gab es keine offizielle »Zusammenarbeit« mehr zwischen Strauss und Schirach (sowie der Regierung). Nach vier Monaten waren ihre »Flitterwochen« sozusagen vorbei. Für mehr als ein Jahr hörte auch sein Kontakt mit Weinheber auf. Der letzte Versuch des Dichters vom 27. April 1943, Strauss von der Vertonung eines

⁸⁶ Neil Gregor, »Music, Memory, Emotion. Richard Strauss and the Legacies of War«, in: *Music & Letters* 96 (2015), H. 1, S. 55–76.

⁸⁷ Birgit Lodes, »Richard Strauss' Skizzen zu den »Metamorphosen« und ihre Beziehung zu »Trauer um München«, in: *Die Musikforschung* 47 (1994), H. 3, S. 234–251.

⁸⁸ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 3, München 1994, S. 474. Auch am 14.03.1942: »Schirach wird mit Strauß nicht allzuviel Freude erleben. [...] Aber auch hier wird er sehr bald die Eierschalen abwerfen.« Ebd., S. 469. Zu Strauss' Reichsmusikkammer-Präsidenschaft vgl. auch den Beitrag von Albrecht Dümling in diesem Band.

neuen Gedichts (des elfteiligen Zyklus' *Symphonische Beichte*⁸⁹) zu überzeugen, stieß auf taube Ohren. So schlug er seine Idee aus Kirchstetten schriftlich vor:

»Verehrter Meister! Empfinden Sie es, bitte, nicht als Belästigung, wenn ich Ihnen eines meiner letzten Gedichte zuschicke mit der Bitte, es zu lesen. Ich habe mir gedacht, dieses Gedicht könnte Ihnen vielleicht die Grundlage zu einem musikalischen Werke bieten, weil es sich mit der menschlichen Seele als Musik befaßt. In großer Verehrung und Dankbarkeit grüße ich Sie ehrerbietig

Ihr Josef Weinheber«⁹⁰

Der am 8. Mai aus Wien geschriebene Gegenbrief bestätigt, dass Strauss kein Interesse mehr am Umgang mit Weinheber und seinen Werken hatte:

»Sehr verehrter lieber Herr Weinheber! Herzlichen Dank für Ihre schönen Dichtungen! Aber mit dem Componieren steht es schlecht. Meine arme Frau war recht krank, ist aber auf dem Wege der Genesung! Mit der »Donau« u. Ihren prächtigen Terzinen auf Wien will's gar nicht vorwärtsgehen! Mit schönsten Grüßen auch an die liebe Gattin

Ihr verehrungsvoll ergebener
Dr. Richard Strauss.«⁹¹

Trotz Weinhebers Gedicht *Für Richard Strauss*, das im Festprogrammheft der Wiener Philharmoniker anlässlich der Feier zum 80. Geburtstag des Komponisten im Juni 1944 erschien, hörte ihre Beziehung danach vollständig auf. Im gleichen Monat verließ Strauss zum letzten Mal in seinem Leben die Stadt Wien.

Eine gründliche Deutung des Weinheber-Lieds muss seine vielschichtigen historischen Kontexte beachten. Der Blick über die Altstadt Wiens aus dem Schloss Belvedere war ursprünglich für den Kriegssieger Prinz Eugen konzipiert. Unheimlich, dass hier, nur wenige Jahre nach Strauss' Vertonung des Weinheber-Gedichts, ein katastrophales Kriegsende stattfand (Abb. 6). Während der Schlacht um Wien zwischen dem 6. und dem 13. April 1945 wählte Josef Weinheber am 8. April in seinem Haus in Kirchstetten den Freitod. In der letzten Woche seines Lebens schrieb er eines seiner pessimistischsten Gedichte: »In dieser bitterbösen Zeit, / da Liebe nicht, nur Leid gedeiht, / mag uns hereinwehn, wie es schneit, / ein Anhauch ferner Menschlichkeit!«⁹² Als die russische Armee (»die ferne Menschlichkeit«) in Kirchstetten ankam, war der Dichter so schnell begraben worden, dass die Szene verdächtig aussah und seine Leiche sofort exhumiert wurde.

⁸⁹ Erstdruck in: *Das innere Reich* 9 (Februar / März 1943).

⁹⁰ *WB*, S. 415f.

⁹¹ A-Wn HAN Autogr. 895 / 64-1 (= Nachlass Weinheber).

⁹² Josef Weinheber, *Kleine Prosa*, hrsg. von Josef und Hedwig Weinheber (= Sämtliche Werke 4), Salzburg 1954, S. 722.



Abb. 6: Das schwer bombardierte Schloss Belvedere um April 1945; A-Wn Bildarchiv, Signatur S64313

Kurz vor Kriegsende, am 27. April 1945 schrieb Strauss aus Garmisch an Karl Böhm in Wien: »Es war rührend von Ihnen, nach der fruchtbaren Wiener Katastrophe sofort meiner zu gedenken. Meinen Schmerz können Sie sich vorstellen!« Dennoch konnte Strauss die zerstörte Hauptstadt unmittelbar vor der Kapitulation des Deutschen Reichs nur als das »Kulturzentrum Europas« seiner Erinnerungen schildern.⁹³ Das Vermächtnis der Stadt – vermittelt durch ihren letzten Heimatdichter – war für den alten Komponisten doch klar: »Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«, aber auch »nur Schönheit ist geblieben, nur Schönheit«.⁹⁴

Strauss' politischer Umgang mit Weinheber hat auch eine posthume, aber fragwürdige Coda. Am 10. Oktober 1945, also nur sieben Monate nach Weinhebers Tod, grub er das Lied *Sankt Michael* für einen politischen Zweck wieder aus. Als er in die Schweiz emigrieren wollte, schenkte der Bayer, um die Grenze bei Dornbirn überschreiten zu können, das Manuskript dem französischen Kommandanten Comte d'Audibert und Major Moreau (noch einmal) als Verhandlungsmittel.⁹⁵

⁹³ Richard Strauss an Karl Böhm, 27.04.1945, in: *Richard Strauss – Karl Böhm. Briefwechsel 1921–1949*, hrsg. von Martina Steiger, Mainz 1999, S. 183.

⁹⁴ Politisch relevant ist: [o. A.] »Grüß aus der Heimat. Bei der Sphinx im Belvedere«, in: *Wiener Feldpost*, 15. April 1944, S. 14.

⁹⁵ Siehe Willi Schuh, »Zur Widmung der Alpensinfonie-Partitur von Richard Strauss an die Bibliothèque nationale in Paris«, in: *Schweizerische Musikzeitung* 11 (1971), S. 330 f.