



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Richard Strauss und die totale Herrschaft.
Charakterologie, Phänomenologie, Kontextualisierung

Verfasser

Alexander Wilfing

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft UniStG (2003W)

Betreuerin ODER Betreuer:

em. O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

Inhaltsangabe:

Präposition	S. 1 – 5
<u>Charakterologische Aspekte der Person Richard Straussens</u>	<u>S. 6 – 51</u>
Kaiserreich und servile Veneration von Autorität	S. 6 – 9
Intellektueller Aristokratismus	S. 10 – 19
Antisemitische Pädagogik und ihre „Wirkung“	S. 20 – 29
Exkurs I – Rassistischer Antisemitismus	S. 30 – 37
Exkurs II – Der geheim Umworbene	S. 38 – 40
Der potentielle Pazifist	S. 41 – 51
<u>Corpus medius:</u>	<u>S. 52 – 88</u>
Electio	S. 52 – 57
Das „Placet!“	S. 58 – 63
Turbatio et ordinatio	S. 64 – 68
Politische motivierte Apolitisierung	S. 69 – 74
Gloria regredior	S. 75 – 76
Finis libertatis artis musicae	S. 77 – 88
<u>Die Reichsmusikkammer</u>	<u>S. 89 – 188</u>
Judenspezifische Musikpolitik	S. 89 – 106

Dekrete und Direktiven	S. 107 – 117
Pädagogische Divergenzen	S. 118 – 126
Exkurs I – Peccatum musicae	S. 127 – 135
Exkurs II – „ <i>Friedenstag</i> “	S. 136 – 154
„Causa Zweig“ oder Die oktroyierte Demission	S. 155 – 175
Conclusio	S. 176 – 186
Postskriptum	S. 187 – 188
<u>Appendix</u>	<u>S. 189 – 255</u>
Drei offizielle Ansprachen zu Beginn des Jahres 1934	S. 189 – 197
Legislative Fundamente der Reichskulturkammer	S. 198 – 202
Spielplanreformen	S. 203 – 214
Dokumente zu „ <i>Die schweigsame Frau</i> “	S. 215 – 217
Die Reminiszenzen	S. 218 – 219
Dokumente zu „ <i>Friedenstag</i> “	S. 220 – 223
Frappierende Parallele zu „ <i>Jeremias</i> “	S. 224 – 228
Stefan Zweigs Manifest gegen den Nationalsozialismus	S. 229 – 230
Litteraturliste	S. 231 – 253
Abstract und Curriculum Vitae	S. 254 – 255

Arbeitstechnische Informationen:

Der Verfasser sieht sich einleitend dazu gezwungen, explizit an den beinahe verpflichtenden Charakter einer Lektüre allfälliger Fußnoten zu gemahnen, welche in mehr als einem Falle die unerlässliche Prämisse zu einer korrekten, respektive den Intentionen des Schreibenden adäquaten Exegese des eigentlichen Textes darstellen und mit essentiellen Informationen ausgestattet sind, welche das Kolorit dieses Essays in entscheidender Weise prägen. Sollte der Autor dem Inhalt eines Zitates *sensu proprio* zustimmen und keine weitere Erläuterung für notwendig halten, wird er diesen Sachverhalt durch das simple Voranstellen des Terminus „Kommentar“ signalisieren.¹

Es sei weiters darauf hingewiesen, dass dem Verfasser kaum ein energiegeladener Modus der Zeitvergeudung bekannt ist, als die Suche nach an diversesten Orten einer Schrift verstreuten Zitat-Partikeln. Aus diesem Grunde hat er sich dazu entschlossen, dieses Obstakel im Interesse des Rezipienten in möglichst weitem Bogen zu umgehen. Er wird somit im Zuge dieser Studie eine möglichst genaue Reverenzangabe der individuellen Passagen realisieren, welche sich in folgender Form präsentieren soll:

Autor: *Werktitel (genauere Spezifika)*². [In: Autor: *Buch / Reihe (genauere Spezifika)*.] Ort und Jahreszahl der Veröffentlichung, Seitennachweis; [Herausgeber (Korrektheit allfälliger Elisionen und Akzentuierungen)]

¹ Mögliche Schriftformen einer Fußnote:

Reverenzangaben, Explikationen des Verfassers, *Zitate*, Übersetzungen

² Kapitelangaben, Paragraphenzahlen, Adressant und Datumsangabe von Briefen, etc., welche die Auffindung der jeweiligen Sentenz erleichtern sollen, sofern der wertere Leser nicht über eine mit dem Exemplar des Verfassers korrespondierende Ausgabe verfügt.

„Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch **nicht** verstanden werden. Es ist noch ganz und gar kein Einwand gegen ein Buch, wenn irgend Jemand es unverständlich findet: vielleicht gehörte eben dies zur Absicht seines Schreibers, – er **wollte** nicht von »irgend Jemand« verstanden werden. Jeder vornehmere Geist und Geschmack wählt sich, wenn er sich mittheilen will, auch seine Zuhörer; indem er sie wählt, zieht er zugleich gegen »die Anderen« seine Schranken.“³

„Kein Sterblicher wandelt durchs Leben dahin,
Den Schuld nicht und Schicksal versehen.“⁴

³ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft. La gaya scienza (Fünftes Buch; 381)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 3, S. 633; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁴ Aischylos: *Oresteia (Das Totenopfer)*. In: Aischylos: *Tragödien und Fragmente*. In: *Sammlung Dietrich (Band 17)*. Leipzig 1938, S. 103, V. 1018-1019; übersetzt von Ludwig Wolde.

Präposition:

Funktion und Relevanz Richard Straussens (1864 – 1949) im totalitär-antisemitischen deutschen Faschismus – vulgo: „Nationalsozialismus“ (hierzu im Postskriptum dieser Einleitung) – sind, ähnlich Richard Wagners (1813 – 1883) prekärer Partizipation an der Historie der Judenaversion, in mannigfaltigen Publikationen in zureichender Weise dokumentiert, sodass der Musikologe sich in rein philologischen Belangen einem epischen Fundus an Fakten gegenüber sieht. Dieser basalen Konstellation emaniert die schlichte Conclusio¹, dass der Verfasser sich nicht dazu berufen fühlen kann, eine naive, simplizistisch anmutende, – ja gar vollständige Aufzählung von Data zu exekutieren, sondern sich vielmehr exegetisch-interpretatorischen Methodiken zuzuwenden hat, welche (obschon in keinem Falle „neue“² Ergebnisse produzierend) im besten aller Szenarien eine Revision existierender Ressentiments befördern werden.

Mit dieser konzisen Präposition scheint die zu vollziehende Limitation der folgenden Abhandlung in zureichendem Maße vollzogen zu sein, welche sich im vollen Bewusstsein ihrer a priori inkompletten Beschaffenheit nicht auf die gesamte Zeitspanne des Nationalsozialismus erstrecken möchte, sondern ihr Interesse auf die Rolle Richard Straussens als Präsident der Reichsmusikkammer (RMK; 15. November 1933 – 06. Juli 1935) fokussiert, respektive bestrebt ist, eine historisch und geistesgeschichtlich adäquate Beurteilung der vom Komponisten in dieser Position gesetzten und unterlassenen Akte bis zum Juli des Jahres 1935 in den Mittelpunkt des Interesses zu transponieren.

Der Autor hofft mithilfe dieses methodologischen Vorgehens das im Zuge seiner Lektüre oftmals konstatierte wissenschaftstheoretische Defizit einer normativen Beurteilung des Tonsetzers aus dem Bewusstsein des 21. Jahrhunderts zu umgehen, welchem die sprachlich nicht fassbaren Grausamkeiten des „Holocaust“ ebenso gewärtig sind, wie die systematisch anmutenden Entwicklungslinien der europäischen Faschistisierung, die dem historisch kontemporären Intellektuellen selbstredend nur in Form der antizipativen Spekulation zugänglich waren. Besonders in Anbetracht der höchst divergenten Evolutionsperioden des Nationalsozialismus ist diese musikologisch oftmals praktizierte Forschungsstrategie in keinster Weise geeignet, dieser katastrophalsten Epoche der okzidentalen Geschichte gerecht

¹ Dieser Terminus findet im Vokabular des Autors prädominell für „Schlussfolgerung“, homonym jedoch auch für „Abschluss“ Verwendung.

² Kommentar: *„(Jede Entdeckung, jede Erfindung wird gültig nicht nur durch den, der sie macht, sondern mehr noch durch den, der sie in ihrem Sinne, in ihrer wirkenden Kraft erkennt.“*
Zweig, Stefan: *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums (Für zweiunddreißig Stunden Unsterblichkeit)*. Frankfurt am Main 2006, S. 33 f..

zu werden, ergo eine exakte Differenzierung dieser partiell in vollkommener Separation stehenden Epochen des totalitär-rassistischen Regimes – speziell im Angesicht einer sich als wissenschaftlich titulierenden Verhaltensstudie – absolut unumgänglich.

Bevor sich der Verfasser dazu anlassen kann, das thematische Zentrum dieses Essays zu explizieren, ist es somit unter dem Attribut der akademischen Integrität vonnöten, einige Aspekte von des Tondichters charakterlicher und sozialhistorischer Disposition darzulegen, um auf diese Weise die Bedingung der Möglichkeit einer zu vollziehenden Analysis seines Gebarens als Präsident der Reichsmusikkammer zu fundieren.

Doch kann sich der Autor nicht entbrechen bereits an dieser Stelle zu konstatieren, dass er die wohl populärsten Thematiken in der Sphäre „Richard Strauss und das »Dritte Reich«“ – die Substitution für den im Jahre 1933 aus ideologisch-antisemitischem Antrieb am Auftritt gehinderten Dirigenten Bruno Walter (1876 – 1962) oder die Vertretung seines Kollegen Arturo Toscanini (1867 – 1957) in Bayreuth, welcher seine Festspielmitwirkung aus politisch-humanistischen Motiven negiert und hiermit eine dezidierte Absage an das totalitäre Deutschland formuliert hatte, sowie die Assistenz bei dem gegen Thomas Mann (1875 – 1955) gerichteten und von Hans Knappertsbusch (1888 – 1965) formulierten Pamphlet *„Protest der Richard Wagner Stadt München“*, etc. – im Zuge methodologischer Intentionen nicht zu erörtern gedenkt. Auch die diffizile und keineswegs transparente Beziehung des Komponisten zu seinen Fachgenossen Arnold Schönberg (1874 – 1951) und Paul Hindemith (1895 – 1963), sowie das Präsidenschaftsamt Richard Straussens beim „Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ – der offiziellen Gegengründung zur avantgardistisch orientierten „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ – müssen aufgrund der psychologisch-systematischen Skizze, welche dem Schreibenden angesichts des bereits akzentuierten eminenten Fundus an empirisch-paradigmatischen Studien von höherer Importanz erscheint, außer Acht gelassen werden.

Sollte der Rezipient tiefer gehendes Interesse an diesen Problemgebieten bekunden, darf der Autor ihn in besonderer Weise auf die in der Litteraturliste (lat. Buchstabe: „littera“) angeführten monographischen und themenspezifischen Publikationen von Tim Ashley, Matthew Boyden, Lothar Gall, Bryan Gilliam, Michael H. Kater, Nigel Kennedy, Norman del Mar, George R. Marek, Pamela Potter, Fred K. Prieberg, Maria Publik, Gerhard Splitt und Michael Walter verweisen, welche ein besseres Verständnis dieser komplexen Faktizitäten zu generieren geeignet scheinen, da selbigen aufgrund der höchst divergenten ideologischen

Prädispositionen dieser Schriftsteller zahlreiche Facetten der different-nuancierten Interpretation inhärent sind.

Postskriptum: Der Verfasser ist sich wohl bewusst, dass der Terminus „Nationalsozialismus“ unleugbar mit gravierenden Problematiken equipiert ist und in der Fachliteratur lediglich mit reservierter Bedachtsamkeit Verwendung finden kann, da er weltanschauliche Positionen suggeriert, welche der bestialischen Realität des „braunen“ Faschismus nicht kommensurabel waren. Die entsprechende ideologische Konzeption der Hitleristen präsentiert sich dem heutigen Forscher als völkisch orientierter Pan-Germanismus, welcher nicht bestrebt war, die Bürger der deutschen Nation einem „besseren“ Leben zuzuführen, sondern den „Lebensraum“ des projektierten imperium mundi infinit zu expandieren. Diesen phänomenologischen Umstand belegt bereits die erste Seite von „**Mein Kampf**“, eine der wohl meist verschenkten und am wenigsten gelesenen Publikationen der Menschheitsgeschichte:

„Deutschösterreich muß wieder zurück zum großen deutschen Mutterlande und zwar nicht aus Gründen irgendwelcher wirtschaftlicher Erwägungen heraus. Nein, nein: Auch wenn diese Vereinigung, wirtschaftlich gedacht, gleichgültig, ja selbst wenn sie schädlich wäre, sie müsste dennoch stattfinden. Gleiches Blut gehört in ein gemeinsames Reich. Das deutsche Volk besitzt so lange kein moralisches Recht [!] zu kolonialpolitischer Tätigkeit [!], solange es nicht einmal seine eigenen Söhne in einen gemeinsamen Staat zu fassen vermag. Erst wenn des Reiches Grenze auch den letzten Deutschen umschließt, ohne mehr die Sicherheit seiner Ernährung bieten zu können, ersteht aus der Not des eigenen Volkes das moralische Recht [!] zur Erwerbung fremden Grund und Bodens [recte: „moralisches Recht“ zum aggressiven Expansionskrieg].“³

³ Hitler, Adolf: *Mein Kampf* (Band 1, 1. Kapitel: Im Elternhaus). München 1942, S. 1 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Weit deutlicher formuliert der „Führer des deutschen Reiches“ in spe dieses offen zur Schau getragene martialische Diktum im Zuge seiner „Reflexion“ über das Problem der nahenden Überbevölkerung: *„Denn die Dinge liegen doch so, daß auf dieser Erde zur Zeit noch immer Boden in ganz ungeheuren Flächen ungenützt vorhanden ist und nur des Bebauers harrt. Ebenso aber ist es auch richtig, daß dieser Boden nicht von der Natur an und für sich einer bestimmten Nation oder Rasse als Reservatfläche für die Zukunft aufgehoben wurde, sondern er ist Land und Boden für das Volk, das die Kraft besitzt, ihn zu nehmen, und den Fleiß, ihn zu bebauen. Die Natur kennt keine politischen Grenzen. Sie setzt die Lebewesen zunächst auf diesen Erdball und sieht dem freien Spiel der Kräfte zu. Der Stärkste an Mut und Fleiß erhält dann als ihr liebstes Kind das Herrenrecht des Daseins zugesprochen. [...] Allerdings, eine solche Bodenpolitik kann nicht etwa in Kamerun ihre Erfüllung finden, sondern heute fast ausschließlich nur mehr in Europa. Man muß sich damit kühl und nüchtern auf den Standpunkt stellen, daß es sicher nicht Absicht des Himmels sein kann, dem einen Volke fünfzigmal so viel an Grund und Boden auf dieser Welt zu geben als dem anderen. Man darf in diesem Falle sich nicht durch politische Grenzen von den Grenzen des ewigen Rechtes abbringen lassen. Wenn diese Erde wirklich für alle Raum zum Leben hat, dann möge man uns also den uns zum Leben notwendigen Boden geben. Man wird dies freilich nicht gerne tun. Dann jedoch tritt das Recht der Selbsterhaltung in seine Wirkung; und was der Güte verweigert wird, hat eben die Faust sich zu nehmen.“*

Ibidem (Band 1, 4. Kapitel: München), S. 147 ff.

So konstatiert auch Hannah Arendt (1906 – 1975) diesen vom Verfasser akzentuierten Umstand in ihrer schwerlich zu überschätzenden Studie *„Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft“* in exemplarischer Prägnanz:

„Die Nazis haben ihre ursprüngliche Verachtung des Nationalismus, ihre Geringschätzung des Nationalstaates, der ihnen eng und provinziell erschien, niemals widerrufen; dafür sind sie nicht müde geworden, zu betonen, daß ihre »Bewegung«, gleich der kommunistischen, internationale Ausmaße und Bedeutung habe und als solche wichtiger sei als jeder, auch der eigene, Staat, der seinem Wesen nach an ein bestimmtes begrenztes Territorium gebunden ist.“⁴

Auch die Autodeinition der faschistischen Potentaten als „sozialistische Revolution“ muss als perfide Instrumentalisierung einer politischen Ideologie des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet werden, welche primär auf dem Fundament einer humanistisch kolorierten Geisteshaltung agierte. Das oftmals in irregulärer Weise (über)bewertete „Arbeitsbeschaffungsprogramm“ der Nationalsozialisten basierte zu einem eminenten Teile auf der Diskriminierung, Boykottierung und Inhaftierung jüdischer und inopportuner Bürger (Homosexuelle, Kommunisten, Sozialdemokraten, Regimekritiker, Bibelforscher, physisch und psychisch Behinderte, Roma und Sinti, Zeugen Jehovas, etc.), der bereits früh einsetzenden Konzentration auf eine radikale militärische Mobilisierung zum Behufe der eben diskutierten Erweiterung des Staatsgebietes und nicht zuletzt auf einer prinzipiellen Konjunktur der weltwirtschaftlichen Situation. Im Weiteren ist in Betreff einer völkischen Interpretation des Terminus „Sozialismus“ eine regressive Pervertierung dieser altruistischen Geisteshaltung in einen als Absolutum prädierten Kollektivismus zu konstatieren, welcher die „rassische Schicksalsgemeinschaft“ als einzig relevante Entität betrachtete, ergo jeglichen individuellen Akt ausschließlich in Konnex mit selbiger normativ zu taxieren beliebte: *„Du bist nichts, dein Volk ist alles.“⁵*

Confer: Ibidem (Band 2, 14. Kapitel: Ostorientierung oder Ostpolitik), S. 726 ff..

⁴ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft (1. Antisemitismus: Antisemitismus und der gesunde Menschenverstand)*. München 2008, S. 30; übersetzt von Hannah Arendt.

Confer: *„Und der Begriff der Rasse enthält zugleich das, was wir unter wahren Sozialismus verstehen: heiße Liebe zu allem, was deutschen Blutes ist, unabhängig von Landesgrenzen und Staatszugehörigkeiten; Bekenntnis zu Groß-Deutschland, das alle im geschlossenen mitteleuropäischen Raum vorhandenen deutschen Menschen zu vereinen, aber auch die in der Zerstreung lebenden deutschen Menschen geistig zu umfassen hat.“*

Staemmler, Martin: *Rassenpflege und Schule*. In: *Friedrich Manns pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften (Heft 1379 [= Schriften zur politischen Bildung; XII. Reihe, Heft 2])*. Langensalza 1933, S. 5; herausgegeben von der Gesellschaft „Deutscher Staat“.

⁵ Ibidem, S. 41.

Das sogenannte „Dritte Reich“ war – ähnlich dem stalinistischen Sowjet-Russland – ein totalitär organisiertes System, dessen vehemente Divergenz zu „lediglich“ faschistisch orientierten Staatskonstrukten durch die hermeneutischen Forschungen Hannah Arendts in suffizientem Maße illustriert wurde.⁶ Da der Autor sich im Rahmen dieses Essays nur partiell dazu anlassen kann, die komplexen analytischen Konklusionen der deutsch-amerikanischen politischen Theoretikerin in der notwendigen Detailgetreue zu exemplifizieren, sieht er sich gezwungen, selbige an dieser Stelle als wissenschaftlich-intellektuelle Präsumtion seiner Studie zu klassifizieren. Um den historischen Kontext in Bezug auf Richard Straussens Reichsmusikkammerpräsidentschaft prägnant zu charakterisieren, sei an diesem Punkte lediglich eine konzise, jedoch mit ungeheurerer Importanz equipierte Sentenz aus dem wohl meistdiskutierten Buche der jüdischen Philosophin – *„Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen“* – angeführt:

*„Offen und unverhüllt totalitär, offen und unverhüllt verbrecherisch wurde das Naziregime erst mit dem Ausbruch des Krieges [ergo mit September des Jahres 1939; A.W.]“*⁷

⁶ Confer: Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2008; übersetzt von Brigitte Granzow.

Confer: Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 2008; übersetzt von Hannah Arendt.

Confer: Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München 2008; übersetzt von Gisela Uellenberg.

Confer: Arendt, Hannah: *Vor Antisemitismus ist man nur noch auf dem Monde sicher. Beiträge für die deutsch-jüdische Emigrantenzeitung „Aufbau“ 1941 – 1945*. München 2004; herausgegeben von Marie Luise Knott.

⁷ Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen (Lösung der Judenfrage: Zweite Phase – Konzentration)*. München 2008, S. 149; übersetzt von Brigitte Granzow.

Charakterologische Aspekte der Person Richard Straussens

„Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“⁸

Kaiserreich und servile Veneration von Autorität

Da der philologische Exeget niemals einem eskamotierenden Habitus anheim fallen darf, ist er offenkundig gezwungen, auf das prädominell simplizistisch anmutende Faktum hinzuweisen, dass der im Jahre 1864 geborene Komponist nicht nur im Rahmen eines autoritären Kaiserreiches erzogen wurde, sondern ebenso das größte Segment seiner ohnehin beträchtlichen Lebensspanne in selbigem zubrachte. Um dem geneigten Leser das didaktische Klima dieser gesellschaftspolitisch äußerst restriktiven Strukturen in suffizientem Maße zu illustrieren, kann sich der Autor nicht entbrechen, eine äußerst signifikante Passage von Stefan Zweigs im brasilianischen Exil verfassten autobiographischem Werk „**Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers**“ an diese Stelle zu setzen, welche das pädagogische Kolorit genannter Epoche in poetischer Weise zu illuminieren vermag:

„Wir [die Schüler; A.W.] sollten vor allem erzogen werden, überall das Bestehende als das Vollkommene zu respektieren, die Meinung des Lehrers als unfehlbar, das Wort des Vaters als unwidersprechlich, die Einrichtungen des Staates als die absolut und in alle Ewigkeit gültigen. [...] Ehe man ihnen [den jungen Leuten; A.W.] irgendwelche Rechte zubilligte, sollten sie lernen, daß sie Pflichten hatten und vor allem die Pflicht vollkommener Fügsamkeit. Von Anfang an sollte uns eingepägt werden, daß wir, die wir im Leben noch nichts geleistet hatten und keinerlei Erfahrung besaßen, einzig dankbar zu sein hatten für alles, was man uns gewährte, und keinen Anspruch, etwas zu fragen oder zu fordern. [...] An allen Stellen übte man diese Technik, im Hause, in der Schule und im Staate. Man wurde nicht müde, dem jungen Menschen einzuschärfen, daß er noch nicht »reif« sei, daß er nichts verstünde, daß er einzig gläubig zuzuhören habe, nie aber selbst mitsprechen oder gar widersprechen dürfe. [...] Ihre [der Lehrer; A.W.] wahre Mission im Sinne der Zeit war nicht so sehr, uns vorwärtszubringen als uns zurückzuhalten, nicht uns innerlich auszuformen, sondern dem geordneten Gefüge möglichst widerstandslos einzupassen, nicht unsere Energie zu steigern, sondern sie zu disziplinieren und zu nivellieren. Ein solcher psychologischer oder vielmehr unpsychologischer Druck auf eine Jugend kann nur zweierlei Wirkung haben: er kann lähmend wirken oder stimulierend.“⁹

⁸ Marx, Karl: *Marx-Engels-Werkausgabe*. Band 13, S. 8 f.; zitiert nach: Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens (I. Hauptstück: Theorie der Unwahrheit; A: Die Formen der Lüge; Lebenslügen, Massenbetrug und Gerüchte)*. Wien 2000, S. 105.

⁹ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers (Die Schule im vorigen Jahrhundert)*. Frankfurt am Main 2007, S. 52 f..

Auf die Person Richard Straussens traf eine gewisse Zeit der Möglichkeiten erstere zu, welcher er sich noch bis in die ersprießliche Lehrzeit unter seinem Mentor Hans von Bülow (1830 – 1894) subordinierte und die erst im Zuge seiner Weimarer Musikdirektionsepoche (1889 – 1894) zu einem ästhetisch-kompensatorischen Rigorismus erblühte, der dem diktatorischen Habitus Richard Wagners in mehr als einer Hinsicht kommensurabel war.

An diesem Punkte tendiert der Verfasser dazu, sich einer exakten und eingehenden Verifikation dieses konkludierenden Theorems zu entbrechen, da selbiges bereits in Michael Walters Monographie „*Richard Strauss und seine Zeit*“ eine markante und detaillierte Exemplifizierung erfuhr.¹⁰ Zum Behufe einer approximativ suffizienten Charakterisierung von des Komponisten anfänglicher Gefügigkeit soll hier lediglich einem äußerst prägnanten Fallbeispiel, welches der Korrespondenz des neunundzwanzigjährigen Tondichters mit der aus seiner Perspektive Ehrfurcht gebietenden Gestalt Cosima Wagners (1837 – 1930) extrahiert wurde, kurze Erörterung angedeihen.

Analog der im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert existenten Antithetik zwischen den Exponenten der „Neudeutschen Schule“ – Richard Wagner, Franz Liszt (1811 – 1886) und Anton Bruckner (1824 – 1896) – und den proklamierten, respektive immanenten Adepten Eduard Hanslicks (1825 – 1904), welche Musik im Geiste des Kritikerpapstes als „*tönend bewegte Form*“¹¹ aufzufassen geneigt waren – Johannes Brahms (1833 – 1897), Hans von Bülow und Joseph Joachim (1831 – 1907) – manifestierte sich gegen Ende des achtzehnten saeculums eine in Retrospektive ebenso imaginär-artifiziell sich ausnehmende Dichotomie zwischen den organisierten Advokaten Michelangelo Buonarrotis (1475 – 1564) und Raffaello Santis (1483 – 1520), welche beispielsweise in Wilhelm Heineses (1746 – 1803) 1787 publiziertem Briefroman „*Ardinghella und die glückseligen Inseln*“ in prägnanter Weise expliziert wurde.

In Betreff des nördlich situierten Kaiserreiches, welches nach dem deutsch-französischen Konflikt der Jahre 1870/71 seine Initiation erfuhr, vergleiche:

„Was die »höheren Schulen« Deutschlands thatsächlich erreichen, das ist eine brutale Abrichtung, um, mit möglichst geringem Zeitverlust, eine Unzahl junger Männer für den Staatsdienst nutzbar, *ausnutzbar* zu machen.“

Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert (Was den Deutschen abgeht; § 5)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 6, S. 107; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).

¹⁰ Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit (Der Weg zur Selbstständigkeit)*. Regensburg 2000, S. 67 ff.

¹¹ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst (Das Musikalisch-Schöne)*. Darmstadt 1991, S. 32.

Vor dieser fiktiven Kulisse frönt Richard Strauss seiner Tendenz, die ihm eigene ästhetische Perspektive „hinauszuposaunen, daß die Wahrheit zur – Torheit wird“.¹²

„Ganz besonders enttäuscht bin ich von Herrn Michelangelo, der mir wie ein höchst genialer Dekorateur erscheint, von dem ich aber absolut nicht begreifen kann, wie man ihn als Maler jemals mit Raffael auch nur hat vergleichen können. Dieser Athletenfotograf mit seinen ausdruckslosen Köpfen!“¹³

Doch angesichts einer offensichtlich kritischen Replik Cosima Wagners, welche dem von der Richard-Strauss-Gesellschaft München edierten Briefwechsel nicht inhärent ist, sieht sich der Komponist dazu gezwungen, das eben enunzierte Axiom drastisch zu relativieren:

„Ich fühle aber doch etwas Gewissensbisse, über einen Großen zu grünschnablig abgeurteilt zu haben, und so möchte ich Ihnen denn beichten, daß ich heute zum ersten Male die Mediceergrabdenkmäler in der neuen Sakristei von Michelangelo gesehen habe und Sie infolgedessen bitten, in meiner gestrigen Bemerkung über diesen großen Gesamtkünstler die Spreu von dem Körnchen Weizen, das sie enthält, freundlichst zu sondern. Durch die Lektüre von Goethes »Italienischer Reise« war ich so voll von den ewigen Vergleichen und Streitereien, ob Michelangelo oder Raffael der größere Maler sei, daß ich in meiner Entrüstung darüber, daß man dem letzteren überhaupt streitig machen könne, daß er vielleicht der einzige gewesen, der die allerhöchsten Offenbarungen des Christentums malerisch zum Ausdruck bringen konnte – die Verdienste Michelangelos, die in dem Zusammenfassen der einzelnen Künste und vielleicht noch mehr in dem Einfluß, den diese gewaltige Persönlichkeit auf alle Zeitgenossen ausgeübt haben muß, liegen, nur zu – jugendlich ungerecht in den Hintergrund stellte.“¹⁴

Obwohl die entsprechende Replik der „Herrin des Hügels“ nicht überliefert ist, darf in Anbetracht der vorliegenden, einigermaßen voluminösen Korrespondenz die Insinuation verlautbart werden, dass sich diese abrupte Meinungsmodifikation nicht aufgrund einer in logischen Belangen irreversiblen Argumentation der Gegenseite vollzog, sondern selbige vielmehr in der stets praktizierten automatischen Akklimatisierung Richard Straussens ihre Basis findet, welche in Konfliktszenarien mit venerierten Persönlichkeiten allzeit als mechanisch sich vollziehendes Verhaltensmuster zu konstatieren ist.¹⁵

Somit muss – ungeachtet der Tatsache, dass dieser selbstminorierende Aspekt des Komponisten schon Jahre vor Adolf Hitlers (1889 – 1945) „Machtergreifung“ obsolet geworden war – in aller Form darauf verwiesen werden, dass Richard Strauss, als 1918 der

¹² Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Cosima Wagner (Strauss; 15.07.1893)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 2)*. Tutzing 1978, S. 167; herausgegeben von Franz Trenner und Gabriele Strauss.

¹³ *Ibidem (Strauss; 13.06.1893)*, S. 165.

¹⁴ *Ibidem (Strauss; 15.07.1893)*, S. 167.

¹⁵ Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit (Der Weg zur Selbstständigkeit: Opportunismus)*. Regensburg 2000, S. 73 ff..

Zusammenbruch des deutschen Kaiserreiches und damit eines Systems erfolgte, welches prädominell bestrebt war, eine autoritätshörige Jugend zum Behufe des Staates heranzubilden, bereits im vierundfünfzigsten Lebensjahre stand. Der Autor ist der unerschütterlichen Überzeugung, dass diese Tatsache mit absoluter Bestimmtheit seine Sicht auf den deutschen Faschismus als einer die totale Herrschaft projektierenden Bewegung entscheidend mitbestimmen sollte, da „*unpolitisch*“ zu sein – ein Charakteraspekt, den der Tondichter sich zu präzisieren geneigt war¹⁶ – „*faktisch zunächst hieß, königs- und kaisertreu zu sein*“.¹⁷ Diese konservativ-bourgeoise Geisteshaltung, welche der deutschen und österreichischen Jugend bereits im Zuge ihrer Schulausbildung oktroyiert und die im Falle Richard Straussens besonders durch die nationalistische Ideologie seiner glorifizierten Mentoren (Cosima Wagner, Hans von Bülow und Alexander Ritter) stabilisiert wurde, transformierte sich im Zuge seiner spezifischen Profession zu einem fundamentalen Aspekt seiner Mentalität. In Bezug auf die inexistente semantische Exaktheit von Musik, respektive der ästhetischen Positionierung der Oper als repräsentative Kunstform, welche sich an transzendenten Prinzipien und allgemeingültigen anthropologischen Konstanten zu orientieren habe, gab es somit für den Komponisten „*scheinbar auch keinen Grund, an der Richtigkeit des »Unpolitischen« zu zweifeln. Strauss war von Anfang an der Prototyp des Bürgers des späten 19. Jahrhunderts und sein Dilemma sollte sein, daß er genau dies auch in der Weimarer Republik und im Dritten Reich bleiben würde.*“¹⁸

Der fundamentale Problemkomplex, welcher sich somit bereits an diesem frühen Punkte im Angesicht von des Verfassers Kontextualisierungsstrategie offeriert – „In welcher Weise rezipierte der Komponist die historische Novität des Nationalsozialismus?“ –, formulierte der britische Musikkritiker Nigel Kennedy in seiner umfassenden Strauss-Monographie als rhetorisch anmutende Frage:

„His career began in the old Germany of ducal courts. They had gone, he remained. He had paid them lip-service, a motet for a wedding, a military march for some dreadful parade, and they left him alone. After all, he had defeated the Kaiser over »Salome«, why should these Nazis be any different?“¹⁹

¹⁶ Kommentar: „*Ich war zwei Tage bei Richard Strauss; er, der Gleichmütige, leidet nichts von alledem, er macht alle Tage seine vier Seiten gute Musik, und seine Verachtung jeglicher Politik ist wahrhaft souverän.*“ Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Romain Rolland in 2 Bänden* (Zweig; 04. Februar 1932). Berlin 1987, Band 2, S. 494; übersetzt von Christel Gersch und Gerhard Schewe, herausgegeben von Waltraud Schwarze.

¹⁷ Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit* (Aspekte: „*Sein Betragen war durchaus tadellos*“). Regensburg 2000, S. 37.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Kennedy, Nigel: *Richard Strauss (Under the Nazis)*. In: *The Master Musicians*. Oxford 1995, S. 87. Confer: „*A successful composer approaching the age of 70, Strauss had seen dukes, king and Kaisers come and go with complete indifference. His music had prospered under various governments and, to his thinking, the new one would make little difference.*“

Intellektueller Aristokratismus

„Wer die Menschen als Heerde betrachtet, und vor ihnen so schnell er kann flieht, den werden sie gewiss einholen und mit ihren Hörnern stossen.“²⁰

Weiters ist schlicht nicht daran zu zweifeln, dass sich dem Komponisten zeitlebens die positiven Qualitäten eines demokratischen Gesellschaftsmodells nicht als solche demaskiert hatten, was in Betreff der eben artikulierten Erläuterungen, ergo der monarchistisch-autoritären Erziehung seiner Generation, nicht wundernehmen darf. Zum Zwecke der Verifizierung sei abermals ein singulärer, jedoch äußerst repräsentativer Passus angeführt, welcher in diesem Falle den negativ konkludierten Bemühungen Richard Straussens um die vollgültige Sekurierung des Bühnenweihfestspiels „*Parsifal*“ für das Bayreuther Festspielhaus emaniert war²¹.

Die vordergründig schlichte Argumentation stellte sich folgendermaßen dar: Dem Willen des „Meisters“ Richard Wagner korrespondierend, sollte dieses opus ultimum niemals für die restlichen Bühnen der Welt freigegeben werden, ergo die Aufführung exklusiv auf das eigene Theater restringiert bleiben. Diese nicht nur auf monetären Spekulationen basierende Intention resultierte aus dem pseudosakralen Charakter des Werkes, welcher dessen Involvierung in einen regulären Opernbetrieb als illegitime Minorierung, ja – in den Augen einiger selbstproklamierter und meist unberufener Apostel – als ketzerische Profanisierung und blasphemische Häresie erscheinen ließ.

Mit dem bevorstehenden Ablauf der auf dreißig Jahre nach dem Tode des Komponisten limitierten Schutzfrist, versuchte der „Bayreuther Kreis“ unter Mithilfe Richard Straussens diese Zeitspanne durch ein spezielles „lex Parsifal“, respektive „lex Cosima“ um zwei Dezennien zu expandieren. Nach dem desolaten Scheitern dieses a priori utopischen Vorhabens, schrieb der Tondichter die nun folgenden Zeilen nieder, welche aufgrund ihrer unabweislichen Importanz – sie repräsentieren eine im Denken des Musikers omnipräsente Argumentationsfigur – einer ungekürzten Wiedergabe würdig erscheinen:

Gilliam, Bryan: *Stefan Zweig's Contribution to Strauss Opera after „Die schweigsame Frau“*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5)*. Tutzing 1981, S. 50; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

²⁰ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band (Erste Abtheilung: Vermischte Meinungen und Sprüche; § 233)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 485; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

²¹ Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 11

„Lieber Herr Karpath!

Für mich gibt es in der Parsifalfrage nur einen Richtungspunkt: Respekt vor dem Willen des Genies.

Leider haben aber in der Frage des Parsifalschutzes nicht Leute zu entscheiden, denen die Steigerung und Verfeinerung unserer Kultur am Herzen liegt, sondern nur Juristen und Politiker, deren Horizont nicht bis zu dem Verständnis von den unbeschränkten Rechten des geistigen Eigentümers reicht.

Ich habe seinerzeit den achttägigen Verhandlungen des deutschen Reichstages persönlich beigewohnt, wo die Vertreter des deutschen Volkes, mit ganz wenigen Ausnahmen, in beneidenswerter Unkenntnis der Materie über Urheberrecht und Schutzfrist debattierten. Ich habe selbst gehört, daß ein Herr Eugen Richter in unverschämtesten Lügen die Rechte von armseligen zweihundert deutschen Komponisten – die Erben Richard Wagners eingeschlossen – zugunsten von zweihunderttausend deutschen Gastwirten zu Boden trat.

Dies wird nicht anders werden, solange das blöde Allgemeine Wahlrecht bestehen bleibt, und solange die Stimmen gezählt und nicht gewogen werden, solange nicht beispielsweise die Stimme eines einzigen Richard Wagner hunderttausend, und ungefähr zehntausend Hausknechte zusammen eine Stimme bedeuten.

Dann würde ich vielleicht auch im Goethebund nicht mehr die Phrasen hören: von den Rechten der deutschen Nation, die befugt sein soll, das Genie, das sie bei Lebzeiten verbannt und verhöhnt hatte, noch dreißig Jahre nach seinem Tode auszuplündern und sein Werk in den kleinsten Provinzbühnen zu prostituieren.

Wir Wenigen werden vergebens protestieren, und der deutsche Spießbürger wird in zwei Jahren am Sonntagnachmittag zwischen Mittagessen und Abendschoppen [sic!] statt fortwährend in den Kinotopp und in Operetten zu gehen, auch für fünfzig Pfennig den »Parsifal« hören.

Und da wundern wir uns, daß uns Franzosen und Italiener in allen Kulturfragen immer noch für Barbaren halten.

*Dr. Richard Strauss.*²²

Als ein Dezennium zuvor die von des Tondichters Seite stetig protegierten Deliberationen über ein für den Berufsstand der Komponisten in finanzieller Hinsicht günstigeres Urheberrecht stagnierten und die angestrebte Verlängerung der knapp bemessenen Schutzfrist nicht zu erfolgen schien – diese „idée obsédante“ sollte sich erst 1934 mit einer Sekurierung der Schöpferprivilegien für eine Zeitspanne von fünfzig Jahren realisieren – formulierte der Musiker seinen Unmut im Zuge einer approximativ kommensurabel anmutenden, polemischen exclamatio:

„Richters Standpunkt war der: er sprach gegen 250 Komponisten, um als Wähler 200 000 Gastwirte und Gesangsvereiner für sich zu gewinnen. Einfach politisch alles! Die Regierung ist schwach und zahm: es

²² Strauss, Richard: *Zur Frage des „Parsifal“-Schutzes. Antwort auf eine Rundfrage (18. August 1912)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 40 f.; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 89 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

Confer: Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. Tutzing 1967, S. 199; herausgegeben von Franz Grasberger.

*fehlte einfach ein Bismarck, um den sehr gewandten Parlamentarier niederzudonnern. Herr von Nieberding kam nicht auf gegen den als Redner viel geschickteren und erfahreneren Richter. Die Sache ist sehr traurig für uns: vorerst aber nicht zu ändern!*²³

An dieser Stelle sind zwei Punkte von äußerster Signifikanz: Erstens ist hier selbstredend die – unter exakt definierten Gesichtspunkten durchaus plausibel sich präsentierende – Skepsis gegenüber dem egalitär gearteten demokratischen System zu konstatieren. Es wäre unsinnig zu leugnen, dass Richard Strauss den normativen Aristokratismus Friedrich Nietzsches (1844 – 1900) nicht affirmiert hätte und er somit der Epoche der Weimarer Republik, welche in hohem Maße durch politisches Chaos und rasante Kabinettswechsel charakterisiert war, mit gravierender Animosität begegnete wäre. Doch darf dieses Postulat nicht lediglich auf die jener Geisteshaltung sich subordinierenden Intellektuellen Anwendung finden, da in Betreff der grassierenden Instabilität der noch jungen Volksherrschaft ein prinzipielles Phänomen der Frustration und Reserviertheit der ehemals monarchisch-autoritär regierten Bürger zu präzisieren ist. So illustriert der sensible Zeitzeuge Stefan Zweig, welcher in vielen Belangen als Seismograph gesellschaftspolitischer Transformationen gelten kann, diese Periode am Rande der faschistischen Epoche Europas wie folgt:

„Was die Menschen am wenigsten ertragen können ist die Unsicherheit und gerade diese Unsicherheit lastet heute auf unserer Welt. Niemand weiß genau was im nächsten Augenblick geschehen kann, alle Werte sind im Schwanken, nichts stabil. Die Menschen begehren aber nach Sicherheiten und so drängen sie unbewußt jenen Tendenzen zu, die ein Regime versprechen, eine wirkliche Ordnung. Ob sie diese Ordnung von der [kommunistischen; A.W.] Revolution oder dem Faschismus erhoffen, ist für die meisten Menschen eigentlich Zufallswahl, sie wollen alle eigentlich lieber ein Ende mit Schrecken als ein Schrecken ohne Ende und es wird nich[t; d.H.] früher Ruhe werden, als nich[t; d.H.] durch die Vereinigung der europäischen Staaten wenigstens für zweihundertfünfzig Millionen Menschen eine gewisse ruhigere Entwicklung gewährleistet ist.“²⁴

²³ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (06. Mai 1902)*. Zürich 1954, S. 245; herausgegeben von Willi Schuh.

²⁴ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (17. Oktober 1930)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 3, S. 183; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

Kommentar: **„Politische Revolutionen gehen darauf aus, politische Institutionen auf Weisen zu ändern, die von jenen Institutionen verboten werden. Ihr Erfolg erfordert daher, daß eine Reihe von Institutionen zugunsten einer anderen teilweise aufgegeben wird, und in der Zwischenzeit wird die Gesellschaft von keiner Institution richtig regiert. [...] Eine wachsende Zahl von Menschen wird in wachsendem Maß dem politischen Leben entfremdet und verhält sich mehr und mehr exzentrisch. Wenn sich die Krise dann vertieft, verschreiben sich viele dieser Menschen irgendeinem konkreten Programm für die Erneuerung der Gesellschaft in einem neuen institutionellen Rahmen. An diesem Punkt teilt sich die Gesellschaft in einander bekämpfende Lager oder Parteien, von denen die eine die alte institutionelle Konstellation zu verteidigen sucht, während die andere eine neue zu errichten trachtet. Und wenn diese Polarisierung einmal eingetreten ist, versagt die eigentliche politische Auseinandersetzung.“**

Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Das Wesen und die Notwendigkeit wissenschaftlicher Revolutionen)*. Frankfurt am Main 1976, S. 105.

Diese fundamentale Skepsis des Komponisten gegenüber demokratischen Gesellschaftsmodellen, welche in seinen Augen nicht lediglich egalitär-nivellierend, sondern auch offenkundig politisch, ergo massenvenerierend geartet waren, darf mit Bestimmtheit als substantielle Facette in Richard Straussens partieller Akzeptanz des Nationalsozialismus angesehen werden, der aufgrund des „Führerprinzips“ (hierzu im Postskriptum dieses Kapitels) per definitionem autoritär-diktatorisch beschaffen war. Doch gleichzeitig verweisen diese eben referierten Primärsentenzen auf eine fundamentale Divergenz und basale intellektuelle Separation seines Denkens von dem spezifischen Volksbegriff des deutschen Faschismus. In Betreff dieser These konstatierte der Dichter Romain Rolland (1866 – 1944), welcher spätestens seit der gemeinsamen Arbeit an der französischen Übersetzung von des Komponisten „*Salome*“ engen Kontakt mit selbigem gepflogen hatte, einen eminent wichtigen Zug im Charakter des Tonsetzers und illustriert diesen in treffender Prägnanz: „*Wo das Wort Volk auftaucht, versteht dieser Adept Nietzsches Canaille*“²⁵

In Betreff dieser sensitiven Diagnose – sie wird in dem folgenden Kapitel ebenfalls Erörterung erfahren – muss dem französischen Litteraturnobelpreisträger und Musikologen in vollstem Maße akklamiert werden. Richard Straussens komplex sich präsentierende Vorstellung von dem seiner individuellen Imagination inhärenten Begriff des „Volkes“ – welcher in Friedrich Nietzsches Terminologie wohl weniger mit dem Wort „*Canaille*“ als der Paraphrase „*Heerde*“²⁶ zu identifizieren ist – wurde in exorbitanter Weise durch den Einfluss des genannten Philosophen geprägt.

Zu diesem Zwecke setze man folgende illuminierende Passagen aus Nietzsches opus amoralis „*Jenseits von Gut und Böse*“ – welches dem Komponisten zweifellos bekannt war²⁷ – in Vergleich zu des Tondichters profunder Skepsis gegenüber egalitär-demokratischen Strukturen, respektive seinem hiermit untrennbar verbundenen Insistieren auf einer elementaren Diskrepanz zwischen der normativen Wertigkeit von Individuen – wohlgermerkt: nicht „Rassen“.

²⁵ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Tagebuchnotizen Rolland; April 1899)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 148; herausgegeben von Franz Trenner.

²⁶ Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schalk (Strauss; 07. März 1919)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 6)*. Tutzing 1983, S. 104; herausgegeben von Franz Trenner.

²⁷ Zum Behufe der allfälligen Verifizierung von des Musikers Nietzsche-Lektüre sei an dieser Stelle lediglich auf zwei erhellende Passagen verwiesen, welche Richard Straussens Korrespondenz mit Cosima Wagner inhärent sind:

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Cosima Wagner*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 2)*. Tutzing 1978, S. 155 f. (*Strauss; 10. April 1893*), S. 243 (*Strauss; 30. Oktober 1901*); herausgegeben von Franz Trenner und Gabriele Strauss.

„Es giebt Bücher, welche für die Seele und Gesundheit einen umgekehrten Werth haben, je nachdem die niedere Seele, die niedere Lebenskraft oder aber die höhere und gewaltigere sich ihrer bedienen: im ersten Falle sind es gefährliche, anbröckelnde, auflösende Bücher, im anderen Heroldsrufe, welche die Tapfersten zu *ihrer* Tapferkeit herausfordern. Allerwelts-Bücher sind immer übelriechende Bücher: der Kleingeleute-Geruch klebt daran. Wo das Volk isst und trinkt, selbst wo es verehrt, da pflegt es zu stinken. Man soll nicht in Kirchen gehen, wenn man *reine* Luft athmen will.“²⁸

„Ich wollte sagen: das Christenthum war bisher die verhängnisvollste Art von Selbst-Überhebung. Menschen, nicht hoch und hart genug, um *am Menschen* als Künstler gestalten zu dürfen; Menschen, nicht stark und fernsichtig genug, um, mit einer erhabenen Selbst-Beziehung, das Vordergrund-Gesetz des tausendfälligen Missrathens und Zugrundegehens walten zu *lassen*; Menschen, nicht vornehm genug, um die abgründlich verschiedene Rangordnung und Rangkluft zwischen Mensch und Mensch zu sehen: – *solche* Menschen haben, mit ihrem »gleich vor Gott«, bisher über dem Schicksale Europa's gewaltet, bis endlich eine verkleinerte, fast lächerliche Art, ein Heerdenthier, etwas Gutwilliges, Kränkliches und Mittelmäßiges, herangezüchtet ist, der heutige Europäer ...“²⁹

„Die ähnlicheren, die gewöhnlicheren Menschen waren und sind immer im Vortheile, die Ausgesuchteren, Feineren, Seltsameren, schwerer Verständlichen bleiben leicht allein, unterliegen, bei ihrer Vereinzelung, den Unfällen und pflanzen sich selten fort. Man muss ungeheure Gegenkräfte anrufen, um diesen natürlichen, allzu-natürlichen progressus in simile, die Fortbildung des Menschen in's Ähnliche, Gewöhnliche, Durchschnittliche, Heerdenhafte – in's *Gemeine!* – zu kreuzen.“³⁰

Rein exkursorisch sei an diesem Punkte additiv auf die simple Faktizität verwiesen, dass diese antidemokratische Orientierung, welche sich dem Komponisten durch des Philosophen argumentative Stringenz als in intellektuellen Belangen diskutabile Position präsentierte, keinesfalls notwendigerweise mit einer rassistischen Weltauffassung kombiniert werden kann, welche dem kontemporären Rezipienten durch die im Nationalsozialismus praktizierte Konnexion von „Führertum“ und „Antisemitismus“ beinahe unausweichlich erscheinen muss,

²⁸ Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse (Zweites Hauptstück: Der freie Geist; § 30)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 5, S. 49; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

²⁹ Ibidem (*Drittes Hauptstück: Das religiöse Wesen; 62*), S. 83 (Elisionen und Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³⁰ Ibidem (*Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?; 268*), S. 222 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Kommentar: „*Die Politik ekelt mich überall, ich bin der Dummheit überdrüssig, die sich gräßlich in den verschiedenen Ländern ähnelt. Auch in Rußland gibt es Schwankungen in der Politik, die mir wenig Vertrauen einflößen, aber überall sehe ich, daß der Bürokrat, die Bürokratie, die Methode über den Geist triumphiert. Der Individualismus erscheint überall als Feind, wir gehen zum Superlativ des »Herdentriebs« über. Alles vereinheitlicht sich, die Gesichter, die Kleider – und die Ideale.*“

Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (20. Oktober 1932)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 391; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

gleichwohl Friedrich Nietzsche selbst sich durch eine – sicherlich biographisch stabilisierte – Aversion gegenüber patriotischen und jüdenfeindlichen Tendenzen auszeichnete. In diesem Sinne formuliert auch Ernst Cassirer (1874 – 1945) im Zuge seiner ideologiekritischen Studie *„Vom Mythos des Staates“* seine Skepsis gegenüber der illegitimen Identifikation von einer aristokratischen Attitüde, wie sie im neunzehnten Jahrhundert primär von Thomas Carlyle (1795 – 1881) und seinen Adepten praktiziert wurde, mit der biologistischen Systematik Arthur de Gobineaus (1816 – 1882), welche auf das theoretische Fundament der deutschen Faschisten gravierenden Einfluss zeitigte:

„In den politischen Kämpfen der letzten Jahrzehnte waren Heldenverehrung und Rassenverehrung in so enger Verbindung, daß sie all ihren Interessen und Tendenzen fast ein und dasselbe zu sein schienen. Gerade durch diese Verbindung entwickelten sich die politischen Mythen zu ihrer gegenwärtigen Form und Stärke. In einer theoretischen Analyse sollten wir uns jedoch nicht durch diese Verbindung zwischen zwei Kräften täuschen lassen. Sie sind keineswegs identisch, weder genetisch, noch systematisch. Ihre psychologischen Motive, ihr historischer Ursprung, ihre Bedeutung und ihr Zweck sind nicht dieselben. Um sie zu verstehen, müssen wir sie voneinander trennen.“³¹

Für diese erst durch den Modus undifferenzierter Rezeption zum Problem werdende Thesespricht im Weiteren Friedrich Nietzsches dezidiert verbalisierte Perspektive, welcher er in seiner posthum publizierten Streitschrift *„Der Antichrist. Fluch auf das Christentum“* exakten Ausdruck verlieh und in deren Rahmen er im Zuge einer dialektisch anmutenden Denkfigur prädierte, dass ein Postulat von individuellen normativen Divergenzen zwischen einzelnen Subjekten in keinem Falle in brachialer Gewalt oder ideologisch fundierter Unterdrückung des „Minderwertigen“ resultieren dürfe:

„Für den Mittelmässigen ist mittelmäßig sein ein Glück; die Meisterschaft in Einem, die Spezialität ein natürlicher Instinkt. Es würde eines tieferen Geistes vollkommen unwürdig sein, in der Mittelmässigkeit an sich schon einen Einwand zu sehn. Sie ist selbst die erste Nothwendigkeit dafür, dass es Ausnahmen geben darf: eine hohe Cultur ist durch sie bedingt. Wenn der Ausnahme-Mensch gerade die Mittelmässigen mit

³¹ Cassirer, Ernst: *Vom Mythos des Staates (Von Heldenverehrung zu Rassenverehrung: Gobineaus »Essai sur l'ingalité des races humaines«)*. Hamburg 2002, S. 289 f.; übersetzt von Franz Stoessl.

Kommentar: *„Für uns scheint es natürlich, Rassismus und Nationalismus zu verbinden. Wir sind sogar geneigt, sie zu identifizieren. Aber das ist unrichtig, sowohl von einem historischen, als auch von einem systematischen Gesichtspunkt aus. Sie sind in ihrem Ursprung, wie in ihrem Inhalt und in ihrer Tendenz scharf geschieden.“*

Ibidem (*Von Heldenverehrung zu Rassenverehrung: Die Theorie der »totalitären Rasse«*), S. 310.

zarteren Fingern handhabt, als sich und seines Gleichen, so ist dies nicht bloss Höflichkeit des Herzens, – es ist einfach seine Pflicht ...“³²

Mit diesen eben exekutierten Überlegungen scheint in lukulenter Art und Weise verifiziert zu sein, dass Richard Strauss, welcher sich zumindest partiell als Schüler Friedrich Nietzsches zu definieren beliebte, dem Goebbelschen Diktum: „*Wenn ich den politischen Durchbruch auf seinen einfachsten Nenner bringe, dann möchte ich sagen: Am 30. Januar ist endgültig die Zeit des Individualismus gestorben*“³³ mit äußerster Skepsis gegenüber stehen musste. Sieben Monate später verlieh der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ (Joseph Goebbels) im Zuge seiner in rhetorischen und sophistischen Belangen exzellent strukturierten Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer dieser prekär-diabolischen Programmatik noch dezidierten Ausdruck:

„*Das System, das wir niederwarfen, fand im Liberalismus seine treffendste Charakterisierung. Wenn der Liberalismus vom Individuum ausging und den Einzelmenschen in das Zentrum aller Dinge stellte, so haben wir Individuum durch Volk und Einzelmensch durch Gemeinschaft ersetzt. Freilich mußte dabei die Freiheit des Individuums insoweit eingegrenzt werden, als sie sich mit der Freiheit der Nation stieß oder in Widerspruch befand. Das ist keine Einengung des Freiheitsbegriffes an sich. Ihn für das Individuum zu überspitzen heißt die Freiheit des Volkes aufs Spiel setzen oder doch ernsthaft gefährden. Die Grenzen des individuellen Freiheitsbegriffes liegen deshalb an den Grenzen des völkischen Freiheitsbegriffes. Kein Einzelmensch, er mag hoch oder niedrig stehen, kann das Recht besitzen, von seiner Freiheit Gebrauch zu machen auf Kosten des nationalen Freiheitsbegriffes. Denn nur die Sicherheit des nationalen Freiheitsbegriffes verbürgt ihm auf die Dauer die persönliche Freiheit.*“³⁴

³² Nietzsche, Friedrich: *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* (§ 57). In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 6, S. 244; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Elisionen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).

³³ Goebbels, Joseph: *Reden 1932 - 1945 in 2 Bänden* (Nr. 13: *Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften*; 25. März 1933). München 1971, Band 1, S. 82; herausgegeben von Helmut Heiber.

³⁴ *Ibidem* (Nr. 18: *Eröffnung der Reichskulturkammer*; 15. November 1933), Band 1, S. 134.

Auch Alfred Rosenberg, der Führer des erst 1934 in die „NS-Kulturgemeinde“ integrierten „KfdK“ („*Kampfbund für deutsche Kultur*“) und langzeitige Antipode Joseph Goebbelsens in der nationalsozialistischen „Kulturelite“, ging mit selbigem in diesem Punkte d'accord:

„***Und so konnte es kommen, daß auf Grund des römischen »Rechtes« der Staatsanwalt als »Diener des Staates« im Namen »des Volkes« die völkische Führung des Volkes verhinderte: die abstrakte »Volkssouveränität« der Demokratie und das verächtliche Wort Hegels »Das Volk ist derjenige Teil des Staates, der nicht weiß, was er will«, haben das gleiche gehaltlose Schema der sogenannten »Staatsautorität« gezeugt. Der Volkheit Autorität steht aber höher als diese »Staatsautorität«. Wer das nicht zugesteht, ist ein Feind des Volkes, und sei es der Staat selber. So war die Lage bis 1933.***“

Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit* (Drittes Buch: *Das kommende Reich; Volk und Staat 1*). München 1936, S. 527.

Dass Richard Strauss in seinem elitär sich ausnehmenden Denken, welches in hohem Maße durch die am Subjekt und dessen Evolution orientierten Schriften Artur Schopenhauers³⁵ (1788 – 1860), Johann Kaspar Schmidts (= Max Stirner; 1806 – 1856) und – wie eben dargelegt – Friedrich Nietzsches geprägt wurde, weder diese eigenwillige Definition von „Autonomie“ oder „Pluralität“, noch den vom Nationalsozialismus propagierten und durch erschreckende Primitivität sich auszeichnenden, rassistischen „Blut-und-Boden“-Volksbegriff verstehen, geschweige denn akzeptieren konnte, scheint hiermit keiner weiteren Dokumentation zu bedürfen.

Zum Behufe einer authentischen Definition dieses oft missverstandenen Terminus, welcher gerne in unreflektierter Weise als lediglich antisemitisch-nationalistisch kolorierte Floskel Verwendung findet, vergleiche der werthe Leser einige Artikulationen des „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ (Alfred Rosenberg), die den wahren Impetus dieser ideologischen Hybris zureichend illuminieren sollten:

„Ein neues beziehungsreiches farbiges Bild der Menschen- und Erdengeschichte beginnt sich heute zu enthüllen, wenn wir ehrfürchtig anerkennen, daß die Auseinandersetzung zwischen Blut und Umwelt, zwischen Blut und Blut die letzte uns erreichbare Erscheinung darstellt, hinter der zu suchen und zu forschen uns nicht mehr vergönnt ist. Diese Anerkennung aber zieht sofort die Erkenntnis nach sich, daß das Kämpfen des Blutes und die geahnte Mystik des Lebensgeschehens nicht zwei verschiedene Dinge sind, sondern ein und dasselbe auf verschiedene Weise darstellen. Rasse ist das Gleichnis einer Seele, das gesamte Rassengut ein Wert an sich ohne Bezug auf blutleere Werte, die das Naturvolle übersehen, und ohne Bezug aus Stoffanbeter, die nur das Geschehen in Zeit und Raum erblicken, ohne dies Geschehen als das größte und letzte aller Geheimnisse zu erfahren.“³⁶

„Das Volkstum ist gewiß nicht nur einrassig, sondern auch durch Faktoren geschichtlicher und räumlicher Art gekennzeichnet, jedoch ist es nirgends die Folge einer gleichmäßigen Mischung verschiedenrassiger Elemente, sondern bei aller Mannigfaltigkeit stets durch das Überwiegen der Grundrasse gekennzeichnet, welche Lebensgefühl, staatlichen Stil, Kunst und Kultur bestimmte. Diese Rassendominante fordert einen Typus. Und eine echte organische Freiheit ist nur innerhalb eines solchen Typus möglich. Freiheit der Seele wie Freiheit der Persönlichkeit ist stets Gestalt. Gestalt ist stets plastisch begrenzt. Diese Begrenzung ist rassistisch bedingt. Diese Rasse aber ist das Außenbild einer bestimmten Seele.“³⁷

³⁵ Cum grano salis! („Parerga und Paralipomena“)

³⁶ Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit (Erstes Buch: Das Ringen der Werte; Rasse und Rassenseele 1)*. München 1936, S. 23 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³⁷ *Ibidem (Drittes Buch: Das kommende Reich; Volk und Staat 2)*, S. 529 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

„Die nationalsozialistische Weltanschauung ging aus von der Überzeugung, daß Blut und Boden das Wesentliche des Deutschtums ausmachen, daß von diesen beiden Gegebenheiten aus Kultur- und Staatspolitik getrieben werden müssten. Daß die Gesundheit des Blutes die Voraussetzung für jede große Leistung sei und daß deshalb das größte Ziel einer Innen- und Außenpolitik die Erhaltung und Stärkung dieses Blutes sein müsse.“³⁸

Postskriptum: Zum Zwecke einer näheren Exemplifizierung der häufig kolportierten Phrase „Führerprinzip“ sei an dieser Stelle – obwohl die zentrale Thematik dieser Studie nur peripher tangierend – eine Erläuterung dieses oft im falschen Sinne gebrauchten Vokabels gestattet. Zu diesem Zwecke muss eine klare definitorische Separation zwischen dem eben erwähnten Terminus und der Titulierung „Wille des Führers“ durchgeführt werden, welche geeignet ist, die Divergenz dieser Begriffe in zureichendem Maße zu verdeutlichen. Das „Führerprinzip“, welches gemeinhin als Monopolisierung aller Nominierungen und Inaugurationen von Funktionären durch eine einzige Person – den Führer, Duce, Diktator, Generalissimo, etc. – aufgefasst wird, ist in seinem Kerne zwar selbstredend faschistisch-autoritärer Natur, doch keineswegs fons et origo der totalen Herrschaft. In Anbetracht der Konstituierung von Frontorganisationen oder der strikten Differenzierung zwischen einer Kategorie der „Parteimitglieder“ und jener der „Sympathisierenden“³⁹, welche ein fundamentales Novum im Felde der politischen Strukturierung darstellte, ist das „Führerprinzip“ von lediglich sekundärer Importanz.⁴⁰

Als eigentliches totalitäres Phänomen ist jedoch der zweite im Mittelpunkt dieses Postskriptums situierte Terminus zu detektieren: der „Wille des Führers“, welcher als substanzlos-immaterielles Phantom dem bürokratischen System des Nationalsozialismus in unanschätzbare Weise Gestalt verlieh.

„Es ist, in der Sprache der Nazis, der dynamische, niemals ruhende »Wille des Führers« (und nicht seine Befehle, denen eine festlegbare Autorität zukommen könnte), der zum »obersten Gesetz« in einer totalen Herrschaft wird. Erst aus der Stellung, welche die totalitäre Bewegung vermöge ihrer einzigartigen Organisation dem Führer gibt, aus seiner Funktion für die Bewegung, entwickelte sich das Führerprinzip im totalitären Sinne. Hiermit stimmt auch überein, daß in Hitlers wie in Stalins Falle das eigentliche

³⁸ Rosenberg, Alfred: *Blut und Ehre. Ein Kampf für die deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919 – 1933 (Blut, Boden, Persönlichkeit; Nationalsozialistische Monatshefte, November 1932)*. München 1942, S. 242; herausgegeben von Thilo von Trotha.

³⁹ Confer: **„Jede Bewegung wird das von ihr gewonnene Menschenmaterial zunächst in zwei große Gruppen zu sichten haben: in Anhänger und Mitglieder. Aufgabe der Propaganda ist es, Anhänger zu werben, Aufgabe der Organisation, Mitglieder zu gewinnen. Anhänger einer Bewegung ist, wer sich mit ihren Zielen einverstanden erklärt, Mitglied ist, wer für sie kämpft.“**

Hitler, Adolf: *Mein Kampf (Band 2, 11. Kapitel: Propaganda und Organisation)*. München 1942, S. 651.

⁴⁰ Confer: Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft (3. Totale Herrschaft: Totale Organisation)*. München 2008, S. 767; übersetzt von Hannah Arendt.

Führerprinzip sich nur verhältnismäßig langsam im Verlauf einer fortschreitenden »Totalisierung« der Bewegung entwickelt hat.“⁴¹

Hiermit ist selbstredend das punctum saliens jeglicher totalen Herrschaft in nuce charakterisiert. Denn es muss dem Leser in aller Prägnanz gewärtig sein, dass im Zuge dieser Strukturierung nicht nur die Irreversibilität von Dekretierungen untergeordneter, die prinzipielle Politik des Regimes nur partiell überschauender Bürokraten zu konstatieren ist – wie hätte die Hypostasierung von des „Führers“ infalliblen Willen in Gestalt seiner Beamten auch negiert werden können? –, sondern auch, dass diverse Maßnahmen des nationalsozialistischen Verwaltungsapparates den Intentionen der jeweiligen Ressortchefs durchaus opponieren konnten.⁴² Das auf diese Weise generierte Chaos – welches in vielen Fällen jedoch keine Limitation der Aktionsfähigkeit dieser Diktatur, sondern vielmehr deren Expansion zeitigte – erklärt somit die ungeheure Problematik aller historiographischen Exegeten, welche bemüht sind, die verschiedenen Erlasse der „braunen“ Tyrannis den entsprechenden Potentaten der faschistischen Führungsriege zuzuordnen und erhellt auch Gerhard Splitts Missinterpretation der *„Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“*, welche im Kapitel *„Dekrete und Direktiven“* ihre entsprechende Erörterung erfahren wird und – der geneigte Leser gestatte diese narrative Antizipation – von Seiten Michael H. Katers wesentlich trefflichere Charakterisierung erfährt:

„Strauss war ein Konservativer des rechten Flügels, dem der Glamour der diktatorischen Instrumente, die er nach Januar 1933 im Einsatz sah, gefiel, der aber zu sehr von einer traditionellen bürgerlichen Welt [...] geprägt war, als dass er den wahren Charakter der Nationalsozialisten hätte verstehen [!] und jene Instrumente effizient nutzen können.“⁴³

⁴¹ Ibidem, S. 768.

⁴² Da der Verfasser ebenso wie mancher Rezipient dazu tendiert, den Nationalsozialismus stets mit der systematisch-industriell durchgeführten Elimination des europäischen Judentums zu assoziieren, muss er in Bezug auf diese Enuntiation deutlich machen, dass er in keinsten Weise geneigt ist, die Unschuld Adolf Hitlers und seines höchsten Regierungsgremiums an den nicht verbalisierbaren Verbrechen des „Holocaust“ zu prädisieren. Die sogenannte „Endlösung der Judenfrage“ transformierte sich mit Anbruch des Feldzuges gegen das Sowjetische Reich von einem brutalen Deportations- und Vertreibungsprogramm zu einer Projektierung der umfassenden physischen Vernichtung des „Stammes Israel“ auf europäischem Boden. Im Zuge der am 20. Januar 1942 abgehaltenen „Wannseekonferenz“ wurden nur mehr die organisatorischen Problematiken in Betreff des Transportes der Delinquenten in die ausserhalb Deutschlands situierten Vernichtungslager thematisiert. Obwohl dem Wissen des Autors entsprechend kein schriftliches Manuskript von des „Führers“ Hand existiert, welches den Befehl zur restlosen Elimination der Juden dokumentiert, muss der Zweifel an des „Reichskanzlers“ Autorisierung dieses diabolischen Vorgehens in die Sphäre ideologisch-neonationalsozialistischer Legenden verwiesen werden.

⁴³ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 309; übersetzt von Paul Lukas.

Antisemitische Pädagogik und ihre „Wirkung“

*„Was ein Mensch in seiner Kindheit aus der Luft der Zeit
in sein Blut genommen, bleibt unausscheidbar.“⁴⁴*

Ohne Zweifel muss unter dem Gebote der Redlichkeit darauf verwiesen werden, dass der Komponist einer für seine Generation leider allzu elementaren, antisemitisch orientierten Erziehung teilhaftig geworden war. Beinahe alle prägenden Persönlichkeiten seiner Jugendzeit, angefangen vom Vater Franz Strauss (1822 – 1905), über die ersten markanten Lehrmeister Hans von Bülow und Alexander Ritter (1833 – 1896), bis hin zu der – für den jungen apologetischen Adepten der „Neudeutschen Schule“ äußerst signifikanten – Gestalt Cosima Wagners waren unstrittig judenfeindlichen Tendenzen verhaftet.⁴⁵ So darf es selbstredend nicht wundernehmen, wenn der Tondichter, welcher generell bemüht war, sich den oftmals tendenziösen Perspektiven der Idole seiner Jugend zu approximieren⁴⁶, anfangs auch in diesem Punkte den idiosynkratischen Doktrinen seiner Mentoren zu entsprechen bestrebt war. Zum Behufe einer obligatorischen Verifizierung dieser Thesis, seien hier lediglich drei exemplarische Sentenzen aus des Musikers Feder angeführt, welche den eindrucksvollen Fundus an antisemitischen Enuntiationen in suffizientem Maße repräsentieren sollten:

„Es gibt noch viele Leute, Juristen, Kaufleute, etc. die noch viel mehr arbeiten als ich und sich wohl dabei befinden. Es ist bei mir weder Geldgier noch jüdische Habsucht, – aber warum soll ich nicht arbeiten, solange ich kann und keine Beschwerden davon fühle.“⁴⁷

„Mit Ritters Hilfe bin ich jetzt allerdings mit einer kräftigen Kunst- und Lebensanschauung ausgerüstet, habe jetzt nach langem Umhertappen festen Boden unter mir und kann es jetzt schon wagen, selbstständig den Kampf mit den Juden und Philistern aufzunehmen. Denk Dir, ich bin jetzt schon unter die Lisztianer gegangen, kurz, ein fortschrittlicherer Standpunkt, als ich ihn jetzt einnehme, ist kaum mehr denkbar.“⁴⁸

⁴⁴ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers (Die Welt der Sicherheit)*. Frankfurt am Main 2007, S. 19.

⁴⁵ Confer: Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse - Musiker im Dritten Reich (Disharmonie und Verweigerung: Balanceakte – Strauss und Pfitzner)*. München, Wien 1998, S. 395; übersetzt von Maurus Pacher.

⁴⁶ Confer: Kapitel „Kaiserreich und servile Veneration von Autorität“; S. 7 f.

Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit (Der Weg zur Selbstständigkeit: Antisemitismus)*. Regensburg 2000, S. 76 ff.

⁴⁷ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (08. April 1903)*. Zürich 1954, S. 273; herausgegeben von Willi Schuh.

⁴⁸ Strauss, Richard: *Brief an Dora Wihan (09. April 1889)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 277; herausgegeben von Ernst Krause.

„Mein Vater war sehr jähzornig: mit ihm zu musizieren war immer ein etwas aufregendes Vergnügen. Er hatte einen untrüglichen Sinn für richtiges Zeitmaß. Seinem Chef Hermann Levi machte er zum Vorwurf, daß er immer erst im dritten Takt eines Stückes ins rechte Tempo hineinfinde. Er hielt streng auf Rhythmus, wie oft schrie er mich an: »Du eilst ja wie ein Jude«.“⁴⁹

Für einen immens hohen Prozentsatz von Richard Straussens Generation ist es symptomatisch, diese vor dem nationalsozialistisch organisierten jüdischen Genozid usuellen und oftmals leider schlichtweg unreflektierten Phrasen zu perpetuieren, ohne dass mit dieser Diagnose bereits ein prinzipieller Judenhass der entsprechenden Person zweifelsfrei dokumentiert wäre. Es darf nämlich kaum angenommen werden, dass jene Parolen, welche ursprünglich dem katholischen Antisemitismus emanieren waren, als Produkte eines christlichen Ressentiments klassifiziert wurden, da sich die entsprechenden Wurzeln dieser banalen Floskeln längst im Mahlstrom der Zeit verloren hatten und im 19. Jahrhundert prädominell als habituelle Bonmots bürgerlich-konservativer Intoleranz rezipiert wurden, die der Bourgeoisie ebenso zugehörig waren, wie das Oeuvre August Friedrich Ferdinand von Kotzebues (1761 – 1819) und Freiherr Adolph Franz Friedrich Ludwig Knigges (1752 – 1796).

Noch die repulsivste Sentenz, welche bis dato vom Verfasser aufgefunden wurde, scheint in exzellenter Weise befähigt zu sein, die artikulierte These einer unreflektierten Kombination von pädagogischer Pression und oberflächlichem Monismus in Bezug auf Richard Straussens höchst konventionelle „Judenaversion“ zu verifizieren. Selbige stammt aus dem Jahre 1890 und ist bezeichnenderweise an den antisemitisch orientierten Vater adressiert, welcher zu diesem Zeitpunkte als zum Teil noch schwerlich kritisierbare Autorität im Denken des Komponisten figuriert hatte:

„Endlich bin ich nun wieder glücklich in meinem stillen, lieben Weimar, nach dem ich mich aus dem scheußlichen Judengetriebe Berlins, in dem man kaum mehr wie die zwei Möglichkeiten hat, entweder überfahren zu werden oder einem Spitzbuben in die knoblauchduftenden Hände zu fallen [gleich dem „foetor judaicus“ ein stereotypes, judenfeindliches Klischee dieser Epoche; A.W.], recht gesehnt habe.“⁵⁰

In Betreff der Konstatierung dieser basalen kokonstitutiven Interdependenz zwischen pädagogischer Einflussnahme und unkritischer Imitation ist es jedoch von höchster Importanz

⁴⁹ Strauss, Richard: *Erinnerungen an meinen Vater (unbekanntes Jahr)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 128; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 194; herausgegeben von Willi Schuh.

⁵⁰ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (05. Februar 1890)*. Zürich 1954, S. 128; herausgegeben von Willi Schuh.

darauf zu insistieren, dass im Falle des Vaters eine lediglich „moderate“ Variante der Judenaversion zu präzisieren ist (Alexander Ritter und Cosima Wagner sind eher „fundamentalistischen“ Variationen beizuordnen) und dass selbige bei allen genannten Personen eines rassistisch-biologistischen Fundamentes vollkommen entbehrte.⁵¹ Es scheint legitim zu postulieren, dass Richard Strauss nie befähigt war, die pseudowissenschaftlich-mystifizierende Version dieses spätestens seit dem aggressiven „Präventivfeldzug“ gegen das stalinistische Sowjetreich auf die „Endlösung“ fokussierten und an der Historie des Judenhasses nur in marginaler Weise partizipierenden Antisemitismus zu begreifen.⁵² Hans Mommsen (1930), welcher die illuminierende Exposition zu Hannah Arendts einflussreichem Werke *„Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen“* konzipiert hatte, konstatierte retrospektiv in diesem Betreff ein prinzipielles soziohistorisches Phänomen:

„Linksstehende Gegner des Regimes, die Hitler alles zutrauten, hatten es leichter, die unerhörten Verbrechen [den „Holocaust“; A.W.] zur Kenntnis zu nehmen, als diejenigen, die anfänglich mit dem Regime sympathisiert hatten und dessen nationalpolitische Zielsetzungen bejahten. Der einfache Mann auf der Straße schenkte den schließlich auch in den ausländischen Sendern verbreiteten Nachrichten nicht mehr Glauben als die Inhaber öffentlicher Positionen. Die Einübung des »Nicht-für-möglich-Haltens« und die Einstellung, daß es sich um tief bedauerliche, aber vereinzelt bleibende Übergriffe der SS-Schergen handelte, halfen, das ganze Ausmaß des Geschehens zu verdunkeln. Die Zeitgenossen nahmen es notwendigerweise nur ausschnitthaft wahr. Es lag psychologisch nahe, an Ausnahmesituationen zu denken und eine »Aufbauschung« durch die alliierte Propaganda zu vermuten. Die stufenhafte Dissimilierung und systematisch vorgetragene antisemitische Indoktrinierung erstickten jeglichen Ansatz einer Solidarität mit den jüdischen Opfern. Andererseits gab es ohne Kenntnis der Existenz der Vernichtungslager, wie Hannah Arendt zu Recht hervorhebt, ein verbreitetes, wenngleich unbestimmt bleibendes Gefühl der Schuld.“⁵³

⁵¹ Vergleiche an diesem Punkte lediglich ex negativo:

„Dieses Urbekenntnis der nationalsozialistischen Bewegung [zu „Blut und Boden“; A.W.] fiel zusammen mit einer vertieften Rasseforschung, die anknüpfte an die Entdeckungen von Gobineau, an die Vererbungslehre Gregor Mendels und die Werke von Günther von Darré, die Hunderttausenden von Deutschen gleichsam neue Augen schenkten. Man verstand den abgrundtiefen Haß eines wirklich überzeugten Bolschewisten nunmehr als echten Ausdruck eines blutsmäßig verkümmerten oder vergifteten Menschentums, man begriff, daß im Gegensatz dazu das heldische Element auf allen Gebieten des Lebens eng verknüpft war mit dem nordischen Rasseanteil, über den das deutsche Volk verfügt. Die fünf Rassen Europas wurden von der jetzigen vertieften Forschung nicht materialistisch allein begriffen, sondern wir verstehen heute, daß mit dem Äußeren des Menschen ein ganz bestimmter Charakter, eine ganz bestimmte geistige Haltung zusammengeht.“

Rosenberg, Alfred: *Blut und Ehre. Ein Kampf für die deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919 – 1933 (Blut, Boden, Persönlichkeit; Nationalsozialistische Monatshefte, November 1932)*. München 1942, S. 242 f.; herausgegeben von Thilo von Trotha.

⁵² Confer: Kapitel „Exkurs I – Rassistischer Antisemitismus“; S. 30 ff.

⁵³ Mommsen, Hans: *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*. In: Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2008, S. 16 f.; übersetzt von Brigitte Granzow.

Dessen ungeachtet scheint es beinahe *opus supererogationis* seiend zu postulieren, dass Richard Strauss trotz dieser primär in Jugendjahren und besonders im Briefverkehr mit seinem Vater oder Cosima Wagner getätigten Enuntiationen allenfalls in den moderatesten Winkel des ideologischen Scheingebäudes der Judenaversion gedrängt werden kann. Dieses analytische Resultat wird auch nicht durch die in den Jahren der Zwischenkriegszeit geführte Korrespondenz mit seinem Direktionskollegen Franz Schalk destruiert, welcher unstrittig antisemitische Verbalisierungen von des Komponisten Seite inhärent sind. Setzt man diese jedoch mit des Mitarbeiters judenfeindlichen Artikulationen in Vergleich, so ist der gewissenhafte Exeget gezwungen zu diagnostizieren, dass sich selbige in quantitativen und qualitativen Belangen höchst marginal ausnehmen, ja – dass der Tondichter sich selbst in diesem Punkt als „*immer noch zu milde*“⁵⁴ definierte. Auch widmen sich die genannten Formulierungen vornehmlich einer subversiv durchgeführten Modifikation der von Seiten des Dirigenten vollzogenen und partiell von Ressentiments kolorierten Personalpolitik:

*„Der Briefwechsel zwischen Strauss und Franz Schalk beinhaltet zahlreiche antisemitische Äußerungen beider Briefpartner: Ob ein zu engagierender Künstler Jude ist oder nicht, wird von beiden immer wieder thematisiert. Dennoch gewinnt man den Eindruck, daß letztlich – besonders bei Strauss – nicht rassistische Momente [die Inkorrektheit dieses Terminus wird im folgenden Kapitel demonstriert; A.W.], sondern künstlerische Qualifikationen den Ausschlag für ein Engagement geben.“*⁵⁵

Auch des Komponisten repulsiv-ablehnende Attitüde gegenüber Bruno Walter, welche sich in dieser Korrespondenz in unübersehbarer Weise hypostasiert, ist in keinster Weise der Manifestation eines ideologischen Vorurteils zuzuschreiben, sondern emaniert der von Richard Strauss vertretenen Meinung, dass der ehemalige Musikalische Direktor der „Oper München“ (1913 – 1922) seinem theatralischen Oeuvre in sträflicher Weise zu wenig Beachtung angedeihen ließ.⁵⁶

Weiters wird die These von des Tondichters realiter inexistentem Antisemitismus nicht lediglich durch seine enge Freundschaft oder kreative Zusammenarbeit mit Gustav Mahler (1860 – 1911), Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929), Stefan Zweig (1881 – 1942), Max Reinhardt (1873 – 1943), Lothar Wallerstein (1882 – 1949), Franz Werfel (1890 – 1945) und seinem Verleger Adolph Fürstner (1833 – 1908), respektive dessen Sohn Otto (1886 – 1958)

⁵⁴ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schalk* (Strauss; 20. Juni 1920). In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* (Band 6). Tutzing 1983, S. 172; herausgegeben von Franz Trenner.

⁵⁵ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft* (III.: *Der Künstler und das „neue“ Deutschland: Die Vertretung für Bruno Walter*). Pfaffenweiler 1987, S. 58.

⁵⁶ Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; Fußnote 460

stabilisiert, sondern auch durch seine starke emotionale Affinität zu dem im Nationalsozialismus verpönten Musiker Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847), dessen Schauspielmusik zu dem Werk „*A Midsummer Night's Dream*“ von William Shakespeare (1564 – 1616) er sich weigerte durch eine „arisch“ geartete zu substituieren.⁵⁷ Im Zuge seiner Position als Direktor des „Wiener Operntheaters“ (den Namen „Staatsoper“ führt das „Haus am Ring“ erst seit dem 27. September 1938) verbalisierte der Komponist sogar die Revision seines einst negativen Verdiktes über den deutsch-französischen Musiker Giacomo Meyerbeer⁵⁸ (1791 – 1864) und wendete sich hiermit gegen eines der fundamentalsten Axiome⁵⁹ Richard Wagners, dessen 1850 unter dem Pseudonym „K. Freigedank“ publiziertes Pamphlet „*Das Judenthum in der Musik*“ sich prädominell gegen den verhassten „semitischen“⁶⁰ Landsmann richtete, welcher in seinen Augen Wirkungen (=Effekte) ohne substantielle Ursache produziere.⁶¹

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass weder die artikulierte Veneration gegenüber jüdischen Persönlichkeiten, noch kollegiale Beziehungen zu Zeitgenossen aus dem „Hause Israel“ als obligatorisch sich präsentierender Garant einer philosemitischen, respektive neutralen Position angesehen werden dürfen. Dies Faktum wird durch keine historische Gestalt besser fundiert, als durch jene des „Bayreuther Meisters“, dessen positive Kontakte zu Heinrich Heine (1797 – 1856), Hermann Levi (1839 – 1900), Angelo Neumann (1838 – 1910), Josef Rubinstein (1847 – 1884), Carl Tausig (1841 – 1871), etc. in keinsten Weise zu seiner kunsttheoretisch konstituierten Judenaversion – deren qualitative Beschaffenheit noch einer akzeptablen Kategorisierung harrt – in Opposition traten. Doch ist es von kaum überschätzbarer Importanz an dieser Stelle darauf aufmerksam zu machen, dass

⁵⁷ Confer: „*Der gute Herr Minister* [Joseph Goebbels; A.W.] *redet nach wie vor von Propaganda, hat aber keine Zeit, Sie und mich zu empfangen und die wichtigsten Reformen zu besprechen und durchzuführen. Herr Rosenberg predigt nach wie vor Weltanschauung: Resultat eine neue Musik zum Sommernachtstraum.*“ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Strauss; 11. Juni 1935). Tutzing 1967. S. 365; herausgegeben von Franz Grasberger.

Confer: „*3. Dirigiere »Salome« und »Elektra«, als seien sie Mendelssohn: Elfenmusik!*“ Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 3* („Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus“; Strauss; 06. November 1927). In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 18)*. München 2004, S. 119; herausgegeben von Julia Liebscher.

⁵⁸ Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schalk* (Strauss; 28. Oktober 1922). In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 6)*. Tutzing 1983, S. 324; herausgegeben von Franz Trenner.

⁵⁹ Dieser Terminus findet im Vokabular des Verfassers seinen essentiellen Sinn primär nicht in der usuellen Definition „unwiderlegbar“, sondern bezeichnet analog dem Begriff „apodiktisch“ ein schlicht nicht verifiziertes Theorem.

⁶⁰ Der Autor ist sich wohl bewusst, dass dieser Terminus in religionsgeschichtlichen Belangen nicht lediglich das „Volk Israel“ bezeichnet, möchte jedoch den werten Leser bitten, diese aus stilistischen Gründen geborene Generosität zu abolieren.

⁶¹ Confer: Wagner, Richard: *Oper und Drama (I. Teil: Die Oper und das Wesen der Musik, § 6)*. In: Wagner, Richard: *Richard Wagners gesammelte Schriften in 14 Bänden*. Leipzig o.J. (verm. 1912), Band 11, S. 91; herausgegeben von Julius Kapp.

im Falle Richard Straussens eine normativ höchst signifikante Differenz zum musiktheatralischen Werke Richard Wagners zu detektieren ist, da selbiger aufgrund seiner suffizienten Befähigung zu dichterischer Produktion die Libretti seiner Opern selbst zu verfassen pflegte, während sein Sukzessor beinahe ausnahmslos auf die künstlerische Hilfestellung professioneller Litteraten angewiesen war. So wird man dem Schreibenden wohl schwerlich widersprechen können, wenn er postuliert, dass die enge museale Konnexion von Tonsetzer und Lyriker generell eine wesentlich intimere Sphäre tangiert als jene zwischen Autor und Interpret, ergo einer dergestalteten Allianz ein qualitativ anderer, gewichtigerer Stellenwert zuzuerkennen ist.

Der geneigte Leser muss somit pardonieren, wenn sich der Verfasser nicht entbrechen kann an dieser Stelle abermals zu prononcieren, dass der Komponist vor seiner Kooperation mit Joseph Gregor (1888 – 1960) und Clemens Krauss (1893 – 1954) lediglich mit drei „arischen“ und hiermit dem nationalsozialistischen Regime konformen Poeten zusammengearbeitet hatte: mit Ernst von Wolzogen (1855 – 1934) bei der Kreation des Singgedichts „*Feuersnot*“, mit Harry Graf von Kessler (1868 – 1937) im Zuge der interpersonell-kooperativen Produktion von „*Der Rosenkavalier*“ und mit Richard Strauss selbst in seiner Eigenschaft als Librettist von „*Guntram*“, „*Intermezzo*“, „*Schlagobers*“ und „*Capriccio*“, wobei seine stetige produktiv-kritische Einflussnahme auf die finalen dichterischen Resultate seiner „Sekundanten“ vernachlässigt werden kann. Oskar Wilde (1854 – 1900), dessen Tragödie in der Transkription Hedwig Lachmanns (1865 – 1918) die Basis zu des Tondichters „*Salome*“ bildete, war als sexuell pluralistisch interessierter Künstler politisch ebenso verfemt wie der jüdischstämmige Litterat Hugo von Hofmannsthal⁶² („*Elektra*“, „*Der Rosenkavalier*“, „*Ariadne auf Naxos*“, „*Josephs Legende*“, „*Die Frau ohne Schatten*“, „*Die ägyptische Helena*“, „*Die Ruinen von Athen*“, „*Arabella*“) und die dem „Hause Israel“ entsprossenen Künstler Stefan Zweig („*Arabella*“⁶³, „*Die schweigsame Frau*“, „*Friedenstag*“, „*Daphne*“,

⁶² In Betreff des offiziellen Status Hugo von Hofmannsthals im radikalen kunsttheoretischen Lager des „Dritten Reiches“ vergleiche:

„Ibsen und Strindberg rangen noch ehrlich bis zum Tode: die heutigen letzten Sängler der Demokratie und des Marxismus haben weder Glauben an andere, noch tragen sie Eigenwerte in sich selbst. Sie graben jetzt in chinesischer, griechischer, indischer Literatur nach Gestalten (Klabund, Hoffmannsthal [sic!], Hasenclever, Reinhardt), putzen diese auf oder holen sich Nigger aus Timbaktu, um ihrem auserwählten Publikum eine »neue Schönheit«, »neuen Lebensrhythmus« vorzusetzen. Das ist das Wesen der Geistigkeit von heute, das ist das moderne Drama, das moderne Theater, die moderne Musik! Ein Leichengeruch geht aus von Paris, Wien, Moskau und New York. Der foetor judaicus [„Judengestank“; A.W.] vermischt sich mit dem Abhub aller Völker. Bastarde sind die »Helden« der Zeit, die Huren- und Nackttanzrevue unter Niggerregie waren die Kunstform der Novemberdemokratie. Das Ende, die Seelenpest schien erreicht.“

Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit* (Zweites Buch: Das Wesen der germanischen Kunst; Der ästhetische Wille 6). München 1936, S. 446 f.

⁶³ Confer: Prater, Donald A.: *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig*. Oxford 1972, S. 197.

„*Capriccio*“) und Lothar Wallerstein, mit welchem er Mozarts „*Idomeneo, Rè di Creta*“ (KV 366) und die Urfassung von „*Die ägyptische Helena*“ einer umfassenden Bearbeitung unterzog.

Doch da auch diese Feststellung noch nicht geeignet scheint, des Verfassers These von Richard Straussens inexistentem Antisemitismus, respektive seiner nie statthabenden Einsicht in das fundamentale rassistisch-biologistische Fundament der faschistischen Diktatoren zweifelsfrei zu sekurieren, sei konkludierend eine kleine Anzahl von Dokumenten präsentiert, welche befähigt sind, diese Annahme in aller Prägnanz zu akzentuieren, ja – zu verifizieren. Zu diesem Zwecke sei an dieser Stelle ein Brief des Komponisten an seinen Protegé Karl Böhm (1894 – 1981) aus dem Jahre 1934 zitiert:

„Übernehmen Sie es bitte, auch Frau Geheimrat Adolph meine Ansicht mitzuteilen, daß mir Frau Nezadal als gute Sängerin u. sehr hübsche Erscheinung bestens bekannt ist. Ihr Engagement wäre ein absoluter Gewinn für Dresden: Ihr hättet dann wenigstens eine glaubhafte Helena, die meines Wissens auch nicht teutonischen Ursprungs war. Daß es beim Engagement einer guten Sängerin »politische Schwierigkeiten« geben kann, dafür können Sie von mir kein Verständnis verlangen!“⁶⁴

Weiters ließ sich der Tondichter im Dezember 1933 gegenüber der Person Wilhelm Furtwänglers (1886 – 1954), seinem direkten Stellvertreter in der diffizilen bürokratischen Hierarchie der Reichsmusikkammer, wie folgt vernehmen:

„Geheimrat Spieß schrieb mir soeben, daß ein Frankfurter Kulturgauwart gegen eine Aufführung von Debussys »Nocturne« im Museumskonzert protestiert hat, er hat diesen Brief an Dr. Benecke geschickt. Herr Minister Goebbels hat mich zwar unlängst beauftragt, Übergriffe derartiger Provinzcäsaren ihm direkt zu melden, ich glaube aber, daß dies kaum nötig ist, denn Sie sind doch die oberste Aufsicht über die Konzertprogramme und ich bitte Sie, Herrn Geheimrat Spieß zu schreiben, daß einer Aufführung der »Nocturne« ebenso wenig im Wege steht, wie einer Mahlerschen Sinfonie [!], die er sich bis jetzt noch nicht auf das Programm zu setzen getraut hat.“⁶⁵

Die durchaus legitime Reklamation eines lediglich anfangs existenten Missverständnisses, welches dem Komponisten hätte glauben machen können, dass die stilistische Beschaffenheit

⁶⁴ Richard Strauss: *Briefwechsel mit Karl Böhm* (Strauss; 05. April 1934). Mainz 1999, S. 32; herausgegeben von Martina Steiger (Akzentuierungen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).
Confer: Böhm, Karl: *Begegnungen mit Richard Strauss*. Wien, München 1964, S. 44; herausgegeben und eingeleitet von Franz Eugen Dostal.

⁶⁵ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (13. Dezember 1933). Tutzing 1967, S. 348 f.; herausgegeben von Franz Grasberger.
Confer: Strauss, Richard: *Brief an Wilhelm Furtwängler*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 304; herausgegeben von Ernst Krause.

von Musik das eigentliche Kriterium der „braunen“ Kulturpolitik repräsentierte und nicht die „rassische“ Provenienz ihres Schöpfers – immerhin ist das zuletzt genannte Dokument noch auf das erste Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft zu datieren – wird jedoch anhand eines Kompendiums fiktiver Konzertprogramme destruiert, welches der Tondichter seinem befreundeten Kapellmeister Karl Böhm 1943 als harmonische Konnexion verschiedener Orchesterwerke empfahl und dem die „*Vierte Symphonie*“ Gustav Mahlers noch immer inhärent war.⁶⁶

Ihre fundierteste Konkretisierung fällt dieser verifizierungsbedürftigen These von Richard Strauss als – wenn überhaupt – höchst moderatem Antisemiten jedoch anhand eines seiner privaten Notizhefte anheim, in welchem er dem am 10. Juli 1935 niedergeschriebenen „*Memorandum*“⁶⁷, das die Affäre um die Oper „*Die Schweigsame Frau*“ in extenso resümierte, folgende Sentenzen angliederte:

„Man verdächtigte mich als servilen, eigennütigen Antisemiten, während ich im Gegenteil so oft ich konnte bei den hiesigen maßgebenden Leuten (auch wieder zu meinem eigenen Schaden) stets betont habe, daß ich die Streicher-Goebbelsche [sic!] Judenhetze für eine Schmach für die deutsche Ehre, für ein Armutszeugnis, für das niedrigste Kampfmittel der talentlosen, faulen Mittelmäßigkeit gegen höhere Geistigkeit und größere Begabung halte. Ich bekenne hier offen, daß ich von Juden so viel Förderung, so viel aufopfernde Freundschaft, großmütige Hilfe und auch geistige Anregung genossen habe, daß es ein Verbrechen wäre, dies nicht in aller Dankbarkeit anzuerkennen.

*Gewiß hatte ich auch in der jüdischen Presse Gegner, dagegen war mein Verhältnis zu meinem reichlich gegensätzlichen Antipoden Gustav Mahler ein fast freundschaftliches zu nennen. Meine schlimmsten und böartigsten Feinde und Gegner waren »Arier«, ich nenne nur die Namen Perfall, Oscar Merz ([Münchener; W.S.] *Neueste Nachrichten*), Theodor Göring (Sammler), Felix Mottl, Franz Schalk, Weingartner und die ganze nähere Parteipresse: V[ölkischer; W.S.] B[obachter; W.S.] etc.“⁶⁸*

Von besonderem Interesse ist in Anbetracht dieser hier vom Komponisten vollzogenen Argumentation der abermals bereits im Denken Friedrich Nietzsches prädisponierte und die Basis von des Philosophen späten, auf Moralreflexion fokussierten Oeuvres bildende Gedanke des destruktiven Ressentiments, ergo der Umwertung der existenten Werte, welche sich nicht als Resultat einer schöpferischen Potenz präsentiert, sondern lediglich als Hypostasierung der subversiven Ohnmacht, welche sich in passiv-aggressiver Weise gegen die dominierende

⁶⁶ Confer: Richard Strauss: *Briefwechsel mit Karl Böhm* (Strauss; 22. Juni 1943). Mainz 1999, S. 129; herausgegeben von Martina Steiger.

⁶⁷ Confer: Kapitel „*Appendix: „Dokumente zu »Die Schweigsame Frau«*“; S. 215 ff. und Kapitel „*Appendix: Die Reminiszenzen*“; S. 218 f.

⁶⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (*Memorandum*). Frankfurt am Main 1957, S. 170 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

Normierung einer spezifischen Gesellschaft wendet. Zur Verifizierung dieser leichthin belegbaren These seien dem vorstehenden Kapitel analog, drei dem Gesamtwerk des „Gekreuzigten Dionysos“ extrahierte Sentenzen an dieser Stelle platziert, welche diesmal dem ethischen opus magnissimum des Philosophen – der Studie „*Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*“ – inhärent sind:

„Der Sklavenaufstand in der Moral beginnt damit, dass das *Ressentiment* selbst schöpferisch wird und Werthe gebiert: das *Ressentiment* solcher Wesen, denen die eigentliche Reaktion, die der That versagt ist, die sich nur durch eine imaginäre Rache schadlos halten. Während alle vornehme Moral aus einem triumphierenden Ja-sagen zu sich selber herauswächst, sagt die Sklaven-Moral von vornherein Nein zu einem »Ausserhalb«, zu einem »Anders« zu einem »Nicht-selbst«: und *dies* Nein ist ihre schöpferische That. Diese Umkehrung des werthesetzenden Blicks – diese *nothwendige* Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum *Ressentiment*: die Sklaven-Moral bedarf, um zu entstehn, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agieren, – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.“⁶⁹

„Aber es ist *nicht* derselbe Begriff »gut« [wie in positiv setzenden Normierungen; A.W.]: vielmehr frage man sich doch, wer eigentlich »böse« ist, im Sinne der Moral des *Ressentiment*. In aller Strenge geantwortet: *eben* der »Gute« der andren Moral, eben der Vornehme, der Mächtige, der Herrschende, nur umgefärbt, nur umgedeutet, nur umgesehn durch das Giftauge des *Ressentiment*.“⁷⁰

„Den Psychologen voran in's Ohr gesagt, gesetzt, dass sie Lust haben sollten, das *Ressentiment* selbst einmal aus der Nähe zu studieren: diese Pflanze blüht jetzt am schönsten unter Anarchisten und Antisemiten, übrigens so wie sie immer geblüht hat, im Verborgnen, dem Veilchen gleich, wenn schon mit andrem Duft. Und wie aus Gleichem *nothwendig* immer Gleiches hervorgehen muss, so wird es nicht überraschen, gerade wieder aus solchen Kreisen Versuche hervorgehen zu sehn, wie sie schon öfter dagewesen sind [...], die *Rache* unter dem Namen der *Gerechtigkeit* zu heiligen – wie als ob *Gerechtigkeit* im Grunde nur eine Fortentwicklung vom Gefühle des Verletzt-seins wäre – und mit der *Rache* die *reaktiven* Affekte überhaupt und allesammt nachträglich zu Ehren zu bringen.“⁷¹

In besonderer Deutlichkeit präsentiert sich dieser explizite Konnex von des Komponisten Exemplifikationsstruktur mit Friedrich Nietzsches deduktiver Antithetik von Herren- und Sklavenmoral – welche in keinsten Weise auf ein Analogon zwischen „germanischer“ und

⁶⁹ Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (Erste Abhandlung: „Gut und Böse“, „Gut und Schlecht“; § 10). In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 5, S. 270 f.; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁷⁰ Ibidem (Erste Abhandlung: „Gut und Böse“, „Gut und Schlecht“; 11), S. 274 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁷¹ Ibidem (Zweite Abhandlung: „Schuld“, „schlechtes Gewissen“ und Verwandtes; 11), S. 309 f. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

„jüdischer“ Ethik reduziert werden darf – anhand folgender Passage, in welcher der noch junge Philosoph die nationalistisch-antisemitischen Tendenzen seiner Epoche nicht nur illustrierte, sondern deren Resultat in prophetisch anmutender Weise antizipierte:

*„Beiläufig: das ganze Problem der **Juden** ist nur innerhalb der nationalen Staaten vorhanden, insofern hier überall ihre Thatkräftigkeit und höhere Intelligenz, ihr in langer Leidenschule von Geschlecht zu Geschlecht angehäuften Geist- und Willens-Capital, in einem neid- und hasserweckenden Maasse zum Uebergewicht kommen muss, so dass die litterarische Unart fast in allen jetzigen Nationen überhand nimmt – und zwar je mehr diese sich wieder national gebärden –, die Juden als Sündenböcke aller möglichen öffentlichen und inneren Uebelstände zur Schlachtbank zu führen.“⁷²*

Es scheint somit legitim zu postulieren, dass jene resümierende Enuntiation Richard Straussens – welche in deplorable Weise lediglich pro domo artikuliert wurde, jedoch nichtsdestotrotz dem Denken seiner Präsidentschaftszeit, respektive dem Monat seiner Entlassung inhärent war und ein fraglos authentisches Bild seiner Weltanschauung repräsentiert – hiermit nicht lediglich von einer allenfalls marginalen judenaversiven Orientierung zeugt, sondern ebenso von einem gravierenden, nicht zu überschätzenden Missverstehen des fundamentalen rassistisch-antisemitischen Prinzips, welches dem Ungeiste der ihm supraordinierten nationalsozialistischen Regierungsrüge zugrunde lag⁷³.

⁷² Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band (Achstes Hauptstück: Ein Blick auf den Staat; § 475)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 310; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).

Vergleiche hierzu die retrospektiv höchst ironisch anmutende Charakterisierung der mit dem Hitlerismus Sympathisierenden von der Hand Stefan Zweigs:

„Im Hause alles gut, auch nebenan Leute etc. ausgezeichnet, nur grässliches Volk, Unterdeutsche. Die Hakenkreuzlerei hat den Mittelstand ergriffen, bei dem alles – Sozialismus, Religiosität, Bildung – zur Caricatur wird, sie zäumt diesen Menschen, die nur durch grosse Bescheidenheit erträglich wären, ein stupides Herrentum oder Ich-möchte-Herrentum auf. Immerhin interessant von der Nähe zu sehen.“

Zweig, Stefan: *„Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“*. Stefan Zweig im Briefwechsel mit Frederike Zweig 1912 – 1942 (Zweig; Juli 1931). Frankfurt am Main 2006, S. 241; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer.

⁷³ In Antizipation des folgenden Kapitels vergleiche:

*„Dieses Erlebnis [die Revitalisierung des „tiefen Mysteriums des Blutes“; A.W.] wurde gleichlaufend durch das Entstehen einer neuen Wissenschaft, einer neuen wissenschaftlichen Entdeckung begleitet, die wir **Rassenkunde** nennen. Diese Rassenkunde ist, von ganz oben betrachtet, in ihrer Tiefe weiter nichts als ein weit ausholender Versuch der deutschen Selbstbesinnung. Wieder bemühte sich der Deutsche, auf die Urgründe des eigenen Ichs, der deutschen Gemeinschaft, der europäischen Völkerfamilie zurückzugehen. Man forschte nach den leiblichen Gesetzen und den seelischen Geboten dieser Gemeinschaften und da fand man, daß man Geist und Leib nicht voneinander trennen konnte, daß die Gesetze der leiblichen Vererbung ihren unmittelbaren Widerschein hatten in der seelischen Haltung und der inneren Festigkeit eines bestimmten Menschentums. Diese neue Naturerkenntnis ist also nicht ein platter Materialismus, als der sie in allen diesen Jahren bekämpft worden ist, sondern bedeutet ein großes menschliches Erwachen, wie einst, als die europäische Naturwissenschaft nach einer 1500 jährigen »toten Zeit« seit dem Sterben der antiken griechischen Welt sich Rechenschaft abzulegen begann über das Gesetz der kreisenden Gestirne ebenso wie über die Gesetzmäßigkeit des Blutkreislaufs im menschlichen Körper.“*

Exkurs I – Rassistischer Antisemitismus

„Blutzeichen schrieben sie auf den Weg, den sie gingen, und ihre Thorheit lehrte, dass man mit Blut die Wahrheit beweise. Aber Blut ist der schlechteste Zeuge der Wahrheit; Blut vergiftet die reinste Lehre noch zu Wahn und Hass der Herzen.“⁷⁴

Der Verfasser sieht sich an diesem Punkte dazu veranlasst, einige prinzipielle Aspekte und analytische Konklusionen im Themenbereich „Phänomenologie des Antisemitismus“ zu explizieren, welche elementaren Einfluss auf das hier entworfene Kaleidoskop von Richard Straussens Position im „Dritten Reich“ zeitigen werden. Hier stellt sich selbstredend primär die Frage, inwieweit die von Arthur de Gobineau in seinem Hauptwerk *„Essai sur l'inégalité des races humaines“*⁷⁵ etablierte Rassenideologie mit dem Kuriosum der historisch existenten Judenaversion früherer Epochen zu kombinieren ist.

Der Autor wies bereits darauf hin, dass fons et origo der antisemitisch kolorierten Denkweise der Neuzeit – es darf angenommen werden, dass die bereits in der Antike vorhandene Skepsis gegenüber dem Judentum primär auf dem Novum einer monotheistischen Religion basierte (Echnatons Aton-Kult, welcher nach dessen Tode unverzüglicher Destruktion anheim fiel, darf hier ignoriert werden) – im uralten christlichen Ressentiment gegenüber dem Volke Israel als „Mörder Jesu“⁷⁶ zu verorten ist, welchem in Verbindung mit religiös-fundamentalistischer Phantasie die gräulich-mittelalterlichen Horrorfabeln von Menschenopfern und Kannibalismus emaniert waren. Diesem sakralen Ursprunge nicht eingedenk, wurden die judenfeindlichen Parolen über die Epoche der Renaissance und der sogenannten „Aufklärung“ hinweg perpetuiert, um sich im neunzehnten Jahrhundert als floskelhafte Maximen bürgerlich-konservativer Intoleranz in seltener Blüte zu hypostasieren und sich schließlich im frühen zwanzigsten saeculum zu einem essentiellen Bestandteil des politischen Diskurses zu transformieren. Es muss jedoch in aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, dass dieser unreflektierte Gebrauch christlicher Animositäten in einer

Rosenberg, Alfred: *Gestaltung der Idee. Blut und Ehre Band 2. Reden und Aufsätze von 1933 – 1935 (Der Kampf um die Weltanschauung; Reichstagsrede vom 22. Februar 1934)*. München 1942, 33 f.; herausgegeben von Thilo von Trotha (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁷⁴ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Zweiter Theil (Von den Priestern)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 4, S. 119; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

⁷⁵ Gobineau, Arthur de: *Die Ungleichheit der Menschenrassen*. Berlin 1935; übersetzt von R. Kempf.

⁷⁶ Der Schreibende sieht sich gezwungen an diesem Punkte seiner Konsternierung im Angesicht einer absolut inkonsequenten Logik Ausdruck zu verleihen, da es offensichtlich scheint, dass der politische Aktivist Jesus von Nazareth ohne sein Martyrium nie in den Status eines Gottes (Erlöser, Heiland, Hirte, Lamm Gottes, Menschensohn, Messias, etc.) hätte erhoben werden können, ergo sein gewaltsamer Exitus die Bedingung der Möglichkeit der christlichen Konfession darstellt.

radikalen, kaum zu überschätzenden Divergenz zu den rassistisch-biologistischen und rassistisch-eliminatorischen Paradigmen des Nationalsozialismus und seiner demagogischen „Pioniere“ situiert ist:

„Antisemitismus und Judenhaß sind nicht dasselbe. Judenhaß hat es immer gegeben, Antisemitismus ist in seiner politischen wie ideologischen Bedeutung eine Erscheinung der letzten Jahrhunderte. Es ist möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, daß der Judenhaß den Antisemitismus, der mit dem Ende des Hitler-Regimes erst einmal an ein Ende gekommen zu sein scheint, überlebt, so wie es Antisemiten gegeben hat, die nie in ihrem Leben den leisesten Judenhaß verspürt haben. Was die Juden anlangt, waren diese sogar die allergefährlichsten. Uns beschäftigt hier nicht das Phänomen des Judenhasses, der in der Geschichte von untergeordneter und in der Politik ohne alle Bedeutung ist. Was aber den Antisemitismus anlangt, so ist offensichtlich, daß er politisch nur dann relevant und virulent werden kann, wenn er sich mit einem der wirklich entscheidenden politischen Probleme der Zeit verbinden kann. Daß eine solche Verbindung aber überhaupt möglich war, besagt nichts anderes, als daß die Judenfrage, aus Gründen, die mit den Juden unmittelbar nichts zu tun zu haben brauchen, gefährliche und entscheidende Konfliktstoffe des Zeitalters in sich barg.“⁷⁷

Hannah Arendt wendet sich in ihrer stimulierend-originellen Analyse der totalen Herrschaft hiermit gegen eine von Exegeten oftmals imaginierte teleologische Denkfigur hegelianischer Provenienz, welche sich dazu anlässt, einen direkten Konnex zwischen mittelalterlich-klerikaler Judenaversion und dem modernen politischen Antisemitismus, respektive dessen Klimax im „Holocaust“ zu projizieren. Der frappanteste Kritikpunkt an dieser Praxis nimmt Bezug auf ein Vorgehen, welches übersieht, dass die entsprechende Methodik unter Präsuntion einer stetig existenten Judenaversion – welche sich tragischerweise im Zuge der Israelischen Expansionspolitik auch in West- und Mitteleuropa abermals zu manifestieren beginnt – zwangsläufig und notwendig die ewige Wiederkehr des jüdischen Genozids prognostiziert. Das Zentrum von Hannah Arendts Kritik richtete sich also *„gegen die auch von israelischen Politikern in den Vordergrund geschobene Tendenz, den »Holocaust« in eine Linie mit der Geschichte des Antisemitismus zu stellen, da dies nach ihrer Überzeugung den »Holocaust« als gleichsam notwendige Durchgangsstufe der Geschichte des Judentums erscheinen ließ. Schon in den »Elementen und Ursprüngen totaler Herrschaft« hatte sie sich der Formel vom »ewigen Antisemitismus« mit Entschiedenheit widersetzt und die Auffassung vertreten, daß der Weg zur »Endlösung« nicht in erster Linie auf die Kontinuität antisemitischer Strömungen zurückzuführen sei, sondern auf die innere Notwendigkeit des*

⁷⁷ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft (I. Antisemitismus: Von dem preußischen Antisemitismus bis zu den ersten deutschen Antisemitenparteien)*. München 2008, S. 83 f.; übersetzt von Hannah Arendt.

*totalitären Regimes, ein Feindbild zu entwickeln, für das sich die Juden als nie wirklich integrierte Bevölkerungsgruppe am ehesten eigneten. Sie betonte daher die grundsätzlich unterschiedliche Ausformung und Funktion des Antisemitismus der vorausgehenden Epochen im Verhältnis zum 20. Jahrhundert.*⁷⁸ Denn obwohl man vor Diskriminierung nur noch auf dem Monde sicher sei, ist dieses Faktum mit der notwendigen Progression in eine neuerliche maschinell-bürokratische Elimination eines Volkes nicht kausal zu verbinden, da es wissenschaftstheoretisch auch aus der kontemporären Perspektive höchst prekär erscheint, die retrospektiv als erschreckend zwangsläufig sich ausnehmenden Geschehnisse des verflornten saeculums – „ganz besonders den Aufstieg und Fall des Nationalsozialismus“⁷⁹ – im Zuge teleologischer Simplifizierungsstrategien zu nivellieren. Wie Bryan Gilliam in nuce konstatierte: „*the road to Auschwitz was neither straight nor foreseeable.*“⁸⁰

So verbalisiert die deutsch-jüdische Politologin dieses mit höchster Wichtigkeit ausgestattete analytische Resultat ihrer Studien bereits im Vorwort ihres frühen Hauptwerkes „**Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft**“ in aller gebotenen Prägnanz:

*„Wer meint, eine kontinuierliche Reihe von Verfolgungen, Vertreibungen und Blutbädern führe bruchlos vom Ausgang des Römischen Reiches über das Mittelalter und die Neuzeit bis in unsere Tage, und vielleicht noch hinzusetzt, der moderne Antisemitismus sei nichts weiter als die Profanversion eines verbreiteten mittelalterlichen Aberglaubens, ist, wenn auch arglos, nicht weniger im Irrtum als die Antisemiten, die ganz entsprechend meinten, seit dem Altertum regiere eine jüdische Geheimgesellschaft die Welt oder strebe danach.“*⁸¹

Hiergegen denunziert Gerhard Splitt im Zuge seiner Studie über die „Arisierung“ der Reichsmusikkammer in eklatanter Ignoranz gegenüber geistesgeschichtlichen Metamorphosen die für seine Zwecke offenkundig leicht instrumentalisierbare These, dass „*die Wurzeln des nationalsozialistischen Antisemitismus [...] bis ins frühe Mittelalter hinab[reichen; A.W.]. Auch für die Kultur- und Musikpolitik des NS-Staats trifft zu, dass ab 1933 bemerkenswert wenig »neu dazuerfunden« werden musste, da die grundlegenden Ideen*

⁷⁸ Mommsen, Hans: *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*. In: Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2008, S. 20 f..

⁷⁹ Gilliam, Bryan: „*Frieden im Innern*“: *Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935*. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001, S. 94; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft (I. Antisemitismus: Vorwort)*. München 2008, S. 19 f.; übersetzt von Hannah Arendt.

und Ziele längst formuliert und zum Teil in praxi erprobt waren.“⁸² Mit dieser von Hannah Arendt in irreversibler Weise falsifizierten Projektion fällt es dem partiell tendenziösen Autor – welcher sich dessen ungeachtet in philologischen Belangen wie kaum ein anderer Wissenschaftler um die Strausforschung verdient gemacht hat – selbstredend wesentlich leichter, den Komponisten dem totalitären Regime Deutschlands posthum zu approximieren. Selbst Adolf Hitler war diese fundamentale Differenz zwischen katholizistischem und biologistischem Antisemitismus lukulent gewärtig. In seiner „Analyse“ der sich ihrem Ende zuneigenden Habsburgischen Donaumonarchie, respektive der politischen Situation um Georg Heinrich Ritter von Schönerer (1842 – 1921; Alldeutsche Vereinigung) und Karl Lueger (1844 – 1910; Christlichsoziale Partei) verweist der gerade in Festungshaft befindliche „Revolutionär“ auf den basalen Fehler der zuletzt genannten Gruppierung:

„Der Antisemitismus der neuen Bewegung war statt auf rassischer Erkenntnis auf religiöser Vorstellung aufgebaut. [...] Mit einer solchen oberflächlichen Begründung kam man auch niemals zu einer ernstlichen wissenschaftlichen [!] Behandlung des ganzen Problems und stieß dadurch zu viele, denen diese Art von Antisemitismus unverständlich war, überhaupt zurück. Die werbende Kraft der Idee war damit fast ausschließlich an geistig beschränkte Kreise gebunden, wenn man nicht vom rein gefühlsmäßigen Empfinden hinweg zu einer wirklichen Erkenntnis [!] kommen wollte.“⁸³

Was den biologistischen Rassismus Arthur de Gobineaus, Houston Stewart Chamberlains (1855 – 1927), Alfred Rosenbergs (1893 – 1946), Joseph Goebbelsens (1897 – 1945) oder Adolf Hitlers jedoch als vollgültige Novität legitimierte, war dessen pseudowissenschaftliches Fundament, welches im Denken dieser Verblendeten den gleichen Status für sich reklamieren konnte, wie die differenzierende Separation von phänomenal-empirischer und noumenal-intelligibler Welt in der Philosophie Platons (428/427 – 348/347 v.u.Z.), Immanuel Kants (1724 – 1804) und Arthur Schopenhauers. So wird die Legitimität dieser Präzisierung beispielsweise anhand folgender Passage aus „**Mein Kampf**“ besonders deutlich vor das Auge des Lesers gestellt:

„Jede Kreuzung zweier nicht ganz gleich hoher Wesen gibt als Produkt ein Mittelding zwischen der Höhe der beiden Eltern. Das heißt also: das Junge wird wohl höher stehen als die rassisch niedrigere Hälfte des Elternpaares, allein nicht so hoch wie die höhere. Folglich wird es im Kampf gegen diese höhere später unterliegen. Solche Paarung widerspricht aber dem Willen der Natur zur Höherzüchtung des

⁸² Splitt, Gerhard: *Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung.* In: *Musik in der Emigration 1933 – 1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung (Symposium Essen, 10 – 13. Juni 1992).* Stuttgart 1994; herausgegeben von Horst Weber.

⁸³ Hitler, Adolf: *Mein Kampf (Band 1, 3. Kapitel: Allgemeine politische Betrachtungen aus meiner Wiener Zeit).* München 1942, S. 130 f.

Lebens überhaupt. Die Voraussetzung hierzu liegt nicht im Verbinden von Höher- und Minderwertigem, sondern im restlosen Siege des ersteren. Der Stärkere hat zu herrschen und sich nicht mit dem Schwächeren zu verschmelzen, um so die eigene Größe zu opfern. Nur der geborene Schwächling kann dies als grausam empfinden, dafür aber ist er auch nur ein schwacher und beschränkter Mensch; denn würde dieses Gesetz nicht herrschen, wäre ja jede vorstellbare Höherentwicklung aller organischen Lebewesen undenkbar.“⁸⁴

Abgesehen von dem offensichtlich subjektivistisch-ideologischen Fundament dieser Sentenz, welche die hier missverstandene Selektionstheorie Charles Darwins (1809 – 1882) auf den Menschen als Kulturwesen anwendet – eine Praktik, welcher sich der britische Naturforscher expressis verbis entgegen stellte⁸⁵ –, projiziert der „Führer und Reichskanzler“ in spe seine eigenen kruden Imaginationen in das evolutionäre Geschehen, welches in keinster Weise ein teleologisches Entwicklungsprogramm in Richtung der „Höherzüchtung des Lebens“ vollzieht. Diese im neunzehnten Jahrhundert extrem populäre Hypothese, selbstredend inspiriert von Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770 – 1831) dialektischer Geschichtsphilosophie, wurde durch das Oeuvre des britischen Wissenschaftlers in toto destruiert und ist somit als inkorrekt zurückzuweisen.⁸⁶

Eines divergenten Vokabulars ungeachtet, artikulierte auch Hannah Arendt diesen Sachverhalt in ihrer späten Studie „**Macht und Gewalt**“, welche sich prädominell mit der definitorischen Separation dieser oftmals synonym gebrauchten Termini befasst:

„Rassismus ist, im Unterschied zur Rasse selbst, keine tatsächliche Gegebenheit, sondern eine zur Ideologie entartete Meinung, und die Taten, zu denen er führt, sind keine bloßen Reflexe, sondern Willensakte, die sich logisch aus gewissen pseudowissenschaftlichen Theorien ergeben. Auch die Gewalt, die im Rassenkampf auftritt, ist also, obwohl immer mörderisch, nicht eigentlich »irrational«, wobei man allerdings unter Rassismus nicht irgendwelche vagen Vorurteile zu verstehen hat, sondern ein ausgebildetes ideologisches System.“⁸⁷

⁸⁴ Ibidem (Band 1, 11. Kapitel: Volk und Rasse), S. 312.

⁸⁵ Confer: Wuketits, Franz: *Darwin und der Darwinismus (Was Darwin wirklich (nicht) sagte)*. München 2005, 87. ff..

⁸⁶ Confer: Wuketits, Franz: *Evolution. Die Entwicklung des Lebens (Evolution und Fortschritt)*. München 2009, S. 50 ff.

⁸⁷ Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt (Kapitel 3)*. München 2008, S. 75; übersetzt von Gisela Uellenberg.

Confer: „**Dieser Grundgedanke von der Bedeutung der Rasse für Sein oder Nichtsein eines Volkes ist daher nicht als weltferne Theorie anzusehen, sondern er ergibt sich als die notwendige Folge aus einwandfrei erwiesenen wissenschaftlichen Erkenntnissen.**“

Gütt, Arthur: *Die Rassenpflege im Dritten Reich*. In: *Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands*. Hamburg 1940, S. 5.

Das Essentielle an dieser „Entdeckung“ der fundamentalen normativen Differenz der Menschenrassen bestand also keineswegs in ihrer Eigenschaft als „Gesinnung“, „Weltanschauung“, oder „Geisteshaltung“, sondern in dem kompromisslos-insistierenden Glauben der Nationalsozialisten an den wissenschaftlich-evidenten Charakter ihrer Methode, welche ihnen geeignet schien, das gesamte historische Geschehen des Erdkreises seit der Entstehung des „homo sapiens sapiens“ akkurat zu explizieren. So formulierte Alfred Rosenberg in seiner Rede vor dem Reichskriegsministerium vom 07. März 1935 dieses dogmatische, in seinen Augen infallible Diktum in folgender Weise:

„Das, was wir heute »Rassenkunde« nennen, ist nur die unmittelbare Fortsetzung dessen, was einmal im jungen und späten Mittelalter an Naturforschung im Kampf um eine freie Forschung eingesetzt hat. Ebenso, wie ein Kopernikus und seine Nachfolger sich bemühten, sich Rechenschaft vom All zu geben, so versucht heute eine neue Wissenschaft, sich Rechenschaft über das Menschentum und seine innere Gesetzlichkeit überhaupt zu verschaffen.“⁸⁸

Über die Definition dessen, was im faschistischen Deutschland als Rasse zu firmieren hatte, legt bereits das ideologische Manifest des „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ – *„Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit“* – beredetes Zeugnis ab:

„Jede Rasse hat ihre Seele, jede Seele ihre Rasse, ihre eigene innere und äußere Architektonik, ihre charakteristische Erscheinungsform und Gebärde des Lebensstils, ein nur ihr eigenes Verständnis zwischen den Kräften des Willens und der Vernunft.“⁸⁹

Auch Adolf Hitler affirmierte dieses Diktum bereits zur Zeit seiner neunmonatigen Festungshaft in Landsberg am Lech, wobei der „Führer und Reichskanzler“ in spe der

⁸⁸ Rosenberg, Alfred: *Gestaltung der Idee. Blut und Ehre Band 2. Reden und Aufsätze von 1933 – 1935 (An die deutsche Wehrmacht; Reichskriegsministeriumsrede vom 07. März 1935)*. München 1942, 296; herausgegeben von Thilo von Trotha (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: *„Dabei muss betont werden, daß das Wort »Rasse« für uns ein naturwissenschaftlicher Begriff ist; er schließt in sich ein einerseits die Ähnlichkeit, die Blutsverwandtschaft der Angehörigen einer Rasse, wie andererseits die Tatsache der Verschiedenheit der Rassen, und zwar verschieden in körperlicher, geistiger und seelischer Hinsicht. Diese Verschiedenheit der Menschenrassen besteht nicht etwa infolge irgendwelcher Einflüsse von außen, sondern sie ist unabänderlich durch die Vererbung begründet und haben ihre Wurzel ausschließlich im Erbbild.“*

Gütt, Arthur: *Die Rassenpflege im Dritten Reich*. In: *Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands*. Hamburg 1940, S. 8.

⁸⁹ Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit (Erstes Buch: Das Ringen der Werte; Rasse und Rassenseele 6)*. München 1936, S. 116.

pseudowissenschaftlichen Ideologie Alfred Rosenbergs einen sakral-transzendenten Charakter zu addieren geneigt war:

„(F)ür mich aber und alle wahrhaftigen Nationalsozialisten gibt es nur eine Doktrin: Volk und Vaterland. Für was wir zu kämpfen haben, ist die Sicherung des Bestehens und der Vermehrung unserer Rasse und unseres Volkes, die Ernährung seiner Kinder und Reinhaltung des Blutes, die Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes, auf daß unser Volk zur Erfüllung der auch ihm vom Schöpfer des Universums zugewiesenen Mission heranzureifen vermag.“⁹⁰

Kaum ein anderer Aspekt der das völkische Kollektiv venerierenden Mentalität des „Dritten Reiches“ scheint geeigneter, Richard Straussens immanente Opposition zu Ideologie und Praktik des biologistisch-eliminatorischen Prinzipien folgenden Regimes zu verifizieren. Denn wie bereits explizit nachgewiesen⁹¹, affimierte der Komponist den subjektzentrierten Akzent der Philosophie Arthur Schopenhauers, Friedrich Nietzsches und Johann Kaspar Schmidts, musste also diese Form der Individuumsnegation zum Behufe eines genetisch-sozialdarwinistischen Rassschemas (welches keinen direkten Bezug zu des Naturwissenschaftlers Theorie aufzuweisen befähigt ist)⁹² notgedrungen negieren. Doch darf es nicht wundernehmen, wenn der sich auf Primärquellen stützende Exeget vergeblich nach Enuntiationen des Komponisten fahnden wird, welche diese Thematik dezidiert tangieren, da – wie an betreffender Stelle zureichend illustriert⁹³ – der Tondichter dieser phänomenologischen Einsicht in die fundamentale Divergenz von „neuem“ und „alten“ Antisemitismus vollständig ermangelte.

Sollte der skeptische Leser jedoch in Anbetracht dieser zweifellos faktenzentrierten Exemplifizierungen noch immer Zweifel an den eben exekutierten Deduktionen des Schreibenden hegen (welche der Verfasser im Rahmen dieses Essays auf analytischem Wege nicht mehr zu destruieren befähigt wäre) möge er ernstlich erwägen, inwieweit Richard Straussens Charakter und Weltbild mit den notwendigen Resultaten dieses brutal-ignoranten Antihumanismus nationalsozialistischer Deszendenz kongruent erscheinen:

⁹⁰ Hitler, Adolf: *Mein Kampf* (Band 1, 8. Kapitel: *Beginn meiner politischen Tätigkeit*). München 1942, S. 234 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁹¹ Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 13 ff.

⁹² Confer: Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (*Fortschritt durch Revolution*). Frankfurt am Main 1976, S. 183 f..

⁹³ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 26 f.

„Will eine deutsche Erneuerung die Werte unserer Seele im Leben verwirklichen, so muß sie auch die körperlichen Voraussetzungen dieser Werte erhalten und stärken. Rassenschutz, Rassenzucht und Rassenhygiene sind also die unerläßlichen Forderungen einer neuen Zeit. Rassenzucht bedeutet aber im Sinn unseres tiefsten Suchens vor allem den Schutz der nordischen Rassenbestandteile unseres Volkes. Ein deutscher Staat hat als die erste Pflicht Gesetze zu schaffen, die dieser Grundforderung entsprechen. [...] Ehen zwischen Deutschen und Juden sind zu verbieten, solange überhaupt noch Juden auf deutschem Boden leben dürfen (Daß die Juden die Staatsbürgerrechte verlieren und unter ein ihnen gebührendes neues Recht gestellt werden, versteht sich von selbst.) Geschlechtlicher Verkehr, Notzucht usw. zwischen Deutschen und Juden ist je nach der Schwere des Falles mit Vermögensbeschlagnahme, Ausweisung, Zuchthaus und Tod zu bestrafen.“⁹⁴

⁹⁴ Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit (Drittes Buch: Das kommende Reich; Das nordisch-deutsche Recht 3)*. München 1936, S. 557 f..

Exkurs II – Der geheime Umworbene

„[...] *mein Grundsatz ist nun einmal, daß man für sich selbst nur Taten und Werke, aber nicht Worte reden lassen soll.*“⁹⁵

Ein besonders amüsanter, ja – im historischen Kontext beinahe satirisch sich ausnehmendes Szenario, präsentiert sich dem Philologen im Zuge von Richard Straussens Urgierung einer Komposition der „*Semiramis*“-Legende, basierend auf dem Werk „*La hija del aire*“ („*Die Tochter der Luft*“) Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681). Bereits mit dem sich seiner Finalisierung annähernden Jahre 1907 projektierte der Tondichter in vehementer Art und Weise eine musikalische Transposition des glorifizierten Schauspiels und skizzierte ein operngerechtes Schema gegenüber Hugo von Hofmannsthal, nachdem selbiger bereits im März 1906 eine intensiveres Studium des Stoffes bekundet und seine dramaturgische Planung bei einem Ende 1907 mit Strauss stattfindenden Treffen dargelegt hatte.⁹⁶

Doch destruierte der Dichter am 31. Oktober 1910 mit folgender Epistel jeglichen Gedanken an eine expansive Evolution von „*Die Tochter der Luft*“ in der bis zu diesem Zeitpunkte florierenden Imagination des Komponisten:

„»*Semiramis*« ist mir meilenfern. Keinerlei geistige oder materielle Vorteile vermöchten, diesen Stoff aus mir herauszupumpen, auch mein fester Wille nicht, wie ja überhaupt Wille in solchen Dingen machtlos ist. – Auch war es, abgesehen von dem innerlich ganz fertigen *Vorspiel*, niemals ein *Stoff*, sondern nur eine *Stoffmöglichkeit*. Auch hätte ich musikalische, oder sagen wir musikpolitisch-stilistische Bedenken.“⁹⁷

Doch sollte Richard Strauss selbst sich von dieser idolisierte Kaprize – er plante gar eine zwei Vorstellungstage währende Fassung in Anlehnung an Richard Wagners „*Rienzi, der letzte der Tribunen*“ zu entwerfen –, welche von Hofmannsthals Seiten offenkundig als realiter nicht diskutabel stigmatisiert wurde, niemals vollends distanzieren. Als der „*Garmischer Meister*“ nach dem im Jahre 1929 – der geneigte Leser pardonniere diese emphatische Kolorierung – allzu früh erfolgten Tode des Dichters mit dem als in kommensurabler Weise befähigt erachteten Litteraten Stefan Zweig in näheren Kontakt trat,

⁹⁵ Strauss, Richard: *Gibt es eine Fortschrittspartei?* (1907). In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 83; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 14 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

⁹⁶ Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*. München 1990, S. 17 (*Strauss; 11. März 1906*), 30 ff. (*Strauss; 22. Dezember 1907*); herausgegeben von Willi Schuh.

⁹⁷ Ibidem (*Hofmannsthal; 31. Oktober 1910*), S. 106; (Akzentuierungen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).

rekurrierte der Tondichter im Frühling 1935 abermals auf den Stoff der „*Semiramis*“-Legende.⁹⁸

Da der jüdische Librettist jedoch aus durchaus verständlicher Motivation nicht mehr gewillt war, die direkte und publike Kooperation mit Richard Strauss zu kontinuierieren⁹⁹, verwies er selbigen an die Adresse Joseph Gregors, welcher über einige schriftstellerische Begabung verfügte und den rigorosen antisemitischen Rassedefinitionen des herrschenden Regimes – trotz etwaiger Denunziation – in höherem Maße korrespondierte.¹⁰⁰ Dem Falle des „*Capriccio*“ analog, subdinierte sich der Komponist zwangsläufig jedoch der Einsicht, dass sein neuer Librettist dieser eminenten Aufgabe in künstlerischen Belangen nicht gewachsen war und suchte bereits 1935 nach einem geeigneten Dichter, um dieses diffizile Werk mit musiktheatralischem Leben zu durchfluten. Dieser Entscheidung ungeachtet und der Tatsache, dass die Projektierung dieses Vorhabens von Seiten Richard Straussens schon im Mai 1941¹⁰¹ zu Grabe getragen wurde zum Trotze, begehrte Joseph Gregor noch Ende 1944¹⁰², ja – selbst noch ein Jahr vor dem Tode des Tondichters¹⁰³ dessen Reanimation.

Nun – hier liegt das punctum saliens dieser Erläuterungen und ein bestechender Beleg für des Musikers höchst marginalen, wenn nicht gar inexistenten Antisemitismus – stellt sich dem exegetisch orientierten Philologen selbstredend die Frage, an welchen Dichturfürsten sich der Komponist zum Jahreswechsel 1934/35 gewandt hatte, um das seit beinahe zwei Dezennien imaginierte opus magnissimum endlich zu initialisieren. Angesichts seiner im historischen Kontext lediglich als ironisch zu bezeichnenden Vorgehensweise, kann sich der Verfasser nicht entbrechen antizipierend sein königliches Amusement in aller Deutlichkeit zu akzentuieren. Denn der vom Tondichter anvisierte Litterat, von welchem sich Richard Strauss die jahrzehntelang begehrte Dramatisierung des Werkes „*La hija del aire*“ erhoffte, war niemand anderer als – Franz Werfel.

⁹⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 20. April 1935)*. Frankfurt am Main 1957, S. 110 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

⁹⁹ Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; S. 166 ff.

¹⁰⁰ Confer: „[Joseph Gregor; A.W.] *ist aus Cernowitz nach Wien eingewandert und z. Zt. Altkatholischer Konfession. Personen, die in der Nationalbibliothek mit ihm zu arbeiten hatten, bezeichnen ihn durchwegs als Juden, und auch sein Generaldirektor Dr. Bick sprach von ihm oft als polnischen Juden. Sein Aussehen ist absolut jüdisch mit stark negerischem Einschlag. Seine Arbeiten entsprechen dieser Abstammung. Er ist vollständig in jüdisch-freimaurerischen Fahrwasser und wird von Juden in Presse und Kunst geschoben.*“ Zitiert nach: Rathkolb, Oliver: *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien 1991, S. 187.

¹⁰¹ Richard Strauss: *Briefwechsel mit Joseph Gregor (Strauss; 20. Mai 1941)*. Salzburg 1955, S. 230; herausgegeben von Roland Tenschert.

¹⁰² Ibidem (*Gregor; 21. Oktober 1944*), S. 259.

¹⁰³ Ibidem (*Gregor; 26. April 1948*), S. 315.

Der Verfasser gestattet sich dies wenig bekannte Faktum durch zwei differente Quellenbelege zu verifizieren:

„Ich habe dies [Problematiken in der dramaturgischen Planung von „Semiramis“; A.W.] gerade eingehend mit Werfel besprochen: er wollte das Semiramisproblem auf ein modernes ungarisches Schloß verlegen – dann habe ich nichts mehr von ihm gehört.“¹⁰⁴

„Wieder war ich mit Richard Strauss beisammen und saß bei Tisch neben ihm. Wir sprachen sofort über das Textbuch, das er von Werfel will. »Vor allem brauch ich eine starke, merkwürdige Frauenfigur ... alles andere interessiert mich in zweiter Linie. Von da aus werde ich inspiriert.« [...] Ein paar Tage später waren Franz Werfel und ich allein bei Straußens zum Nachtmahl gebeten. Dieses Fest hatte seinen Zweck in dem geplanten Text, den sich Richard Strauss nach wie vor von Werfel wünscht. [...] wir sprachen wieder lange über eine Modernisierung der Calderonschen »Semiramis«, und als wir uns verabschiedeten, lief uns Pauline Strauss über die Stiege herunter nach, fortwährend rufend: »Aber Herr Werfel, Sie müssen was Heroisches dichten ... was Heroisch's ... was Heroisch's ...!«¹⁰⁵

Im Weiteren muss an diesem Punkte selbstredend konkludierend darauf hingewiesen werden, dass diese projektierte Designation des jüdischen Dichters als favorisierter Sukzessor Stefan Zweigs nicht lediglich geeignet ist, abermals ein illuminierendes Schlaglicht auf des Tondichters peripheres Interesse an der rassistischen Provenienz seiner engsten produktiven Mitarbeiter zu werfen; denn ebenso wie diese Faktizität, artikuliert sich in dem eben exemplifizierten Agieren des Komponisten abermals in aller Schärfe sein elementares Missverstehen der biologistisch-eliminatorischen Ideologie der nationalsozialistischen Kulturpolitik, welche sich der Räson des Musikers in all ihren Implikationen zweifellos *sensu proprio* verschloss.

¹⁰⁴ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 20. April 1935)*. Frankfurt am Main 1957, S. 111; herausgegeben von Willi Schuh.

¹⁰⁵ Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Frankfurt am Main 2003, S. 221 f. (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Der potentielle Pazifist

„Alle seine [Richard Straussens; A.W.] Urteile frei[,] sicher und persönlich, absolut in seiner Liebe zum Internationalismus und die Kunst, die Künstler als höchsten giltigen Ausdruck jeder Nation, als ihren Zweck und Sinn ansehend.“¹⁰⁶

Es ist nicht zu leugnen – der Autor intendiert in keinster Weise eine illegitime Mystifizierung des werten Lesers –, dass der Hermeneutiker sich mit jenem sechsten und letzten Punkte dieser kaleidoskopisch-fragmentarischen Charakterstudie in die Sphäre riskanter Spekulation begibt. Der Habitus Richard Straussens in Betreff martialisch-militaristischer Konflikte in toto ist ein Themenkomplex, dessen exakte Analysis noch ihrer Realisierung harret. Es scheint dem Verfasser in Anbetracht der von ihm konsultierten Quellen jedoch legitim zu postulieren, dass der Komponist den brachialen expansiven Tendenzen des deutschen Reiches – welche zudem erst im Jahre 1939 manifest wurden (hierzu im Postskriptum dieses Kapitels) – niemals vollauf akklamiert hatte. Der Schreibende getraut sich zu konstatieren, dass man sogar den plausiblen Versuch unternehmen kann eine – sicherlich durch ephemere Euphorie im Zuge des Ersten Weltkrieges oftmals gebrochen sich präsentierende – pazifistische Attitüde des Komponisten zu detektieren, welche ihn cum grano salis den großen Humanisten des zwanzigsten Jahrhunderts approximiert. Im nachweislich von der Hand Richard Straussens stammenden Gründungsaufruf der „Salzburger Festspiele“ aus dem Jahr 1917 kann der lediglich dessen Korrespondenz mit Hugo von Hofmannsthal studiert habende Rezipient zum Beispiel folgende Formulierungen lesen:

„Das Salzburger Festspielhaus ... soll ein Symbol sein, das erfüllt [ist; A.W.] vom Licht der Wahrheit und dem Abglanz unserer Kultur ... Ganz Europa soll wissen, daß unsere Zukunft in der Kunst liegt, ganz besonders in der Musik ... In den Zeiten, in denen die geistigen Güter viel seltener sind als die materiellen und in denen der Egoismus, der Neid, der Haß und das Mißtrauen in der Welt zu regieren scheinen, wird der, der unsere Vorschläge unterstützt, ein gutes Werk tun und viel zur Wiederaufrichtung der Brüderlichkeit und Liebe zum Nächsten beitragen ...“¹⁰⁷

In diesem Zusammenhang kann sich der Verfasser nicht entbrechen, des Komponisten Reaktion auf einen im Jahre 1916 erstellten Fragebogen der „Königlich-kaiserlichen

¹⁰⁶ Zweig, Stefan: *Tagebücher (20. November 1931)*. Frankfurt am Main 1984, S. 354; herausgegeben von Knut Beck, übersetzt von Ursula Michels-Wentz.

¹⁰⁷ Strauss, Richard: *Salzburger Gründungsaufruf (1917)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 128; herausgegeben von Ernst Krause (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Akademie für Musik und Darstellende Kunst“ zu referieren, der sich dazu anlassen wollte, jegliche kompositorische Vortragsbezeichnungen zukünftiger Partituren zu germanisieren, um auf diese Weise eine explizite Patriotisierung der deutschen Musikerschaft zu erzwingen und auf welchen der Tondichter dezidiert replizierte, dass ein dergestaltetes Vorgehen in seinen Augen inopportun, ja – destruktiv sei, da er selbst gemäß seiner paneuropäischen Orientierung vielmehr bestrebt war, der Kunst *„auch in ihren äußeren Abzeichen den internationalen Charakter zu belassen, da sie doch als Erste wieder berufen sein wird, Vermittlerin friedlicher Stimmungen zu sein und die in wildem Wahn sich jetzt bekämpfenden Völker einmal zu gemeinsamer Culturarbeit wieder einander näher bringen wird.“*¹⁰⁸

Weiters muss in Anbetracht von des Verfassers axiomatischer These der engen Bekanntschaft – inwiefern hier tatsächlich der Terminus „Freundschaft“ Verwendung finden kann, bedürfte einer punktuelleren Analysis – mit dem französischen Antimilitaristen Romain Rolland ein besonderer Status anheim fallen.¹⁰⁹ Die Konnexion zu diesem nicht nur bekennenden sondern auch praktizierenden Pazifisten – welchem Stefan Zweig prädisierte, dass *„im letzten [...] die dreißig Jahre seines Werkes nichts anderes [seien; A.W.] als ein einziger Versuch, einen neuen Krieg zu verhindern“*¹¹⁰ und der dementsprechend im Rahmen der nationalsozialistischen Partei als *„Ehren-Bolschewist“*¹¹¹ firmierte – hypostasierte sich in einem voluminösen Briefwechsel, welcher einigen Aufschluss über den prinzipiell wohl als humanistisch zu titulierenden Habitus Richard Straußens ermöglicht.

Für dieses Postulat legt in exzeptionellem Maße die Dedikation der Anfang 1926 vollendeten Komposition *„Aus dem westöstlichen Divan“* beredetes Zeugnis ab, welche der „Garmischer Meister“ dem Litteraturnobelpreisträger in dem Jahre angedeihen ließ, in welchem die Deutsche Republik die Aufnahme in den internationalen Völkerbund urgierete:

¹⁰⁸ Strauß, Richard: *Autographen in München und Wien*. In: *Veröffentlichungen der Richard Strauß Gesellschaft (Band 3)*. Tutzing 1979, S. 356 f.; herausgegeben von Günter Brosche und Karl Dachs, S. 356 f.; zitiert nach: Hottmann, Katharina: *„Die ändern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauß. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“. Aspekte von Strauß' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität)*. Tutzing 2005, S. 283.

¹⁰⁹ Confer: Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Romain Rolland in 2 Bänden (Rolland; 20. März 1919)*. Berlin 1987, Band 1, S. 441; übersetzt von Christel Gersch und Gerhard Schewe, herausgegeben von Waltraud Schwarze.

¹¹⁰ Zweig, Stefan: *Romain Rolland. Der Mann und das Werk (Das Werk und die Zeit)*. In: Zweig, Stefan: *Romain Rolland*. Frankfurt am Main 2006, S. 92; herausgegeben von Knut Beck.

¹¹¹ Grunsky, Hans Alfred: *Der Einbruch des Judentums in die Philosophie*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 14)*. Berlin 1937, S. 33; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.

„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. Richard Strauss den 29. Januar 1926“¹¹²

Die Lauterkeit dieser an Stefan Zweigs briefliche Artikulationen gemahnenden Widmung wird nicht lediglich von Nigel Kennedys analytischen Forschungen sekuriert, die den Komponisten als „*adherent of the Paneuropa movement to promote European unity*“¹¹³ ausweisen, sondern ebenso von Richard Strauss selbst, welcher noch an seinem Todestage der stetig präsenten Idee einer harmonischen Konnexion zwischen Deutschland und Frankreich gedachte:

„*Sehr geehrter Herr Botschafter [André François-Poncet; A.W.], gestatten Sie mir, Ihnen meine tiefe Genugtuung darüber auszudrücken, daß Sie, wie ich erfahren habe, als einer der verdientesten Europäer die Aufgabe eines Hohen Kommissars in Deutschland angenommen haben. Sie haben dem Deutsch-Französischen Bündnis einen guten Teil Ihrer Lebensarbeit gewidmet und es bedeutet für mich, während mein Leben zur Neige geht, eine große Beruhigung zu wissen, daß Sie diese Pflicht übernommen haben, die so viel Verantwortung mit sich bringt. Leider bin ich krank und kann Ihnen nicht ausführlich genug schildern, was mein Herz erfüllt, wenn ich an Deutschland denke, an Frankreich, an die Zukunft Mitteleuropas. In dieser Beziehung waren meine Gedanken immer mit Ihnen verbunden und zu Ihnen gingen meine Hoffnungen, während all dieser katastrophalen Jahre, die wir erlebt hatten. Ich würde gerne etwas länger mit Ihnen über dies alles sprechen. Ich hoffe, daß Ihr Weg Sie eines nicht allzu fernen Tages nach Garmisch führen wird, wo wir uns glücklich schätzen würden, Sie und Ihre Gattin zu Beginn der ersten Olympiade empfangen zu dürfen.*“¹¹⁴

Auch eine Tagebuchaufzeichnung des französischen Dichters und Musikologen bietet der spekulativen und möglicherweise leicht falsifizierbaren Hypothese des Autors eine schmale, jedoch nicht zu eskamotierende Basis, welche sich in Gestalt von des Komponisten depressiver Stimmung manifestierte, deren Agens in der mit Vehemenz sich anbahnenden internationalen Kontroverse der Zwischenkriegszeit zu lokalisieren ist:

¹¹² Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Widmung der Komposition „Aus dem westöstlichen Divan“; Strauss; 29. Januar 1926)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 139; herausgegeben von Franz Trenner.

¹¹³ Kennedy, Nigel: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma (The gathering storm)*. Cambridge 1999, S. 259. Confer: „[Aristide; A.W.] **Briand ist krank; sobald er gesund ist, will Hösch mich zu ihm bringen, dem es mit Paneuropa tatsächlich blutiger Ernst ist, da er, schon 16mal Minister, keinen anderen Ehrgeiz mehr haben soll und bloß mehr obige schöne Idee verfolgen will.**“

Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen (Strauss; 25. Oktober 1930)*. Tutzing 1967, S. 333; herausgegeben von Franz Grasberger.

¹¹⁴ *Ibidem (08. September 1949)*, S. 475.

„In einem Brief lädt mich Richard Strauss zu sich ein, und ich begeben mich zu seiner Wohnung in der Mozartstraße. Ich finde ihn in einem Kreis von Damen und langweiligen Geschäftslöwen. Strauss ist ernst, fülliger, liebevoll. Sehr beunruhigt über den nationalistischen Irrsinn, der die europäische Kultur bedrohte. Seiner Meinung nach findet sich die Kultur in Europa zusammengedrängt, in einem ganz kleinen Europa von drei oder vier Nationen. Und diese zerstören sich! Er versteht das nicht. Seine Stimmung bessert sich nicht. Keine Heiterkeitsausbrüche, kein Aufbrausen, keine unbewußten Frechheiten, wie früher.“¹¹⁵

Auch das nun folgende, gegen Ende des ersten Weltkriegs formulierte Skriptum an Romain Rolland – obwohl mannigfaltigen perspektivischen Interpretationen offen stehend – bedarf in des Verfassers Augen keiner minutiösen historisch-philologischen Analyse, um die überdeutliche Skepsis Richard Straussens gegenüber der wechselseitigen Elimination der kriegsführenden Nationen, welche er geneigt war, als das kulturelle Zentrum des Globus zu betrachten, lukulent zu verdeutlichen:

„Ich verspreche mir von einer persönlichen Unterredung gerade mit Ihnen Genuß und Trost, sehe ich doch aus Ihren schönen Artikeln zu meiner Genugtuung, in wie vielen allgemein menschlichen und prinzipiellen Punkten wir übereinstimmen, bei aller Liebe für unser beiderseitiges Vaterland und bei aller Bewunderung für unsere tapferen Truppen im Felde. Dabei müssen gerade wir Künstler versuchen, unseren Blick für das Schöne und Erhabene allenthalben uns frei zu erhalten und uns in den Dienst der Wahrheit zu stellen, die ja doch endlich einmal, wie das Licht die Finsternis, auch das dichte Gewebe von Lüge und Trug durchdringen wird, in das die wahnbetörte Welt jetzt eingesponnen scheint. Ich habe leider in der Schweiz von vielen Seiten die betrüblichen Nachrichten über die unmenschliche Behandlung der armen deutschen Kriegsgefangenen, die schrecklichen Quälereien, Beschimpfungen, ja sogar Foltern von Seiten Ihrer Landsleute erhalten. Welch ein Gegensatz hierzu in Deutschland, England, ja sogar Italien, von woher keine Klage laut geworden ist.“¹¹⁶

In Betreff der „unmenschlichen Behandlung der armen deutschen Kriegsgefangenen“ sei an dieser Stelle lediglich ein Brief Stefan Zweigs an den französischen Dichter vom 06. Oktober 1914 referiert, der belegen sollte, dass der Komponist sich in diesem Punkte von keiner primitiv-transparenten patriotischen Propaganda mystifizieren ließ und in welchem auch der spätere pazifistische Humanist sich schockiert über die „Tartarennachrichten“ der Pariser Presse zeigte, die das deutsche Militär als „sadistische Bande“ stigmatisierten, während der Litterat dazu tendierte, den deutschen Journalisten „außerordentliche Würde“ zu prädisieren.

¹¹⁵ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Tagebuchnotizen Rolland; 12. Mai 1924)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 193; herausgegeben von Franz Trenner S. 193.

¹¹⁶ *Ibidem (Strauss; 12. Februar 1917)*, S. 26 f..

Im weiteren Progress dieser Epistel verleiht der Schriftsteller seinen gravierenden Reklamationen wie folgt Ausdruck:

„Tut es Ihnen – aufrichtigst! – nicht weh, Romain Rolland, in französischen Blättern lange Diskussionen über die Frage zu sehen, ob man deutsche Verwundete auch pflegen sollte? Sind wir wirklich in Europa und im 20. Jahrhundert, wenn [Georges Benjamin; A.W.] Clemenceau öffentlich ihre Vernachlässigung fordert? Das Blut friert mir in den Adern, wenn ich an die Hilflosen denke, die mit eiternden Wunden und zerrissenen Gliedern ohne Hilfe in Gehässigkeit verfaulen sollen! Ich glaube nicht daran, daß ein Franzose diese Ratschläge befolgt, aber daß dies überhaupt diskutiert wird, Romain Rolland, öffentlich diskutiert, welche Schmach! [...] Ich rufe Sie deshalb auf, nicht weil sie mir Freund sind, sondern Sie, den Dichter, den Menschen: helfen Sie den Hilflosen! Mahnen Sie zur Güte gegen die Kranken und schlagen Sie jene elende Diskussion nieder, die Frankreich schändet!“¹¹⁷

Doch ist sich der Autor sehr wohl bewusst, dass die eben referierten, potentiell pazifistisch kolorierten Enuntiationen Richard Straussens in frappanter Opposition zu einer respektablen Anzahl von nationalistisch-optimistischen Sentenzen stehen, welche in erster Linie in dem illuminierenden Briefwechsel mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal ihre Hypostasierung erfuhren und deren Existenz mit Bestimmtheit keiner exorbitanten Verifizierung bedarf.¹¹⁸ Auch die im Oktober 1914 von Romain Rolland niedergeschriebene „ad me ipsum“-Notiz illustriert diese dichotomisch-antithetisch gebrochene pro-anti-bellum Konstellation mit profunder Signifikanz:

¹¹⁷ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (06. Oktober 1914)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 2, S. 18 f.; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

¹¹⁸ Kommentar: **„Vollendet am 20. August 1914, am Tage des Sieges von Saarburg. Heil unseren braven, tapferen Truppen. Heil unserem großen deutschen Vaterland!“**

Strauss, Richard: *Notiz bei Konklusion der Notenskizze zum Ersten Akt der Komposition „Die Frau ohne Schatten“*. Zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (II: Richard Strauss und sein Verhalten im NS-Staat: Meinungen und Urteile)*. Pfaffenweiler 1987, S. 37.

Kommentar: **„(E)s ist eine große herrliche Zeit und unsre beiden Völker [recte: die Staatsangehörigen Deutschlands und Österreich-Ungarns; A.W.] haben sich wirklich großartig gehalten; man schämt sich nachträglich jedes bösen kritischen Wortes, das man je über dies brave, starke deutsche Volk gesagt hat. Man hat das erhebende Bewußtsein, daß dies Land und Volk erst am Anfang einer großen Entwicklung steht und die Hegemonie über Europa unbedingt bekommen muß und wird.“**

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal (Strauss an Gerty von Hofmannsthal; 22. August 1914)*. München 1990, S. 288.

Kommentar: **„Hoffentlich diktiert den Frieden Hindenburg und nicht Jagow. Wie ist denn die Stimmung in Wien? Man hört hier viel von Mutlosigkeit und Verrat, daß man sich nicht recht auskennt! Siegen müssen wir ja, und daß dann alles wieder verpfuscht wird, das wissen die Götter!“**

Ibidem (Strauss; 08. Oktober 1914), S. 289.

„Seit Kriegsbeginn habe ich nicht mehr von Strauss reden hören. Ein Artikel von Richard Specht im »Pester Lloyd«, Budapest, vom 12. September bringt mir Neuigkeiten über ihn: »Als man für das berüchtigte Manifest deutscher Künstler und Intellektueller Unterschriften sammelte, verweigerte Richard Strauss die seinige. Er sagte, daß er mit Freuden seinen Doktor honoris causa, den ihm Oxford verliehen hatte, zurückgeben würde, wenn dafür ein englisches Kriegsschiff übergeben oder versenkt würde; aber Erklärungen über Krieg und Politik ziemten sich nicht für einen Künstler, der sich um sein Werk und seine Arbeit kümmern sollte; das sei Angelegenheit derer, die darin ihre Lebensaufgabe sehen, die darauf ihr Leben oder ihre Karriere aufbauen ... Er habe sich inzwischen absichtlich von allen Manifesten, Erklärungen, Interviews, gedruckten Meinungen, Aufrufen ferngehalten und besonders von allen beleidigenden Äußerungen über das Verhalten des Feindes.«¹¹⁹

Dieser, in Anbetracht der kontemporären Artikulationen Richard Straussens relativ elysäisch sich ausnehmende Passus, ist jedoch nicht so sehr geeignet, die unternommene Postulierung einer basalen antimilitaristischen Attitüde des Komponisten zu destruieren, als sie dazu geschaffen scheint, die prinzipiell positiv kolorierte Perspektive in Bezug auf den noch jungen Ersten Weltkrieg zu charakterisieren. Die aus dem Sommer des Jahres 1914 stammende Epistel Harry Graf von Kesslers an seinen Freund und damaligen soldatischen Kameraden Hugo von Hofmannsthal konkretisiert dieses Axiom in suffizientem Maße:

„Übermorgen hoffe ich nachzurücken und meine Abteilung im Feindesland zu erreichen. Es stehen dort wohl ziemlich erbitterte Kämpfe bevor, jedoch ist die Stimmung unserer Truppen und die Organisation des Ganzen so glänzend, daß an dem endlichen Sieg nicht zu zweifeln ist. Überhaupt haben die ersten Kriegswochen in unserm deutschen Volk irgendetwas aus unbewußten Tiefen emporsteigen lassen, das ich nur mit einer Art von ernster und heiterer Heiligkeit vergleichen kann. Das ganze Volk ist wie umgewandelt und in eine neue Form gegossen. Schon das ist ein unschätzbare Gewinn dieses Krieges; und es miterlebt zu haben, wird wohl die größte Erfahrung unseres Lebens sein.«¹²⁰

Hilde Burger, die exzellente Herausgeberin der mit diffizilster Akribie kommentierten Ausgabe der Korrespondenz zwischen Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf von Kessler, kommentiert diese Passage wie folgt:

¹¹⁹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Tagebuchnotizen Rolland; Oktober 1914)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 190; herausgegeben von Franz Trenner (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

¹²⁰ Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Harry Graf Kessler (Kessler; 17 August 1914)*. Frankfurt am Main 1968, S. 384; herausgegeben von Hilde Burger.

„Kessler ist, wie man sieht, voller Optimismus. Auch die Briefe an seine Schwester sind von freudigster Kriegsstimmung durchdrungen; Tatenfreude und Kameradschaftsgefühle haben die Oberhand. Dieser große Optimismus, der auch aus Hofmannsthals und Schröders und den Briefen vieler anderer spricht, wirkt heutzutage ein wenig befremdend.“¹²¹

Zum Behufe einer zureichenden Charakterisierung der vorgebrachten These von auch in intellektuellen Kreisen grassierender Kriegseuphorie sei konkludierend an einen der prominentesten Humanisten der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gemahnt: Stefan Zweig. Auch der in späteren Zeiten bekennende Pazifist – diese Titulierung scheint mit der Antikriegsdichtung des „*Jeremias*“¹²², ergo Ostern des Jahres 1915, sowie den im Februar 1916 konzipierten Prosawerken „*Der Turm zu Babel*“¹²³ und „*Die Legende der dritten Taube*“¹²⁴ in jedem Falle vollauf gerechtfertigt zu sein – konnte sich der obligatorisch positiven Atmosphäre zu Beginn des zweiaktigen Weltendramas nicht gänzlich entziehen und positionierte sich in Betreff der anhebenden brachialen Kontroverse zwischen den Nationen Europas in stark gebrochener, jedoch nicht vollständig ablehnender Art und Weise. Beispielsweise ließ der Dichter seinen Freund und partiellen Mentor Hermann Bahr (1863 – 1934) am 25. Dezember 1914 folgendes Skriptum zukommen:

„Ich wäre auch gerne in diesem Jahr gekommen, aber seit fast zwei Monaten bin ich – gottseidank [!] – nicht mehr frei, sondern habe Kriegsdienst. Ich bin auf mein wiederholtes [sic!] Ansuchen [!] endlich zu einer Arbeit einberufen worden, diene im Kriegsarchiv (Kriegsministerium) mit Bartsch und Ginzkey, bin sogar schon Corporal! Ich bin froh, viel und Verantwortliches zu tun zu haben und doch gegen keinen Menschen eine Waffe heben zu müssen, nützlich zu sein ohne zu vernichten.“¹²⁵

¹²¹ Burger, Hilde: *Anmerkungen zum Briefwechsel Hofmannsthal-Kessler*. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Harry Graf Kessler*. Frankfurt am Main 1968, S. 561; herausgegeben von Hilde Burger.

¹²² Kommentar: „**Abt Gottes Namen vom Kriege, denn nicht Gott führet Krieg, sondern die Menschen! Heilig ist kein Krieg, heilig ist kein Tod, heilig ist nur das Leben.**“

Zweig, Stefan: *Jeremias (Das zweite Bild: Die Warnung)*. In: Zweig, Stefan: *Tersites, Jeremias. Zwei Dramen*. Frankfurt am Main 1982, S. 147; herausgegeben von Knut Beck.

Die Erstpublikation erfolgte im August 1917 und erfreute sich eines respektablen Interesses, welches dazu führte, dass die ursprünglich auf zwanzigtausend Exemplare limitierte Auflage in kürzester Zeit vergriffen war.

Confer: Strömer, Irene: *Stephan Zweigs Autobiographie „Die Welt von Gestern“ im historischen Kontext*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 1995, S. 66.

¹²³ Zweig, Stefan: *Der Turm zu Babel*. In: Zweig, Stefan: *Europäisches Erbe*. Frankfurt am Main 1981; herausgegeben von Richard Friedenthal.

¹²⁴ Zweig, Stefan: *Die Legende der dritten Taube*. In: Zweig, Stefan: *Rahel rechtet mit Gott. Legenden*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

¹²⁵ Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Bahr (Zweig; 25. Dezember 1914)*. In: Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*. Frankfurt am Main 1987, S. 42; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater.

Auch seinem lediglich sporadisch konsultierten Diarium vertraute der Verfasser von „*Adam Lux*“, „*Buchmendele*“, „*Castellio gegen Calvin*“, „*Episode am Genfer See*“, „*Die Hochzeit von Lyon*“, „*Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*“, „*Wondrak*“, „*Der Zwang*“, etc. eine Sentenz an, welche lediglich in der kontemporären Euphorie zur Zeit ihrer Niederschrift eine zufrieden stellende Existenzklärung finden kann und hiermit eine vollkommen neue Perspektive auf Richard Straussens schriftliche Enuntiationen zu Beginn des Ersten Weltkrieges ermöglicht¹²⁶, wobei dezidiert darauf hingewiesen werden muss, dass des Komponisten resignative Artikulation von Oktober des Jahres 1914 bereits mit einem eminenten Maße an Skepsis equipt ist, ergo lediglich die Exklamationen des Sommers als wahrhaft enthusiastisch zu bezeichnen sind:

„Gute Nachrichten. Lüttich zuerst vergeblich, dann erfolgreich von den Deutschen gestürmt, – eine Heldentat. Und schon haben wir alle wieder Mut. Polen von den Russen geräumt – es scheint Alles prächtig zu gehen. Italien ist jetzt unsere Sorge, wäre es mit uns gewesen, so stünden wir unbesieglich da. Was wir fürchten ist nur das Gegenteil. Das [die mit der am 23. Mai 1915 durch die Kriegserklärung an Österreich-Ungarn tatsächlich erfolgende Kollaboration Italiens mit der alliierten Entente; A.W.] wäre eine so abgrundtiefe Schmach, wie man sie nie von einem Volke vermuten darf.“¹²⁷

Mit einem immensen Segment der deutschen Intellektuellen in Separation stehend, als deren berühmtester Exponent zweifellos der Dichter Thomas Mann¹²⁸ zu titulieren ist, verwehrte sich Richard Strauss jedoch jeglicher verbalen Insultierung des Feindes und mied – wie bereits erläutert – prinzipiell alle offiziellen Verlautbarungen seiner politischen Position; eine Taktik, der sich der Komponist auch im „Dritten Reich“ automatisch subordinieren sollte und welche sicherlich im Denken der postfaschistischen Kritiker in exorbitantem Maße zur negativ kolorierten Reputation des Tondichters, respektive seines Verhaltens im totalitären Deutschland beigetragen hatte:

¹²⁶ Confer: Kapitel „*Der potentielle Pazifist*“; Fußnote 118

¹²⁷ Zweig, Stefan: *Tagebücher (07. August 1914)*. Frankfurt am Main 1984, S. 85; herausgegeben von Knut Beck, übersetzt von Ursula Michels-Wentz.

In Betreff der patriotisch kolorierten Artikulationen Stefan Zweigs zu Beginn des Ersten Weltkrieges, welche sich gegenüber den ab 1915 formulierten pazifistischen Äußerungen selbstredend marginal ausnehmen, jene des Komponisten Richard Strauss jedoch quantitativ in entscheidendem Maße übertreffen, respektive kontextuell zu illustrieren vermögen, vergleiche weiterführend:

Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 2, S. 13 (04. August 1914), S. 13 f. (13. August 1914), S. 15 (27. August 1914), S. 16 (28. August 1914), S. 20 f. (18. Oktober 1914), 36 f. (16. November 1914), 37 f. (17. November 1914), 38 (Mitte November 1914); herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

¹²⁸ Confer: Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Hanno Helbling.

„Trotz seines Patriotismus wurde er im September 1914 auffällig, weil er sich weigerte, eine von anderen deutschen Künstlern und Intellektuellen wie Gerhart Hauptmann und Thomas Mann verfasste Erklärung zu unterzeichnen, in der behauptet wurde, bei dem deutschen Krieg handele es sich um einen Kampf der »Kultur« gegen westliche Geldsäcke. [...] 1924, die französischen Truppen hatten sich gerade nach der Besetzung des Ruhrgebiets zurückgezogen, konnte Strauss den pazifistischen und humanitären Autor und Nobelpreisträger von 1916, Romain Rolland, als seinen »besten Freund« bezeichnen.“¹²⁹

Gustave Samazeuilh akzentuiert dieses bemerkenswerte und Richard Straussens opportunistisch motivierte Signierung des Pamphlets „**Protest der Richard-Wagner-Stadt München**“ in höchst markantem Schlaglicht erscheinende Faktum in lapidarer Prägnanz:

„Im September 1914 verweigerte Richard Strauss die Unterzeichnung des Manifests Deutscher Intellektueller gegen Frankreich.“¹³⁰

Im Zuge dieser distanzierenden Perspektive setzte sich der Komponist abermals zu der anfänglich existenten Position Stefan Zweigs in Kontrast, welcher am 19. September 1914 – einem Zeitpunkte, der bereits von Richard Straussens Skepsis gegenüber den langwierigen Kampfhandlungen zeugt¹³¹ – einen offenen Brief „**An die Freunde in Fremdland**“ publizierte, in dessen Rahmen er seine patriotisch sich präsentierende Geisteshaltung wie folgt verbalisiert hatte:

„Und ich bin nur dann ganz wahr, wenn ich euch einzelne verleugne: der geringste plattdeutsche Bauer, der kaum ein Wort meiner Sprache versteht und sicherlich kein Wort meines Herzens, steht mir näher in diesen Stunden als ihr, ihr Lieben.“¹³²

Postskriptum: Zur Conclusio dieses sich mit pazifistischen Intentionen befassenden Kapitels scheint es zum Behufe der historischen Kontextualisierung von höchster Importanz zu sein, die Außenpolitik des totalitären deutschen Staates in aller gebotenen Präzision zu exemplifizieren. Wie bereits eingangs im Zuge der Präposition erläutert, ist die Tendenz des aggressiven Expansionskrieges, respektive der projektierten „Erweiterung des Lebensraumes“

¹²⁹ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss. Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 284; übersetzt von Paul Lukas.

¹³⁰ Samazeuilh, Gustave: *Einleitung*. In: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 22; herausgegeben von Franz Trenner.

¹³¹ Confer: Kapitel „Der potentielle Pazifist“; Fußnote 118

¹³² Kerschbaumer, Gert: *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger (Kapitel 1: Im fliegenden Zug)*. Salzburg, Wien, Frankfurt am Main 2003, S. 35.

bereits der programmatischen Schrift „*Mein Kampf*“ inhärent und hätte somit ein leitendes Dogma der externen Diplomatie des Nationalsozialismus sein müssen. Der Verfasser kann sich jedoch nicht entbrechen darauf hinzuweisen, dass dieser Umstand durch die späteren Enuntiationen der führenden Diktatoren – im speziellen durch jene des exzellenten Rethorikers und infam-ruchlosen Agitators Joseph Goebbels – mit aller Vehemenz marginalisiert wurde. So artikuliert der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ im Rahmen einer Massenkundgebung des Gaues Hamburg vom 16. Juni 1933 die außenpolitische Position der neuen Regierung in folgenden Worten:

„[...] (*Wir*) treten vor die Welt hin – ein junges deutsches Geschlecht, eine Generation, emporgewachsen aus Krieg und Revolution – und sagen es der Welt: Wir wollen den Frieden, aber wir wollen auch unsere nationale Ehre. Wir wollen der Welt die Hand reichen, aber die Welt muß auch in unsere Hand einschlagen. Dieses deutsche Volk will in Ehren und Achtbarkeit seiner Arbeit nachgehen. Es ist entschlossen, den schweren Kampf um das tägliche Brot aufzunehmen. Es will nichts anderes, als daß die Welt es dabei in Ruhe und in Frieden läßt.“¹³³

Auch noch im fortgeschrittenen Jahre 1935 formulierte der kunstfertig manipulierende Demagoge die dominante Tendenz der offiziellen Außenpolitik, welche das insgeheim aufrüstende Deutschland sowohl gegenüber den demokratischen Nationen, als auch gegenüber der eigenen Bevölkerung zu einem friedensbereiten, jedoch nichtsdestotrotz wehrhaften Lande stilisieren sollte, wie folgt:

„Wie stark und opferbereit die deutsche Friedenspolitik ist, das zeigt unsere Verständigung mit Polen [Nichtangriffspakt vom 26. Januar 1934; H.H.]. Wir sind bereit, für den Frieden Opfer zu bringen. Wir sind bereit, uns mit anderen Völkern zu verständigen. Wir sind bereit, im Interesse dieser Verständigung auch Zugeständnisse zu machen. [...] Wir sind nicht so dumm zu glauben, daß die Schäden des vergangenen Krieges, die wir in fünfzehnjähriger Friedensarbeit nicht beseitigen könnten, nur durch einen neuen Krieg beseitigt werden könnten. Nein wir haben die Absicht, Europa wirklich zu befrieden. Und deshalb muß an allen Zentren, in denen Möglichkeiten zu Streitigkeiten liegen, klare Verhältnisse geschaffen werden.“¹³⁴

Spätestens seit der ausgedehnten Rede vom 30. Januar 1939, in welcher Adolf Hitler die Phrase von einer „*Ausweitung des Lebensraumes unseres Volkes*“ erstmalig ex cathedra enunzierte¹³⁵, war auch dem unsensibelsten „Volksgenossen“ bekannt, welches prekäre Ziel

¹³³ Goebbels, Joseph: *Reden 1932 - 1945 in 2 Bänden (Nr. 15: Massenkundgebung des Gaues Hamburg der NSDAP; 16. Juni 1933)*. München 1971, Band 1, S. 122; herausgegeben von Helmut Heiber.

¹³⁴ *Ibidem (Nr. 24: Kundgebung vor der Wahl des Danziger Volkstages; 06. April 1935)*, Band 1, S. 212 f..

¹³⁵ Confer: Reuth, Ralf Georg: *Anmerkungen zu Joseph Goebbelsens Tagebüchern*. In: Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 - 1945 in 5 Bänden*. München 2008, Band 3, S. 1303; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

die totalitären Potentaten zu projektieren geneigt waren. Doch ist an diesem Punkte zweifellos festzuhalten, dass diese coram publico artikulierte Kriegserklärung an die demokratischen Nationen Europas dreieinhalb Jahre nach Richard Straussens Suspendierung als Präsident der Reichsmusikkammer erfolgt war und somit seinen amtlichen kulturpolitischen Status im „Dritten Reich“ nicht mehr tangieren konnte. Ergo muss der Musikologe an diesem Punkte in Betracht ziehen, dass der Komponist nicht befähigt gewesen war, diese immanente Konsequenz der totalitären Diktatur zur Zeit seiner offiziösen Funktion zu antizipieren und hiermit ein weiterer zentraler Assoziationsaspekt mit dem Terminus „Nationalsozialismus“ von des Tondichters Verhaltensschema und seinem Bezug zu dem faschistischen Regime Deutschlands zu subtrahieren ist.

Corpus medius

„Der Irrsinn ist bei Einzelnen etwas Seltenes, – aber bei Gruppen, Parteien, Völkern, Zeiten die Regel.“¹³⁶

Electio

Diese episch anmutende Präposition, in welcher es unternommen wurde, einige charakterologische Signifikanzen im Denken des „Garmischer Meisters“ in fragmentarischer Methodik zu explizieren, respektive den historischen Kontext, vor welchem der Komponist agierte, akkurat zu illustrieren, ist nun geeignet, sowohl dem Rezipienten als auch dem Autor selbst einige Interpretationsmöglichkeiten außerhalb des regulären Diskurses darzubieten, welche das zu skizzierende Bild des Tondichters in erheblichem Maße differenzieren werden. Es scheint nun möglich, die motivationale Basis Richard Straussens näher zu explizieren, welche ihn dazu bewogen hatte, das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer im November des Jahres 1933 ohne eine detektierbare Distanzierung zu akzeptieren.

Im Falle des nationalsozialistischen Regimes darf in axiomatischer Art und Weise postuliert werden, dass in Betreff der protegierten Inauguration des renommiertesten und populärsten Repräsentanten der deutschen Komponistenriege keinerlei Problematiken zu konstatieren sind. Lediglich das bereits fortgeschrittene Alter des Tondichters, welches nicht befähigt scheint, den stetig lancierten Nimbus von der Jugendlichkeit und Progressivität der „revolutionären Bewegung“ adäquat zu reflektieren, muss als hemmender Faktor dieser Kalkulation akzentuiert werden. Der Verfasser darf jedoch mit zureichender Legitimität insinuierten, dass der verantwortliche „Minister für Volksaufklärung und Propaganda“, Joseph Goebbels, mithilfe der Nominierung dieses speziellen Präsidenten das noch immer beträchtliche Segment des kaiserlich-konservativen Bürgertums durch die Suggestion von partieller Kontinuität zu narkotisieren gedachte.¹³⁷ In summa ist der Autor somit geneigt, dem

¹³⁶ Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse (Viertes Hauptstück: Sprüche und Zwischenstücke; § 156)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 5, S. 100; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

¹³⁷ Kommentar: „*Einen außerordentlich starken Effekt für den inneren Widerstand [gegen das avantgardistische Operntheater, A.W.] hatte so etwas wie ein [sic!] – kollektiver [sic!] Denkfehler. Bis 1918 war Kunst, mindestens auf der Musikkühne, stets repräsentative, systemkonforme Kunst und als solche zur Selbstdarstellung der Gesellschaft unentbehrlich. In der Republik und wegen der günstigen Bedingungen für die Freiheit der Aussage entstand erstmals auch kritisches Musiktheater, das der Gesellschaft nicht schmeichelte, sondern sie durch den Schock der Konfrontation mit ihren negativen Eigenschaften zum Nachdenken zwang.*“

Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Säuberungen noch und noch)*. Frankfurt am Main 1982, S. 37 f..

konzisen Resümee des amerikanischen Musikologen Bryan Gilliam cum grano salis zu akklamieren:

„Vor allem benötigte Goebbels für seine Reichskulturkammer künstlerische Glaubwürdigkeit, was ein Anwerben der prominentesten literarischen, künstlerischen und musikalischen Persönlichkeiten Deutschlands voraussetzte. Wie konnte er eine so gefeierte Persönlichkeit wie Strauss anlocken, der weder Geld noch Ruhm nötig hatte und kaum geneigt war, Zeit für zusätzliche bürokratische Tätigkeiten aufzubringen? Goebbels wußte wohl, daß das Versprechen einer Reform des Urheberrechtsgesetzes ein wirkungsvoller Köder sein konnte, um den Komponisten in die Organisation zu locken. Und tatsächlich wurde schon am 4. Juli 1933 ein neues Gesetz beschlossen, das Goebbels zu einer solchen Reform ermächtigte und zur Gründung der STAGMA [Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte; B.G.] führte.“¹³⁸

Die musikalische Avantgarde, auch wenn ihre Exponenten nicht mit den rigorosen biologistisch-antisemitischen Ressentiments des Nationalsozialismus kollidierten, schied aufgrund der basalen ästhetischen Kriterien des „braunen“ Führungsressorts, welches nicht müde wurde, künstlerisch progressive Tendenzen als „Kulturbolschewismus“, „Negerkultur“, oder „Asphaltkultur“ zu diffamieren, a priori aus. Dieses Verdikt emanierete jedoch nicht lediglich einer prinzipiellen Stigmatisierung der atonikal inspirierten Tondichter als „entartet“, „intellektualistisch“ oder „zersetzend“, sondern resultierte ebenso aus einer prinzipiellen Aversion gegenüber den im kontemporären Kontext experimentell-tentativen Kompositionstechniken bei dem größten Teile des generell konservativ bis reaktionär orientierten Publikums, welches auch noch heutzutage die Musikkultur der westlichen Hemisphäre in hohem Maße prägt:

„Ihnen [der Bourgeoisie; A.W.] wollte die neue Funktion der Oper als Medium der Gesellschaftskritik nicht in den Kopf. Sie meinten allen Ernstes, Komponisten, Textdichter und Inszenatoren wollten das Negative verherrlichen, indem sie es auf die Bretter brachten, die bislang die Scheinwelt bedeuteten. Sie wähten gegen sich eine Verschwörung von Kulturschändern und Moralvergiftern entstehen zu sehen, die sich frech des Heiligsten bemächtigte, um es in den Schmutz zu zerren. Dies war zweifellos vor allem ein Problem der Intelligenz. [...] Zugleich erhellt [sich; A.W.] aus ihr [der Auflistung der „fortschrittlichen“ Komponisten; A.W.], welche gesellschaftlichen Kräfte sich so artikulierten, nämlich eine verunsicherte und daher bornierte obere Mittelschicht des national gesinnten Bürgertums, das hysterisch, überschwänglich, gläubig

¹³⁸ Gilliam, Bryan: „Frieden im Innern“: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001, S. 96; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

reagierte statt distanziert analytisch, mit fragendem, bohrenden Intellekt. Die Intellekt-Feindschaft, die darin deutlich wird, gehört sehr bald zum Programm der NS-Bewegung.“¹³⁹

Unabhängig von diesen jeglicher induktiven Beweisführung baren, jedoch in keinster Weise inkorrekten Postulaten des Journalisten Fred Prieberg, haben auch die Historiker und Musikologen Michael Walter und Udo Bermbach gravierend dazu beigetragen, das ideell-mystifizierte Bild der musealen Toleranz und kulturellen Pluralität während der ephemeren Epoche der Weimarer Republik als partiellen Rezeptionsirrtum zu relativieren.¹⁴⁰

„»So war die Reihenfolge der am häufigsten gespielten Komponisten in der Spielzeit 1926/27 Wagner (13,9%), Verdi (11,3%), Puccini (7,8%), Mozart (6,6%), Lortzing (6,0%), Weber (4,1%), Strauss (3,6%), Bizet (3,1%), d'Albert (3,0%), Flotow (2,6%), Leoncavallo (2,3%), Mascagni (2,2%) – eine Liste, die sich nur sehr wenig von der der Jahre des Kaiserreiches vor der Revolution und der nach 1933 unterschied.« (Quelle: Köhler, Friedrich H.: *Die Struktur der deutschsprachigen Opernbühnen von 1896 bis 1966. Eine statistische Untersuchung*. Koblenz 1968, S. 53) Das belegt, daß die zeitgenössischen Komponisten – mit Ausnahme von Puccini, der erst 1924 starb, und Strauss – in der Opernpraxis der Zeit eine sehr viel weniger bedeutsame Rolle spielten, als angesichts der politischen Aufregungen vermutet werden könnte, und zugleich wird deutlich, daß die Opernpräferenzen des deutschen Publikums, aller politischen Turbulenzen zum Trotz, denen in anderen Ländern vergleichbar waren.“¹⁴¹

Doch die immerhin respektablen 33,5 Prozent, welche nach Exekution dieses imaginären Kalkulationsexempels verbleiben, waren selbstredend nicht ausschließlich für progressive

¹³⁹ Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Säuberungen noch und noch)*. Frankfurt am Main 1982, S. 38.

¹⁴⁰ Die beständige Perpetuierung desselben wird beispielsweise durch folgende Sentenz illustriert:

„Der Bedarf an repertoirefähigen Opern war größer geworden, nachdem man etliche Opern aus den Spielplänen verbannt hatte: die Werke nicht nur längst gestorbener und noch lebender jüdischer, sondern auch jener als bolschewistisch verschriener, experimentierender Komponisten, die in den zwanziger Jahren vielfach Aufsehen erregt hatten. Die so entstandene Lücke mit Ur- und Erstaufführungen zu schließen, dürfte aber auch von einem anderen Motiv veranlasst gewesen sein: Auf den Ruf, die Künste öffentlich zu fördern, waren die NS-Repräsentanten gerade in den ersten Jahren nach der Machtübernahme – solange man noch Plebiszite veranstaltete – bedacht, da diese Politik bei den »zögernden« Teilen des mittleres Bürgertums und bei nicht-nazistischen Konservativen Sympathien erwecken konnte.“

Klein, Hans-Günter: *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 145; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

¹⁴¹ Bermbach, Udo: *Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 12; herausgegeben von Udo Bermbach.

Confer: **„Es lässt sich konstatieren, daß insgesamt bei den zeitgenössischen Komponisten jene überwogen, deren Stil mehr oder weniger spätromantisch geprägt war. Einerseits hing dies natürlich damit zusammen, daß die »Neutöner« wie Schönberg, Weill oder Krenek nicht mehr aufgeführt werden sollten. Andererseits muß darauf hingewiesen werden, daß das Bild, daß man sich vom Musikleben der Weimarer Zeit machte, lange Zeit von einem Rezeptionsirrtum geprägt wurde.“**

Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 169; herausgegeben von Udo Bermbach.

Confer: *Ibidem*, S. 175 f.

Avantgardisten wie Alban Berg (1885 – 1935), Paul Hindemith (1895 – 1963), Ernst Krenek (1900 – 1991), Arnold Schönberg, Kurt Weill (1900 – 1950), etc. reserviert, sondern wurden – dies eine rein spekulative, jedoch empirisch-logisch fundierte Insinuation des Verfassers – in wesentlich höherem Maße von prominenten und renommierten Tondichtern okkupiert. Zur Exemplifikation dieser gesellschaftlich-sozialen Charakteristik seien als Repräsentanten der Spätromantik Engelbert Humperdinck (1854 – 1921), Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957), Hans Pfitzner (1869 – 1949), Max von Schillings (1868 – 1933), Franz Schreker (1878 – 1934) und Alexander von Zemlinsky (1871 – 1942) genannt, deren Dominanz der Popularität von „Operettenkomponisten“ wie Leo Fall (1873 – 1925), Richard Heuberger (1850 – 1914), Emmerich Kálmán (1882 – 1953), Franz Lehár (1870 – 1948), Karl Millöcker (1842 – 1899), Jacques Offenbach (1819 – 1880), Johann Strauss (1825 – 1899), Franz von Suppé (1819 – 1895) und Carl Zeller (1842 – 1898), sowie selbstredend der kompletten musikhistorischen Vergangenheit von Jacopo Peri (1561 – 1633) und Claudio Monteverdi (1567 – 1643) bis Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) und Heinrich Marschner (1795 – 1861) noch bei weitem zu subordinieren ist. Auch der mit Bestimmtheit exzeptionell sich ausnehmende Anteil von französischen, italienischen, britischen, slawischen oder russischen Tonsetzern – der Autor kann sich an diesem Punkte einer detaillierten Aufzählung entbrechen, ohne sich dem Vorwurf der wissentlichen Nachlässigkeit auszusetzen – darf hier nicht in eskamotierendem Habitus ignoriert werden.

In Anbetracht dieser konzisen Skizzierung resümiert Michael Walter seine Theses im Hinblick auf die frappierende Konstanz der Opernspielpläne, deren Existenz den gravierenden politischen Modifikationen nach der „Machtübertragung“ des Jahres 1933 zum Trotz schwerlich übersehen werden kann, wie folgt:

„Von den nunmehr nicht mehr aufgeführten Komponisten dürfte, wenn überhaupt, lediglich Jacques Offenbach mit seinen Operetten und der Oper »Hoffmanns Erzählungen« eine wahrnehmbare Lücke im Repertoire hinterlassen haben. Andererseits war schon seit dem Ende des ersten Weltkriegs das französische Repertoire, zu dem Offenbachs Werke gehörten, zunehmend zugunsten des italienischen zurückgetreten, so daß das Verschwinden der Opern Offenbachs keinem allgemeinen Trend widersprach. [...] Im Großen und Ganzen gab es keinen Kontinuitätsbruch in den deutschen Opernspielplänen, vor allem nicht hinsichtlich der »Stützen des Repertoires«, der Werke Verdis, Wagners, Mozarts, Puccinis und Lortzings. [...] Die Kontinuität in den Opernhäusern nach 1933 zu konstatieren, bedeutet [jedoch; A.W.] nicht, das Regime zu verharmlosen, sondern wirft im Gegenteil die Frage nach der politischen und kulturpolitischen Prädisposition auf, die weit zurück in die zwanziger Jahre reicht.“¹⁴²

¹⁴² Ibidem, S. 164 ff.

Es scheint somit legitim zu postulieren, dass die künstlerische Persönlichkeit Richard Straussens aufgrund seines extraordinären Renommees und seiner immensen Zelebrität nicht nur in den Augen der Nationalsozialisten, sondern vielmehr auch in den Ohren des deutschen, museal interessierten Publikums der qualifizierte Kandidat für das frisch ins Leben gerufene Präsidenschaftsamt war. Für diese Prämisse sprechen mithin nicht lediglich die exorbitanten Aufführungszahlen seiner Bühnen- und Orchesterkompositionen, sondern ebenso die harmonisch-melodische Stilistik seines Schaffens, welche der spätbürgerlichen Gebrauchsästhetik niemals kontradiktorisch opponiert hatte, obwohl selbige unter dieser Kategorie sicher in keinem Falle zu subsumieren ist.

Der Verfasser darf somit anmerken, dass die „Nervenkontrapunktik“ der Opern „*Salome*“ (1905, op. 54) und „*Elektra*“ (1909, op. 58), welche zum Zeitpunkte ihrer Erstproduktion noch geeignet war, den Tondichter in den Status des führenden „enfant terrible“ der musiktheatralischen Moderne zu katapultieren, in den 1920ern längst obsolet geworden war. Ungeachtet der Tatsache, dass sich mit der Dodekaphonie, ergo der von Arnold Schönberg im Jahre 1921 formulierten Lehre von der „*Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“ eine definitorisch fundierte Schule zu manifestieren begann, welche anfangs dazu geeignet schien, Ordnung im Chaos der kompositionstechnischen „Tätismen“ (Freitonalität, Atonikalität, Neoklassizismus, Barbarismus, Folklorismus, etc.) zu generieren, negierte Richard Strauss mit seiner Kreation der musikalischen Komödie „*Der Rosenkavalier*“ (1911, op. 59) freiwillig den Pfad der expliziten Progression.

Es muss an dieser Stelle jedoch stark in Zweifel gezogen werden, ob die Bühnenwerke „*Ariadne auf Naxos*“ (1960, op. 60), „*Die Frau ohne Schatten*“ (1917, op. 65), „*Intermezzo*“ (1923, op. 72), „*Die ägyptische Helena*“ (1927, op. 75), „*Friedenstag*“ (1936, op. 81) „*Daphne*“ (1937, op. 82), und „*Capriccio*“ (1941, op. 85) tatsächlich einen regressiven Eskapismus in die Gefilde der publikumszentrierten Ästhetik darstellen, da diese Theses bereits angesichts des prädominell marginalen Erfolges dieser Schöpfungen höchst differenziert zu betrachten ist. So verurteilt beispielsweise Udo Bernbach die um Menelas und seine Gemahlin zentrierte Oper als „*eine belanglose Liebesgeschichte*“, reduziert „*Die Frau ohne Schatten*“ auf eine Erzählung, welche „*in Märchenform von der Kinderlosigkeit einer Kaiserin*“ handle, stellt pauschal fest, dass „*die übrigen Opern von Strauss – »Friedenstag«, »Daphne«, »Capriccio« und »Die Liebe der Danae« – auf ähnlichem Niveau*“ lägen und postuliert schlussendlich, dass Richard Strauss „*thematisch und musikalisch [...] auf die Vormoderne*“ rekurriere, ergo sich eine konventionalisierte Kompositionstechnik zu

Eigen gemacht hatte, welche sich unstrittig einer „*eigentlich überwundenen Tradition*“¹⁴³ approximiere.

Angesichts einer derart provokativen Nivellierung sieht sich der Verfasser gezwungen an dieser Stelle festzuhalten, dass das mittlere und späte Oeuvre des Komponisten – abgesehen von den Libretti der jeweiligen Autoren, welche von Fall zu Fall psychoanalytische Szenarien im Geiste Sigmund Freuds (1856 – 1939) und Carl Gustav Jungs (1875 – 1961) („*Die Frau ohne Schatten*“, „*Die ägyptische Helena*“, „*Daphne*“), pazifistischen Antimilitarismus („*Friedenstag*“) oder ästhetische Fundamentaldichotomien („*Daphne*“ „*Capriccio*“) im Fokus des thematischen Interesses situieren – rein musikalisch betrachtet in den verschiedensten Punkten als höchst modern zu betrachten ist, sofern diese Titulierung als alleiniges Kriterium von künstlerischer Qualität betrachtet werden kann. Ob sich dieser Aspekt in filmmusikalischen, an die Zeitoper gemahnenden Produkten („*Intermezzo*“)¹⁴⁴, in neobarocken und neoklassizistischen Formen („*Ariadne auf Naxos*“, „*Intermezzo*“, „*Die ägyptische Helena*“, „*Capriccio*“), respektive dem Gebrauch von Zitattechniken („*Die schweigsame Frau*“, „*Capriccio*“) und Elementen der „Neuen Sachlichkeit“ („*Friedenstag*“) manifestiert, kann im Rahmen dieser Studie leider nicht näher exemplifiziert werden.

Postskriptum: Rein exkursorisch sei diesen Betrachtungen hinzugefügt, dass der „Garmischer Meister“ ohne Zweifel den einzigen international prominenten „Führer“ der sieben Sektionen der Reichskulturkammer darstellte und seine Position als „Reichsminister in musicis“ somit sicherlich von Seiten Joseph Goebbelsens mit besonderer Vehemenz urgiert wurde, da seine kontemporären Kollegen (Reichsfilmkammer: Fritz Scheuermann, ab 1935 Oswald Lehnich [1895 – 1961] / Reichspressekammer: Max Amann [1891 – 1957]/ Reichsrundfunkkammer: Horst Dreßler-Andreß [1899 – 1979] (1939 aufgelöst) / Reichsschrifttumkammer: Hans Friedrich Blunck [1888 – 1961], ab 1935 Hanns Johst [1890 – 1978]/ Reichstheaterkammer: Otto Laubinger [1892 – 1935], ab 1935 Rainer Schlösser [1899 – 1945]/ Reichskammer der bildenden Künste: Eugen Hönig (1873 – 1945), ab 1936 Adolf Ziegler [1892 – 1959]) mit absoluter Sicherheit dem Renommee des Komponisten nicht einmal annähernd kommensurabel waren.

¹⁴³ Bermbach, Udo: *Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 6 f.; herausgegeben von Udo Bermbach.

¹⁴⁴ In diesem Betreff sei hier rein additiv angemerkt, dass dieses Werk von einigen Musikologen als früheste aller Zeitopern prononciert wird, welche für Paul Hindemiths „*Neues vom Tage*“ und Arnold Schönbergs „*Von heute auf morgen*“ zumindest partiell Pate stand.

Confer: Hottmann, Katharina: „*Die ändern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Opernschaffen* („*Beziehungen zu allen früheren Schöpfungen des Theaters*“ – *Konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Eine „neue Gattung der Spieloper“? – Intermezzo: Realismus und Zeitoper*). Tutzing 2005, S. 414 ff..

Das „Placet!“

„Immer wissen die Zeitgenossen am wenigsten von ihrer Zeit. Die wichtigsten Augenblicke fliehen an ihrer Aufmerksamkeit unbemerkt vorbei, und fast nie finden die wahrhaft entscheidenden Stunden in ihren Chroniken die gebührende Beachtung.“¹⁴⁵

Doch ist die motivationale Disposition von des Komponisten Akzeptanz gegenüber der Inaugurationsanfrage vom 10. November 1933 im Rahmen dieses Essays von wesentlich höherer Importanz als die prädominell transparente Taktik der Nationalsozialisten und muss dementsprechend eine eingehendere Analyse erfahren, welche sich nicht lediglich auf dieses Kapitel restringieren, sondern den Autor auch in den folgenden Segmenten dieser Studie okkupieren wird.

Der Verfasser sieht sich eingangs jedoch dazu gezwungen zu konstatieren, dass eine stetig perpetuierte Legende durch die intensiven philologischen Studien Gerhard Splitts ihres sakral anmutenden Nimbus beraubt wurde, sodass an deren mystifizierender Intention nicht mehr gezweifelt werden kann. Entgegen der populären These, dass Richard Strauss das Präsidenschaftsamt der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer ohne vorhergehende Konsultierung seiner diesbezüglichen Position oktroyiert worden war, muss als in imaginären Sphären situiert betrachtet werden. Diese vom Tondichter selbst konzipierte und in erster Linie von Willi Schuh und diversen unkritischen Apologeten kolportierte Fama, erfährt durch folgendes Telegramm ihre vollgültige Destruktion, obwohl selbstredend mit der Übersendung dieser Epistel der reguläre Erhalt derselben – welcher sich angesichts der Relevanz dieses Dokumentes jedoch von hoher Wahrscheinlichkeit ausnimmt – nicht zu verifizieren ist:

„10.NOV.1933 »13.40«

RP= GENERALMUSIKDIREKTOR

DR RICHARD STRAUSS

GARMISCHPARTENKIRCHEN=

REICHSMINISTER GOEBBELS BEABSICHTIGT SIE ZUM PRAESIDENTEN DER REICHSMUSIKKAMMER ZU BERUFEN ERBITTE DRAHTANTWORT OB SIE DIE BERUFUNG ANNEHMEN UND AN DER FEIERLICHEN EROEFFNUNG AM 15. 11. TEILNEHMEN= MINISTERIALRAT RUEDIGER

REICHSPROPAGANDAMINISTERIUM+ 15 11+¹⁴⁶

¹⁴⁵ Zweig, Stefan: *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt (Die Machtergreifung Calvins)*. Frankfurt am Main 2006, S. 29; herausgegeben von Knut Beck.

Der Autor sieht sich angesichts dieses bestechenden Beweises dazu veranlasst, seine Indignation bezüglich der nicht existenten psychologischen Sagazität Richard Straussens, respektive – man sehe diesen Lapsus einem um seine Reputation und hiermit die finanzielle Situation seiner Erben bemühten Einundachtzigjährigen nach – seiner Sympathisanten zu formulieren. Denn hätte es der Realität entsprochen, dass der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ den Komponisten nicht um vorhergehende Zustimmung befragt hätte, so wäre dieser Umstand keineswegs dazu geeignet gewesen, den Tondichter vor dem Spruchkammergericht der Entnazifizierungskommission zu entlasten, sondern lediglich befähigt, die a priori absolute Sicherheit Joseph Goebbelsens zu illustrieren, dass die projektierte Wahl für das höchste musikpolitische Amt des nationalsozialistischen Staates von beiden Seiten her nicht zur Disposition stand. Abgesehen von der Tatsache, dass Richard Strauss sich in Anbetracht seines hohen Alters höchstwahrscheinlich ohne gravierende Konsequenzen – deren Possibilität dem Musiker nach des Verfassers Ansicht zu diesem Zeitpunkt noch nicht gewärtig waren – von dieser Nominierung hätte dispensieren lassen können und der generierte Mythos der Oktroyierung somit nicht berufen ist, die exponierte Position des Tondichters im „Dritten Reich“ a posteriori zu legitimieren, würde selbiger vielmehr ein extrem diffuses Licht auf die Einschätzung von des Komponisten ideologischer Geisteshaltung in den höchsten Rängen der jungen totalitären Diktatur.¹⁴⁷

Doch aus welchem Grunde affimierte der Musiker, welcher im Rahmen seiner Direktionstätigkeit am „Wiener Operntheater“ die physischen und psychischen Beschwerneisse organisatorischer Funktionen in extenso kennen gelernt hatte – wobei festgehalten werden muss, dass der Tondichter im Zuge seiner Ägide über das „Haus am Ring“, ergo eines vergleichsweise marginalen musikpolitischen Postens, sich in keinsten Weise um administrative Belange gekümmert hatte und vielmehr bestrebt gewesen war, die generelle künstlerische Linie des Operntheaters zu reglementieren, womit er also die verwaltungstechnischen Fragen (welchen im Rahmen der Reichsmusikkammer auch sozialpolitische, also antisemitische Dekrete und Verordnungen inhärent waren) in exorbitantem Maße auf Franz Schalk transponiert hatte¹⁴⁸ – und der weder zum Behufe finanzieller noch gesellschaftlicher Progression dieses Amt benötigte, im Alter von

¹⁴⁶ *Spruchkammerakte Richard Straussens*. Zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV.: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 2. Richard Strauss, der erste Präsident der Reichsmusikkammer: Die Ernennung)*. Pfaffenweiler 1987, S. 81.

¹⁴⁷ Confer: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV.: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 2. Richard Strauss, der erste Präsident der Reichsmusikkammer: Die Ernennung)*. Pfaffenweiler 1987, S. 80

¹⁴⁸ Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit („Farblosigkeit der Gesinnung“: Richard Strauss als Operndirektor in Berlin und Wien)*. Regensburg 2000, S. 323 ff.
Confer: Grasberger, Franz: *Richard Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing 1969.

neunundsechzig Jahren die Präsidentschaft der RMK? Auf diese prädominell als problematisch sich ausnehmende Frage offeriert Hannah Arendt im Rahmen ihrer Erörterungen zu der in frappierenden Maße kollegial anmutende Kooperation zwischen dem intellektuell-künstlerischen Establishment der faschistischen Nationen und dem proletarischen Plebs der „revolutionären Parteien“ eine prinzipielle Antwort, welcher der Verfasser bereit ist, als vollauf korrekte Insinuation zu erachten:

„Die Anziehung, welche die totalitären Bewegungen auf die Elite vor der Machtergreifung ausüben, ist so verblüffend für die Außenstehenden, weil sie ihr Augenmerk natürlicherweise nur oder vorzugsweise auf die offensichtlich platten und unsinnigen Doktrinen der Bewegung richten und nicht auf die eigentümliche allgemeine Stimmung, für die diese Doktrinen meist nur ein mehr oder minder willkürlicher Ausdruck sind.“¹⁴⁹

Doch auch ohne über ein imponierendes Maß an Sagazität zu verfügen, lässt sich durch die simple Methodik der Assoziation mehr als ein Indiz zur Lösung dieser Frage im speziellen Hinblick auf die Person Richard Straussens und sein Verhältnis zum Nationalsozialismus detektieren. Primär ist in diesem Betreff zu konstatieren, dass der Tondichter um die Exekution einiger ihn seit langen Jahren beschäftigenden Thematiken bemüht war, welche selbiger im Zuge der Bayreuther Festspiele des Jahres 1934 auch dem „Führer und Reichskanzler“ Adolf Hitler in aller Prägnanz auseinandersetzte und die er hoffte im Rahmen des autokratisch organisierten Systems des deutschen Faschismus nun durchzusetzen, da ihm selbiges in der ephemeren Phase der Weimarer Republik versagt gewesen war:

*„1. die Einführung der 50jährigen Schutzfrist in Deutschland
2. die gesetzliche Sicherung dafür, dass »Parsifal«, gemäß dem Willen seines Schöpfers Richard Wagner, nur in Bayreuth aufgeführt werden dürfe
3. einen wirksamen gesetzlichen Schutz gegen die Verschandelung wertvoller Kunstwerke durch gewissenlose Bearbeiter und Ausbeuter“¹⁵⁰*

Der Verfasser ist geneigt davon auszugehen, dass der Punkte ersterer, welcher den Komponisten spätestens seit der im Jahre 1898 erfolgten Mitbegründung der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ – einer Sozietät, welche sich prädominell für die finanzielle und

¹⁴⁹ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft (3. Totale Herrschaft: Das zeitweilige Bündnis zwischen Mob und Elite)*. München 2008, S. 714; übersetzt von Hannah Arendt.

¹⁵⁰ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Das neue Urheberrecht)*. Pfaffenweiler 1987, S. 190.

juridische Stärkung dieses Musikerstandes verwandte und die beispielsweise 1903 die „Anstalt für musikalische Aufführungsrechte“ initialisierte – in Anspruch nahm, im hierarchischen Denken des Musikers die höchste Priorität für sich reklamieren konnte. Diese Thesis wird alleinig von den mannigfaltigen Publikationen in Betreff der Thematik „Richard Strauss und das deutsche Urheberrecht“ zureichend verifiziert, welche sich auch nach eingehender litteraturspezifischer Selektion als suffizient dokumentiertes Problemgebiet demaskiert.¹⁵¹ Bereits im Mai 1934 realisierte sich dieses langzeitige Vorhaben des Musikers im Zuge der Expansion der vormals auf dreißig Jahre limitierten Schutzfrist auf die projektierte Dauer eines halben saeculums, welche zwar dem eigentlichen Ziel des Komponisten – der exklusiv-absoluten Sicherung des geistigen Eigentums für dessen Produzenten – noch nicht vollgültig zu entsprechen geeignet war, ihn jedoch diesem illusorischen Endpunkte seines Strebens ein beträchtliches Stück approximiert.¹⁵²

Die Sekurierung des „*Parsifal*“ präsentierte sich bereits als eine Thematik, welche des „Garmischer Meisters“ Interesse seit dem Jahre 1912 okkupiert hatte und von der er sich trotz der offenkundigen Impossibilität dieses Programmes – für das Ausland war die Restriktion des Werkes auf das Bayreuther Festspielhaus durch keinerlei legislative Basis zu fundieren – niemals distanzieren sollte.¹⁵³ Der Verfasser möchte jedoch darauf aufmerksam machen, dass im Falle des „lex Cosima“ eine höchst diffizile ästhetisch-ethische Dichotomie zu konstatieren ist, welche sich dazu anlässt, zwischen dem Willen des Schöpfers und den Rechten der Öffentlichkeit einen Konsens zu finden, der Künstler und Rezipienten – durch welche das singuläre Werk alleinig zu leben befähigt ist – in suffizientem Maße gerecht wird. Sicherlich ist es legitim, eine gewisse Indignation in Bezug auf Richard Straussens monistische Postulierung des Urheberrechts als Absolutum zu artikulieren, doch muss akzentuiert werden, dass sich der Komponist auch in Anbetracht der apriorischen Unmöglichkeit des projektierten Vorhabens sicherlich nicht dem Vorwurf der insipid-

¹⁵¹ Confer: Petersen, Barbara A.: *Die Händler und die Kunst. Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London 1992; herausgegeben von Bryan Gilliam.

Confer: Schmidt, Manuela Maria: *Friedrich Rösch – ein Vorkämpfer für die Rechte der Komponisten*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 55)*. Tutzing 2006; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Confer: Schulze, Erich: *Die GEMA – gestern und heute*. In: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik. Gegründet 1834 von Robert Schumann (Jahrgang 114; Heft 1: Organisationsfragen)*. Regensburg 1953; herausgegeben von Erich Valentin.

Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und das deutsche Urheberrecht*. In: *Der Musikverlag und seine Komponisten im 21. Jahrhundert. Zum 100-jährigen Jubiläum der Universal Edition*. Wien, Graz 2002; herausgegeben von Otto Kolleritsch.

¹⁵² Ashley, Tim: *Richard Strauss*. London 1999, S. 165.

¹⁵³ Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 10 ff.

idiosynkratischen Lächerlichkeit ausgesetzt hat.¹⁵⁴ Doch auch Adolf Hitler, welcher im Jahre 1923 dem Komponisten Siegfried Wagner (1869 – 1930), respektive dessen Ehegattin Winifred (1897 – 1980) eine diesbezügliche Verordnung für den Fall der Regierungsübernahme zugesagt hatte, konnte und wollte dieses Versprechen auch nach Eintritt der notwendigen Präsomtion – der totalen Gewalt¹⁵⁵ über Deutschland – aus offensichtlich pragmatischen Erwägungen nie einlösen.

Auch das dritte Segment dieses Kataloges (der Verfasser wird sich selbigem noch im weiteren Verlaufe dieses Essays widmen¹⁵⁶), ergo die prinzipielle Bewahrung klassischer Kunstwerke vor jeglicher „gewissenlosen“ Manipulation, war eine Forderung, welche das Denken Richard Straussens bereits lange vor der „Machtübergabe“ an die Nationalsozialisten in Anspruch genommen hatte und die beispielsweise im Rahmen eines Skriptums an Max von Schillings vom 29. November 1930 in aller Vehemenz zum Ausdruck kommt:

„Bei näherem Nachsinnen über den Fall [ein Antrag, die Musik von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ zum Behufe eines Filmprojektes auf die Dauer von zwei Stunden zu komprimieren; A.W.] kommt mir immer dringender der Gedanke, dem ich schon des öfteren bei den verschiedenen Kultusministerien werbend Ausdruck gegeben habe, wie es auf gesetzlichem Wege zu verhüten sei, daß hauptsächlich unsere klassischen Meisterwerke mehr und mehr der Prostitution durch verbrecherische Hände preisgegeben werden. [...] Durch ein derartiges Gesetz müßte ein »Dreimäderlhaus«, Verarbeitung Beethoven'scher Sonaten, Chopin'scher Präludien zu Operetten: »Beethoven«, »Chopin« (ich glaube derartige Schundgeschöpfe existieren schon), Verarbeitung Goethe'scher Lieder in der Lehár'sche Schmachtoperette und all der Unfug (Tanzdarbietungen nach Bach'schen, Mozart'schen Adagio's), Benützung von Opernmelodien zu Militärmärschen (Nibelungenmarsch), auch jede Art von Potpourrie [sic!], wie sie besonders in Badekapellen mit Vorliebe verzapft werden, kurz jede Bearbeitung, die nicht künstlerisch zu rechtfertigen ist, polizeilich verboten werden. [...] Hierher gehört auch die Frage, wie weit die Bearbeitung klassischer Dramen zu Operntexten zulässig ist. Es kann sich auch hier nur darum handeln, ob die Bearbeitung künstlerischen Wert hat und keine Entstellung des Originals bedeutet. Immerhin glaube ich, wäre es nicht schwer zu entscheiden, ob die bei Mozart's Figaro und z.B. auch bei meiner Salome der

¹⁵⁴ Zur Illustration einer dem Tondichter opponierenden Meinung, welche auch der Position des Schreibenden kongruent ist, vergleiche:

„Ich war in der Parsifal-Frage ganz der gegenteiligen Ansicht. Für mich ist Wagner nur der Wille seines Werks. Sein Werk will, nicht mehr er. Und sein Werk will Menschen. Eines einzigen lebendigen Menschen Freude zählt, so denke ich, vor Gott mehr als alle Willen aller toten Meister.“

Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Bahr* (Zweig 14.09.1912). In: Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*. Frankfurt am Main 1987, S. 29; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater.

¹⁵⁵ Prinzipieller Kommentar: **„Politisch gesprochen genügt es nicht zu sagen, daß Macht und Gewalt nicht dasselbe sind. Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist; überläßt man sie den ihr selbst innewohnenden Gesetzen, so ist das Endziel, ihr Ziel und Ende, das Verschwinden von Macht.“**

Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt* (Kapitel 2). München 2008, S. 57; übersetzt von Gisela Uellenberg.

¹⁵⁶ Confer: Kapitel „Dekrete und Direktiven“; S. 108 ff.

Fall wäre, während Gounods Faust vom deutschen Geschmacke ebenso zu verurteilen wäre, wie die Verballhornung Schiller'scher Dramen durch den jungen Verdi, dessen Otello und Falstaff hinwiederum keines weiteren Freibriefs als große Kunstwerke bedürfen [eine Diagnose, welche den späteren Radikalisierungen nicht kohärent ist; A.W.¹⁵⁷]. [...] Es ist zwar zu hoffen, daß das Volk der Dichter und Denker auch über diese Dinge wieder einmal zur Besinnung kommen wird. Bis dahin wäre es aber wünschenswert, daß dasselbe wenigstens durch die Polizei [!] daran erinnert wird, welche Pflichten es gegen seine Genie's eigentlich hätte [...].“¹⁵⁸

Es darf also mit zureichender Legitimität postuliert werden, dass die von Gerhard Splitz summierten Urgierungen des Komponisten bereits lange Zeit vor dem Progress des Nationalsozialismus existent gewesen waren und selbiger mit absoluter Sicherheit keine Revision der entsprechenden Thematiken gezeitigt, jedoch die Bedingung der Möglichkeit zu deren Exekutierung geschaffen hatte. Somit muss mit ebensolcher Bestimmtheit akzentuiert werden, dass der Tondichter zweifellos bestrebt war, sich dem neuen Regime zum Behufe der baldigen Realisierung seiner Ideen zu approximieren, um auf diese Weise die Organisation der deutschen Kulturlandschaft nach seiner Facon zu modifizieren. In Anbetracht dieser Faktenlage ist der Diagnose des deutsch-amerikanischen Historikers Michael H. Kater, welche die motivationalen Faktoren für die Akzeptanz des Präsidenschaftsamtes der Reichsmusikkammer in Perspektive der materiell-organisatorischen Problematiken des deutschen Kulturlebens (hierzu in den folgenden zwei Kapiteln) resümiert, vollauf zu akklamieren:

„Seine musikpolitischen Ziele hatte er in der Vergangenheit nicht erreicht, aber nun glaubte er, Hitler bringe mehr Verständnis für die Künste auf als jedes königliche oder republikanische Kabinett zuvor. Und weil Strauss, der von Natur aus konservativ war und sich zur Elite der Gesellschaft zählte – ich würde es vorziehen, ihn einen Ästhetokraten zu nennen –, dazu neigte, auf autoritäre, das Parlament umgehende Entscheidungsprozesse zu setzen, begrüßte er das kommende Dritte Reich in der Hoffnung, dass es ihm auf seinem Weg helfen werde.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ In Betreff der Prohibition von inadäquaten Bearbeitungen klassischer Dramen vergleiche:

Kapitel „Appendix: Spielplanreformen“; S. 203 ff.

Hottmann, Katharina: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen. In: *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation (Band 30)*. Tutzing 2005, S. 206 ff., S. 687 ff.; herausgegeben von Günter Brosche.

¹⁵⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Max von Schillings (Strauss; 29. November 1930)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München (Band 9)*. Pfaffenhofen 1987, S. 227 ff.; herausgegeben von Franz Trenner.

¹⁵⁹ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 288 f.; übersetzt von Paul Lukas.

Turbatio et ordinatio

Dem essentiellen Aspekt der deplorablen antidemokratischen Attitüde Richard Straussens, respektive seiner Skepsis gegenüber egalitär gearteten Systemen wurde bereits in aller Ausführlichkeit Rechnung getragen.¹⁶⁰ So waren nun auch die anvisierten kulturpolitischen Zielsetzungen des Komponisten lediglich im Zuge eines autoritär-repressiv organisierten Musikerkartells – sei die Feinmodifikation desselben nun monarchistisch-absolutistisch oder faschistisch-totalitär geartet – zu hypostasieren. Doch aus diesem Faktum mittels obskurer Deduktion eine Affinität zur nationalsozialistischen Tyrannis in toto zu generieren, scheint eine höchst problematische Argumentationsstrategie darzustellen, da sich im Zuge dieser Taktik unweigerlich die Frage aufdrängen muss, ob dem Tondichter die Tatsache gewärtig war, dass ein seinen Maximen kommensurables Musikleben ein strikt autokratisch konfiguriertes Regime als fundamentale Existenzbedingung vonnöten hatte. Zumindest ist in diesem Betreff festzustellen, dass der Tondichter im Jahre 1935 in leidlich naivem Habitus an den Dichter Stefan Zweig schrieb, er wäre unter jedem politischen System bereit gewesen, einen qualitativ analogen politischen Posten zu akzeptieren:

*„Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerreiche Ehrenamt [die Präsidentschaft einer „Reichsmusikkammer“, respektive deren nicht-faschistischer Varianten; A.W.] angenommen, aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau haben es mir angeboten.“*¹⁶¹

Man darf an diesem Punkte jedoch nicht außer Acht lassen, dass es in besonderem Maße die Epoche der Weimarer Republik gewesen war, welche nicht nur im aristokratischen Denken Richard Straussens, sondern unter weiten Teilen der deutschen Komponistenschaft die Idee einer strategisch organisierten Vereinigung der produktiven Künstler evozierte:

„Diese frühen Jahre des Übergangs [von dem Staatssystem der Monarchie zu dem einer subjektiv als nivellistisch perzipierten antiaristokratischen Demokratie; A.W.] waren für die Künste schwierig, da in einer Zeit der Wirtschaftskrisen weit dringlichere Fragen des Gemeinwohls im Vordergrund standen. Je mehr Zeit verstrich, desto mehr verschlechterte sich die Situation, so daß Paul Schwers, der Herausgeber der »Allgemeinen Musikzeitung«, sich 1931 genötigt sah, vor einem drohenden völligen Zusammenbruch des deutschen Musiklebens zu warnen. Gründe dafür gab es genug. Die Kroll-Oper war bereits geschlossen, und binnen eines Jahres lösten sich die Berliner Symphonieorchester und das Koblenzer Orchester auf. Die Orchester von Köln, Düsseldorf und Dortmund wurden um 40 Prozent reduziert. Die steigende Popularität

¹⁶⁰ Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 10 ff.

¹⁶¹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 17.06.1935)*. Frankfurt am Main 1957, S. 141 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

des Films, eines relativ billigen Unterhaltungsmediums, machte den Opernproduzenten zusätzlich Angst, und die Verbreitung von Radio und Phonograph gab den Sorgen um eine steigende Musikerarbeitslosigkeit weitere Nahrung. [...] Strauss erlebte also in den zwanziger Jahren ein System der Kulturverwaltung, das zunehmend schlechter koordiniert war, wo Uneinigkeit und Inkonsequenz – mangels einer zentralen Instanz – die Regel waren; aus diesem Grund wurde eine Reihe von autonomen Standesvertretungen für Komponisten, Musiker, Schauspieler und andere Künstler geschaffen. 1930 suchte der »Allgemeine Deutsche Musikverein«, in dem Strauss eine leitende Person war, die mangelnde Koordination in der Musikwelt durch einen Vorschlag für eine nationale Musikkammer zu beheben, aber der Plan scheiterte. Strauss hatte versucht, die Tantiemen für Komponisten der sogenannten »Ernstes Musik« zu erhöhen, er wollte auch das musikalische Urheberrecht auf fünfzig Jahre ausdehnen, wie in anderen großen europäischen Staaten, doch die Regierung der Weimarer Zeit war offensichtlich nicht interessiert.«¹⁶²

Doch bereits ein Dezennium bevor die problematische finanzielle Situation der per definitionem stets unökonomisch beschaffenen musikalischen Sozietäten den von Bryan Gilliam geschilderten Status der prekärsten Kalamität erreicht hatte, welche während den Spielzeiten 1929/30 und 1932/33 eine Reduktion des Sänger- und Schauspielpersonals um 30% zeitigte und sich im Rahmen der Weimarer Republik in einer Künstlerarbeitslosigkeit von circa 45% hypostasierte¹⁶³, wurde die schließlich von den Nationalsozialisten realisierte Konzeption eines uniform strukturierten Komponistenkongresses erwogen, welcher dazu beitragen sollte, die mit der Destruktion der monarchistischen Organisationen manifest gewordenen pekuniären Problematiken zu lösen:¹⁶⁴

„Bereits im Jahre 1932 haben sich »nationalsozialistische« Musikorganisatoren der Musikkammer-Idee bemächtigt, einer Idee, die in der Musikpublizistik wie auf den Tonkünstlerversammlungen des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins« schon in den Jahren zuvor diskutiert worden war (u.a. 1919, 1927, 1931).“¹⁶⁵

¹⁶² Gilliam, Bryan: „Frieden im Innern“: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001, S. 95 f.; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

¹⁶³ Confer: Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 158; herausgegeben von Udo Bernbach.

¹⁶⁴ Confer: „**Deshalb haben wir die widerspenstigen Elemente unter ein Kommando zu bringen versucht: nicht, um ihnen in ihr künstlerisches Schaffen hineinzureden, sondern um ihnen [den Musikern; A.W.] jene organisatorische Grundlage zu geben, von der aus sie sich in möglichst konzentrierter Form zur Schau stellen konnten.**“

Goebbels, Joseph: *Reden 1932 - 1945 in 2 Bänden (Nr. 25: Eröffnung der 2. Reichs-Theaterfestwoche; 17. Juni 1935)*. München 1971, S. 223; herausgegeben von Helmut Heiber.

¹⁶⁵ Thrun, Martin: *Die Errichtung der Reichsmusikkammer*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 75; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

In einem mit dem 13. Januar 1919 datierten Dokument legt Richard Strauss in summa das Exposee eines dergestaltigen Apparates dar, welcher in vollgültiger Separation zur deutschen Nationalversammlung stehend, „*alle künstlerischen und sozialen Fragen soweit vorberät, dass sie sofort nach Genehmigung der Regierung unmittelbar Gesetzeskraft erlangen.*“¹⁶⁶

Die von Gerhard Splitt deduzierte und seiner Ansicht nach faschistische Züge aufweisende Skizzierung des Komponisten trage zwar in ihrem Vokabular „*demokratischen Verhältnissen Rechnung*“, sei jedoch als „*Ermächtigungsgesetz im künstlerischen Bereich*“¹⁶⁷ zu betrachten, das im Prinzip die organisatorische Struktur der Reichsmusikkammer antizipiere und im Grunde nur durch den Zusatz „*genehmigungsbedürftig seitens der Regierung*“ von dem totalitär-faschistischen System des „Dritten Reiches“ differiere.

Diese etwas freisinnig anmutende Interpretation muss jedoch in den Augen des Verfassers einer grundlegenden Revision unterzogen werden. Denn abgesehen von der Tatsache, dass Richard Strauss anfangs sicherlich nicht befähigt war, die nationalsozialistische Terrorherrschaft als ein politisches Novum zu detektieren, ergo geneigt war, selbige lediglich als ein neu inauguriertes Kabinett zu betrachten (der Autor wird dieses Spezifikum speziell in den Kapiteln „*Judenspezifische Musikpolitik*“ und „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“ näher exemplifizieren), waren die „*sozialen Fragen*“, welche von diesem Künstlerparlament diskutiert werden sollten, sicherlich nicht mit der entsprechenden Kategorie des deutschen Totalitarismus kongruent. Vielmehr darf nicht nur angesichts der eben skizzierten monetären Problemlage, sondern auch aufgrund von des Tondichters musikpolitischem Vorgehen ab November 1933 davon ausgegangen werden, dass selbige sich mit einer finanziellen Sanierung des deutschen Kulturlebens befasst hätten, welche nicht nur im Denken des Komponisten einen exorbitant hohen Status für sich reklamieren konnte, sondern realiter eine objektiv notwendige Maßnahme darzustellen schien.

Somit mag es kaum verwundern, wenn Richard Strauss in seiner Eröffnungsrede zur ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer vom 13. Februar 1934 die Idee dieser organisatorischen Zentralisation der musikalisch produktiven Kräfte und ihrer Interpreten als „*Wunschtraum und [...] Ziel der gesamten deutschen Musikerschaft*“ titulierte und selbige als „*wichtigste Etappe auf dem Wege zum Neubau unseres gesamten deutschen Musiklebens*“¹⁶⁸

¹⁶⁶ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 2. Richard Strauss, der erste Präsident der Reichsmusikkammer: Die Ernennung)*. Pfaffenweiler 1987, S. 86.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Presseamt der Reichsmusikkammer: *Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der Ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer*. Berlin 1934, S. 9 ff.; zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen*

charakterisierte. Denn wie eben konstatiert, existierte die Idee eines dergestalteten Kartells unter Subtraktion der für den Nationalsozialismus obligatorischen antisemitischen Diskriminierungen bereits im Jahre 1919 und war somit seinen Ursprüngen gemäß in gravierender Distanz zu einer rassistisch kolorierten Kulturpolitik situiert, welche erst ein halbes Dezennium später, respektive mit der durch Alfred Rosenberg 1928 erfolgenden Gründung des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ sensu proprio manifest zu werden begann. Auch scheint es in Anbetracht der katastrophalen monetären Situation der besonders kostspieligen Musikinstitute, beziehungsweise der durch den Tonfilm in eklatanter Weise progressierenden Instrumentalistenarbeitslosigkeit nicht weiter miraculös zu sein, wenn der Komponist die staatliche Intervention des totalitären Regimes – welche er zu diesem Zeitpunkte schwerlich in ihrer wahren Gestalt als barbarischen Zensurismus der perfidesten Deszendenz dekodieren konnte – als freudiges, in pekuniären Belangen höchst wünschenswertes Ereignis begrüßte:

„Wenn seit der Machtübernahme durch Adolf Hitler sich nicht nur auf dem politischen, sondern auch auf dem Kulturgebiet schon so vieles in Deutschland geändert hat, und wenn schon nach wenigen Monaten der nationalsozialistischen Regierung ein Gebilde wie die Reichsmusikkammer ins Leben gerufen werden konnte, so beweist das, daß das neue Deutschland nicht gewillt ist, die künstlerischen Angelegenheiten wie bisher mehr oder weniger auf sich selbst beruhen zu lassen, sondern daß man zielbewusst nach Mitteln und Wegen sucht, um zumal unserem Musikleben einen neuen Auftrieb zu vermitteln.“¹⁶⁹

Dieses Missverstehen der wahrhaftigen Implikationen der nationalsozialistischen Kulturpolitik kann jedoch nicht ausschließlich auf die von unkritischen Apologeten insistierend beschworene apolitisch-eskapistische Attitüde des Tondichters reduziert werden, welche seit der Involvierung von Richard Straußens prekärer Rolle im faschistisch-antisemitischen Deutschland in den musikologisch-historischen Diskurs die obligatorische Replik auf jegliche kritische Analysis repräsentiert. Vielmehr findet diese Fehlinterpretation des rassistisch-ideologischen Fundamentes der neuen Potentaten und hiermit das deplorable Lob der um die Konsolidierung der finanziellen Situation der Musikinstitutionen bemühten Politiker von Seiten des Tondichters in der suggestiv stilisierenden Rhetorik der verantwortlichen Demagogen ihre suffiziente Erklärung, welche beispielsweise in Joseph

Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Die Eröffnung der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer). Pfaffenweiler 1987, S. 93 ff.

¹⁶⁹ Ibidem.

Confer: Kapitel „Appendix: Drei offizielle Ansprachen zu Beginn des Jahres 1934“; S. 189 ff.

Goebbelsens Eröffnungsrede zur Reichs-Theaterfestwoche vom 17. Juni 1935 eine besonders illuminierende Charakterisierung erfährt:

„Wie zu allen Zeiten, so auch zu unserer Zeit ist die Kunst in großem Umfange eine Brotfrage. Es ist nicht wahr, daß die Kunst sich selber ernähren müßte; sie hat es niemals getan und wird es niemals tun [sic!]. Alle großen Kunstwerte [recte: Kunstwerke; A.W.] aller großen Zeiten sind nur entstanden, weil sich in diesen großen Zeiten sei es Fürsten oder Päpste oder Bank- oder Industriemänner gefunden haben, die Geld und Mut genug hatten, der Kunst auch ein finanzielles Dasein zu sichern. Denn die Kunst schreit nach Brot, und solange man der Kunst keine finanzielle Lebensmöglichkeit gibt, solange kann man von ihr nicht verlangen, daß sie die großen seelischen und geistigen Aufgaben eines Zeitalters zu lösen versucht. Das war auch beim Theater der Fall. Niemals haben die deutschen Theater sich aus sich heraus ernährt, sondern sie fanden entweder Fürsten oder Könige, die ihre großzügigen und generösen Mäzene waren. Wenn Fürsten und Könige nicht mehr da sind und deshalb die Kunst nicht mehr unterstützen können, so wird eine wahrhaft künstlerisch gestimmte Regierung diese Pflicht an ihrer Stelle übernehmen müssen.“¹⁷⁰

Selbstredend trug auch die dämonisch-zynische musikpolitische Taktik des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ – welche den thematischen Schwerpunkt des folgenden Kapitels zu bilden ersehen ist und vom Verfasser mit der Titulierung „Politisch motivierte Apolitisierung“ illustriert wurde – zu des Tondichters gravierender Fehlkalkulation in Anbetracht der diabolischen Intentionen Joseph Goebbelsens bei und verstellte nicht nur den für gesellschaftliche Metamorphosen unsensiblen oder faschistoid prädisponierten Bürgern, sondern ebenso einem immens großen Segment der noch kritisch eingestellten Musikerschaft den Blick für die Finessen der eben angebrochenen Ära des Antihumanismus.

¹⁷⁰ Goebbels, Joseph: *Reden 1932 - 1945 in 2 Bänden (Nr. 25: Eröffnung der 2. Reichs-Theaterfestwoche; 17. Juni 1935)*. München 1971, Band 1, S. 222 f.; herausgegeben von Helmut Heiber.

Politisch motivierte Apolitisierung

In Betreff der eben exekutierten historischen Kontextualisierung der Reichsmusikkammeridee und ihrer Positionierung im Denken Richard Straussens darf somit der unabweislich existente affirmative Habitus des totalitären Regimes in Betreff der ideologischen und monetären Protektion von Kunst und Kultur – welche aufgrund der durchgeführten rassistisch-antisemitischen Restriktionen subaltern erscheinen mag, respektive in einer verständlichen, jedoch oftmals allzu „politisch korrekten“ Distanzierung vom deutschen Faschismus eskamotierend vernachlässigt wird – als der signifikanteste Punkt dieses zu illustrierenden Motivationskaleidoskops angesehen werden, da diese bereits im „ersten Budgetjahr“ eine finanzielle Sanierung der deutschen Opernbühnen mit der Summe von „zwölf Millionen Reichsmark Subvention“ zeitigen sollte.¹⁷¹ Zum Behufe der Verifizierung sei abermals Michael Walters wertvoller Essay „*Oper im Dritten Reich*“ herangezogen, welcher diese geschichtliche Faktizität in lukulenter Art und Weise präzisiert, jedoch im gleichen Zuge die häufig überbewertete staatlich-pekuniäre Unterstützung durch die „braune Führungselite“, deren positive Resultate partiell der prinzipiellen Konjunktur der weltwirtschaftlichen Situation emanieren, relativiert:

„Die Lage der Theater und Opernhäuser selbst begann sich nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten allmählich zu bessern. Zwar war dies nicht selten eine Verbesserung vom schlimmsten Fall zum weniger schlimmen Fall, aber auch hier überwog wahrscheinlich der positive Eindruck einer neuen Perspektive. [...] (E)s läßt sich feststellen, daß sich insgesamt die Lage der Theater insofern stabilisierte, als zumindest ihr Weiterbestand finanziell gesichert wurde. [...] Ähnliches gilt für die Bayreuther Festspiele die nicht nur durch die Zahlung hoher Summen, sondern auch durch den Ankauf großer Kartenkontingente erhalten wurden.“¹⁷²

¹⁷¹ Schlesinger, Robert: *Gott sei mit unserm Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus* („Ausschließlich der Kunst zuliebe haben sie ihr Hakenkreuz auf sich genommen“: Glanzvoll, aus politischen Gründen. Nationalsozialistischer Opernalltag). Wien 1997, S. 43.

Confer: „**Die Meinung, dass in materiell dürftigen Zeiten kulturelle Fragen in den Hintergrund treten müssen, ist ebenso töricht wie gefährlich. Denn wer die Kultur etwa nach der Seite ihres materiellen Gewinnes hin einschätzen will oder auch nur zu beurteilen trachtet, hat keine Ahnung ihres Wesens und ihrer Aufgaben.**“

Hitler, Adolf: *Adolf Hitlers Appell an die deutsche Nation. Des Führers Reden aus dem Reichsparteitag der NSDAP. in Nürnberg 1933*. In: *Der deutsche Quell* (Heft 151). Paderborn, Würzburg 1940; herausgegeben von Heinrich Schnee.

Confer: Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919 – 1945 (Oper 1918 bis 1933: Finanzprobleme)*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 97 f.

¹⁷² Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 161 f.; herausgegeben von Udo Bermbach.

Doch tangiert eine simplizistische Reduktion der nationalsozialistischen Kulturpolitik auf Zensurierung von atonikalen und jüdischen Komponisten, respektive der monetären Sekurierung des Theater- und Konzertbetriebes den raffiniert-perfiden Fokus der zur Schau getragenen mondän-liberalen Attitüde nur peripher, sodass diese eklatant banalisierte Interpretation im Angesicht einer wesentlich sublimeren Taktierung der totalitären Regierung als monistische Nivellierung einer äußerst komplexen Strategie zurückgewiesen werden muss. Das methodische Kalkül der faschistischen Potentaten lässt sich in folgender Weise summarisch kategorisieren: pekuniäre Subvention, Sedierung des deutschen konservativ-monarchistischen Bürgertums, Narkotisierung des prädominell demokratischen Auslandes, systemkonforme Repräsentation des museal interessierten Regimes, Suggestion von inexisterter Pluralität und schöpferischer Autarkie:

„Auf einer allgemeineren Ebene wußte Goebbels [...], daß er deutsche Kulturgrößen, die zumeist parteipolitisch desinteressiert waren, ohne die Zusicherung künstlerischer Autonomie kaum für sich gewinnen konnte. Im August 1933 war er bereits dabei, ein System der Kulturverwaltung auszuarbeiten, nach dem das neue Regime leiten, aber nicht diktieren sollte. So erklärte Goebbels bei der Eröffnungssitzung der Reichskulturkammer am 15. November 1933: »Der Staat hat hier nur die Pflicht [die Kunst; B.G.] zu fördern, zu pflegen und dem Neuen die Wege frei zu machen.« (Quelle: Goebbels, Joseph: Reden 1932 – 1945 in 2 Bänden. München 1971, Band 1, S. 139; herausgegeben von Helmut Heiber) Um diese Großzügigkeit bewußt zu demonstrieren, war bis weit in das Jahr 1935 hinein eine Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer sowohl für Arier als auch Nicht-Arier möglich. Strauss war überzeugt, daß das neue Regime ernsthaft an der Wiederbelebung der Musikkultur und der Kulturverwaltung, die seit Jahren in der Krise steckten, interessiert war.“¹⁷³

Auch die berühmte und vielzitierte Replik Joseph Goebbelsens – des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“, dem in dieser Position die Präsidentschaft der Reichskulturkammer oblag –, mit welcher er auf die kritischen Reklamationen des Dirigenten Wilhelm Furtwängler reagierte, der die Differenzierung zwischen qualifizierten und insuffizienten Künstlern für substanzieller erachtete, als jene zwischen politisch inopportunen Juden – respektive „Kulturbolschewisten“ – und „Ariern“¹⁷⁴, konkretisiert diesen intrigant-sublimen Habitus der obersten Regierungsriege in zureichender Weise:

¹⁷³ Gilliam, Bryan: „Frieden im Innern“: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001, S. 96 f.; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

¹⁷⁴ Confer: *Offener Brief von Wilhelm Furtwängler an Joseph Goebbels (Vossische Zeitung; 11. April 1933)*. In: Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Kapitel I: Das Jahr 1933; Diversa)*. Gütersloh 1963, S. 8 f..

„Gewiß haben Sie ganz recht, wenn Sie sagen, daß die Qualität für die Musik nicht nur eine ideale, sondern schlechthin eine Lebensfrage sei. [...] Wirkliche Künstler sind rar. Man muß sie deshalb fördern und unterstützen. Es sollen dann aber in der Tat wirkliche Künstler sein. Sie werden in Deutschland auch in Zukunft mit Ihrer Kunst immer zu Worte kommen können. Dagegen zu klagen, daß hier und da Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. Konzerte absagen mußten, erscheint mir im Augenblick umso weniger angebracht, als wirkliche deutsche Künstler in den vergangenen vierzehn Jahren vielfach überhaupt zum Schweigen verurteilt waren, und die auch von uns nicht gebilligten Vorgänge [!] in den letzten Wochen nur eine natürliche Reaktion auf diese Tatsache darstellen. Jedenfalls aber bin ich der Meinung, daß jedem wirklichen Künstler bei uns das Feld zur unbehinderten Wirksamkeit freigegeben sein soll. Es muß aber, wie Sie selbst sagen, ein aufbauender, schöpferischer Mensch sein und darf nicht auf der anderen Seite der von Ihnen mit Recht gegeißelten wurzellos zersetzenden, verflachend destruktiven, meist nur technischen Könnern stehen. Seien Sie bitte davon überzeugt, daß ein Appell im Namen deutscher Kunst in unserem Herzen immer einen Widerhall finden wird. Künstler, die wirklich etwas können und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden wie immer in der Vergangenheit, so auch in Zukunft bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden.“¹⁷⁵

Die internationale Reaktion auf diese dialektisch elegant kalkulierte, vordergründig jedoch tolerant-undogmatisch sich ausnehmende Enuntiation, war erfüllt von Achtung gegenüber dem liberal sich präsentierenden Habitus Joseph Goebbelsens, welcher sich im Zuge dieser bis dato unkonventionellen Verlautbarung überraschend als einsichtsvoller Dialogpartner zu positionieren schien. Einem großen Segment der in Deutschland verbliebenen Intellektuellen analog, waren die entsprechenden Journalisten, welche dieser Artikulation lediglich einen positiven Progress in demokratisch kolorierte Gefilde zu präzisieren geneigt waren, offenkundig bereit, die immanente Drohgebärde des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ im Zuge simplizistischer Naivität (bewusst?) zu ignorieren.

Aus kontemporärer Perspektive, welcher bekannt ist, in welchem unbeschreiblichen Inferno die Rassenideologie der Nationalsozialisten kulminieren sollte, ist es selbstredend leicht zu detektieren, dass diese mystifizierende Deklaration eine zwiefache Intention zum Ausdruck brachte: Einerseits war sich der Präsident der Reichskulturkammer zweifellos bewusst, dass diese exakt berechnete Verbalisierung, welche oberflächlich betrachtet harmonische Verhältnisse anzuvisieren schien, dazu geeignet war, sowohl die repressionsfreien Nationen des Auslandes als auch die eigenen Bürger in Sicherheit zu wiegen und andererseits im gleichen Zuge einen strikten Verweis an Wilhelm Furtwängler und ihm möglicherweise gleichgesinnte Führungsmitglieder der deutschen Musikerschaft zu signalisieren, welcher

¹⁷⁵ *Offener Brief von Joseph Goebbels an Wilhelm Furtwängler (Berliner Lokal-Anzeiger; 11. April 1933). Zitiert nach: Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Kapitel I: Das Jahr 1933; Diversa). Gütersloh 1963, S. 82 f..*

besagte, dass es selbstredend absolut indiskutabel sei, durch „*außerhalb der Kunst liegendes Wirken*“ gegen die „*elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft*“ (Rassismus, Antisemitismus, Kollektivismus, Elimination der musikalischen Avantgarde, etc.) zu opponieren.¹⁷⁶

Hiermit sei konstatiert, dass die von Joseph Goebbelsens Seite vordergründig propagierte Libertät der Kunst sensu proprio hin zu einer politisch motivierten Apolitisierung derselben tendierte, welche der offenkundigen Instrumentalisierungstendenz der Monarchie in hohem Maße divergent scheint, da letztere ein „*Zusammengehen von Kunst und Nation oder besser Kunst und Regierung*“ urgierte, welche dazu berufen sein sollte, die „*als »umstürzlerisch« gefürchtete Kunst unter seine [des monarchistischen Autokraten; A.W.] totale Herrschaft [zu; A.W.] bringen, und viele Künstler versprachen sich davon Vorteile für Namen und Werk und akzeptierten daher die Funktion, mit ihrer Kunst dem Vaterland dienstbar sein zu dürfen. Entsprechend hatte solche offizielle Kunst »erhaben«, »heilig«, »ewig« zu sein. Sie mußte etwas »vorstellen«, repräsentieren können.*“.¹⁷⁷

Die nationalsozialistische Musikästhetik hingegen – sofern von einer solchen in definitiven Belangen anders als in negativer Weise gesprochen werden kann¹⁷⁸ – war keineswegs darum bemüht, primitiv-patriotische Volkslieder zur Verherrlichung der an „Blut und Boden“ orientierten Revolution zu generieren, welche der „Bewegung“ wohl mehr geschadet hätten, als die Akzeptanz atonikal-dedokaphoner Kompositionen, die auch ohne staatliche Intervention und ideologische Demagogie auf breit gefächertes Missfallen stießen. Ergo sollte die Kunst keineswegs den Status eines Vehikels der manipulativen Agitation erhalten, sondern vielmehr das Volk von den pangermanistischen Zielsetzungen der expansionswütigen Regierung ablenken, ergo als tranquillierendes Quietiv wirken, welches speziell dazu ausersehen war, der intellektuellen Elite einen relativ unveränderten status quo, respektive dessen positive Modifikation zu suggerieren, welcher lediglich durch marginale „Anlaufschwierigkeiten“ des neuen Kabinettes in Mitleidenschaft gezogen wurde:

„Erwünscht war nicht die offene, sondern eine verdeckte Propaganda, durch die der »Adressat« von Kunst auf bestimmte Haltungen hin zugerichtet werden sollte: »heroisch«, »stählern«, »mitleidlos« - das waren die »Tugenden« des neuen Staates, die es künstlerisch auch auf der Opernbühne zu gestalten galt, damit

¹⁷⁶ Confer: Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Säuberungen noch und noch)*. Frankfurt am Main 1982, S. 50 f..

¹⁷⁷ Ibidem, S. 108.

¹⁷⁸ Confer: Kapitel „*Exkurs II – »Friedenstag«*“; S. 136 ff.

ebenfalls die Künstler auf die ihnen mögliche Weise in der Vorbereitung des Endziels faschistischer Herrschaft einbezogen wurden: in die des Krieges.“¹⁷⁹

Selbstredend eignete sich die Musik in besonderem Maße für diese Art der politisch motivierten Apolitisierung, da sie aufgrund ihrer inexistenten semantischen Exaktheit prinzipiell den mannigfaltigsten Interpretationen anheim fallen kann und speziell in ihrer Manifestation als spätromantisch-bürgerliche Repräsentationskunst dazu geeignet schien, die vermeintliche kulturelle Supremität des deutschen Reiches und hiermit das fundamentale normative Primat der „arischen Rasse“ zu symbolisieren, respektive deren „*moralisches Recht*“¹⁸⁰ auf globale Hegemonie in nuce zu reflektieren („*Les Préludes*“, „*Eroica*“, „*Fidelio*“, „*Die Meistersinger von Nürnberg*“, Siegfrieds Trauermarsch aus der Oper „*Götterdämmerung*“ („*Nibelungenmarsch*“), etc. – Sapiienti sat!).

Einerseits sollte die Tonkunst – speziell im Zuge ihrer effektvollen Hypostasierung im Gewande eines prätentösen Musiktheater – also einer imposant-dekorativen Funktion für das „neue Deutschland“ und seine „Führer“ subordiniert werden und im idealen Falle mithilfe sublimster Methodiken zur weltanschaulichen Indoktrinierung des konservativen Bürgertums dienen, andererseits sich offiziell jedoch in diesem propagandistischen Status als absolute Kunst, ergo in Separation und Autonomie zum totalitären Regime stehend ausnehmen – ein liminaler Balanceakt, den viele schaffende und reproduzierende Musiker bereitwillig durchzuführen gedachten.

„Der revolutionäre Elan der Machtübernahme und ihrer direkten Folgen weckte überall im Musikleben – nur nicht bei den jüdischen Künstlern, versteht sich! – Optimismus, und gerade bei weniger konventionell denkenden und formulierenden Komponisten, die sich als fortschrittlich verstanden. Sie schöpften Hoffnung, wenn sie lasen: »Denn jetzt ist nicht mehr zu befürchten, daß das Wagnis ins Uferlose führe. Ist doch dieses Wagnis in mannigfacher Weise gebunden! Und wenn wir freudig anerkennen, daß das „schöpferische Wagnis“ unserer politischen Führer aus klarem Bewußtsein der Verantwortung heraus uns den Weg in eine neue Zeit öffnete, so dürfen wir auch erwarten, daß der gewaltsamste Radikalismus in der Musik Verständnis findet, wenn er sich gebunden weiß an die Totalität der Nation. Und wenn dieser Radikalismus auftritt als ein bisweilen schrankenlos erscheinendes Experimentieren und „intellektualistisches“ Spiel mit Formen, so müßte darin vielmehr der Wille gesehen werden, in einer Zeit, die eine Rechtfertigung ihrer gewaltsamen impulsiven Bewegungen aus der inneren Logik geistigen Tätigseins erwartet, die Antwort nicht

¹⁷⁹ Klein, Hans-Günter: *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 147 f.; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

¹⁸⁰ Confer: Kapitel „*Präposition*“; S. 3

schuldig bleiben.« Solches bedeutete Ermutigung, und erst die Tatsachen des Musikalltags setzten ein Fragezeichen dahinter.»¹⁸¹

Addiert man in einem simplen Rechenexempel die Fakten dieses determinierten Spektrums der nationalsozialistischen Kulturpolitik (Subvention, politisch intendierte Apolitisierung, und Modernitätsskepsis¹⁸²), so wird dem werten Leser kaum eine andere Option zur Verfügung stehen, als dem Autor in affirmativer Weise zu akklamieren, wenn er postuliert, dass Richard Strauss keinem dieser Punkte sein Veto erteilt hätte, ja – für die erste Thematik dieses fiktiven Kataloges bereits seit einigen Dezennien gekämpft hatte, da sie für ihn die Bedingung der Möglichkeit seiner strukturellen Modifikationsideen¹⁸³ darstellte und er prinzipiell dazu tendierte, „politische Parteien und Regierungsformen danach [zu; A.W.] beurteilen, wie sie mit Kultur, so wie er sie verstand, umgingen.“¹⁸⁴ Es muss jedoch stark bezweifelt werden, ob der Komponist sich dieser eben erläuterten und äußerst subtilen Instrumentalisierungstaktik der totalitären Dogmatiker vollauf bewusst war, respektive ob die offiziöse Selbststilisierung der diktatorischen Regierungsriege als museal interessierte Protektoren der deutschen Kulturlandschaft die obskureren Aspekte ihrer Dekretierungen nicht in zureichendem Maße kompensierten. Es erscheint dem Verfasser wesentlich wahrscheinlicher, dass der Tondichter selbige – analog seiner Auffassung der rassistisch-autoritären Tyrannis als ephemeres Übergangskabinett – im Sinne monarchistisch-absolutistischer Repräsentationskunst zu interpretieren geneigt und die demagogischen Implikationen der faschistischen Musikpolitik nicht zu konstatieren befähigt war.

¹⁸¹ Prieborg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Musik als Staatsaktion*. Frankfurt am Main 1982, S. 165.

¹⁸² Confer: Kapitel „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 77 ff.

¹⁸³ Confer: Kapitel „*Appendix: Spielplanreformen*“; S. 203 ff.

¹⁸⁴ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 284; übersetzt von Paul Lukas.

Gloria regredior

„Ein Mann, der als Künstler schon ganz der Vergangenheit angehöre, wolle noch einmal Zukunft gewinnen, wolle sein Werk der »Bewegung«, der vielleicht nicht nur dem Anspruch nach, sondern möglicherweise tatsächlich diese Zukunft gehöre, gleichsam unterschieben.“¹⁸⁵

Neben dieser prinzipiellen Affinität zu einer staatlich-pekuniären Protektion der Tonkunst, beziehungsweise dem Missverstehen der immanenten, raffiniert-sublim sich ausnehmenden parteipolitischen Konnotation und Ideologisierung derselben, ist der im Status der Regression befindliche Ruhm Richard Straussens, welcher mit seiner Autodefinition als unangefochten dominierender Komponist des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts frontal kollidierte, als essentieller motivationaler Faktor in Betreff der Annahme der nach dem Amte des Reichskulturkammerpräsidenten zweithöchsten musikalisch-politischen Position, welche das totalitär-faschistoide Deutschland zu offerieren hatte, in besonderem Maße zu akzentuieren. An diesem Punkte der Analyse muss sich somit notgedrungen die Frage stellen, ob dem „Garmischer Meister“ bewusst war, dass sein Nimbus als renommiertester der kontemporären Tonsetzer auf der Hypothek seiner Werke bis exklusive dem opus magnissimum *„Die Frau ohne Schatten“* (1917, op. 65) basierte, ergo seine sukzessierenden musiktheatralischen Werke von der – oftmals linksorientierten – intellektuellen Elite prädominell als anachronistische, marginale Produkte spätromantisch-melodiöser Monumentalkunst rezipiert wurden. Der Verfasser erachtet diese spekulative Insinuation für durchwegs legitim, da sich der Komponist bereits in der frühen Phase der Zwischenkriegszeit dazu bemüßigt fühlte, seine nicht mehr aktuelle, partiell antiquiert anmutende Stellung in der stilistisch höchst pluralistischen Epoche der Weimarer Republik, wie folgt zu resümieren: *„Früher befand ich mich auf Vorpostenstellung. Heute bin ich fast in der Nachhut. Dies läßt mich jedoch gleichgültig. Ich bin in jedem Augenblick meines Lebens aufrichtig gewesen.“¹⁸⁶*

¹⁸⁵ Gall, Lothar: *Richard Strauss und das „Dritte Reich“ oder: Wie der Künstler Strauss sich missbrachen ließ*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999, S. 125; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

¹⁸⁶ Richard Strauss zitiert nach: Krause, Ernst: *Einführung*. In: Strauss, Richard: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 8; herausgegeben von Ernst Krause. Confer: *„Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit, 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.“* Strauss, Richard: *Über Komponieren und Dirigieren (1929)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 54; herausgegeben von Ernst Krause.

Ernst Krause, dem Herausgeber der 1980 erschienenen Publikation „*Richard Strauss. Dokumente, Aufsätze, Aufzeichnungen, Reden, Briefe*“ – die bis auf die beiden finalen Kategorien beinahe vollkommen Willi Schuhs Edition der „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ korrespondiert – ist vollauf zu akklamieren, wenn er die teils impertinent, teils resignativ anmutende Attitüde, welche in den Worten des „Garmischer Meisters“ illuminierend zum Ausdruck kommt, als widerwillige Selbstdiagnose beschreibt, die sich erst im Zuge des „Dritten Reiches“ und der mit diesem einhergehenden Exklusion „kulturbolschewistische“ Kompositionen aus dem Musikbetrieb zu einer inadäquaten, höchst subjektiv-ignoranten Autoglorifizierung des Tondichters transformierte.

Obwohl opus supererogationis seiend, muss an dieser Stelle zweifellos addierend konstatiert werden, dass sich das „objektive“ Verdikt des demokratischen Nachkriegsdeutschlands noch negativer ausnahm, als die antipathischen Kritiken Leopold Julius Korngolds (1860 – 1945) und Max Paul Eugen Bekkers (1882 – 1937), ergo dass der Tondichter in der progressionsvenerierenden Epoche des Postfaschismus ohne Zweifel die Talsohle seines Renommees erreicht hatte, welches erst wieder in den letzten zwei Dezennien im Begriff ist sich auch in der Sphäre der Musikologie in positiver Weise zu konsolidieren:

„Als er am 8. September 1949 im Alter von 85 Jahren in seinem Garmischer Landhaus starb, war er nicht nur »fast« in der Nachhut, sondern auf dem Tiefpunkt seiner Geltung angelangt. Man war damals gerade dabei, den Nachholbedarf an Moderne an Schönberg, Hindemith, Bartók, Schostakowitsch, Prokofjew zu befriedigen. Nichts schien zu jener Zeit unaktueller, als sich mit dem Repräsentanten spätbürgerlicher Musik Strauss zu beschäftigen.“¹⁸⁷

Als so inadäquat er seinen bereits zu Lebzeiten historisch gewordenen Status auch empfunden haben mochte, ist es somit nicht zu bezweifeln, dass selbiger dem Komponisten lukulent gewärtig war und es aus diesem Grunde wahrlich nicht wundernehmen kann, wenn er den Verlust des einst exorbitanten und nicht ausschließlich durch frühere Schöpfungen fundierten Prestiges mithilfe der Akzeptanz der Reichsmusikkammerpräsidentschaft wenigstens partiell zu kompensieren gedachte.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 47 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

¹⁸⁷ Richard Strauss zitiert nach: Krause, Ernst: *Einführung*. In: Strauss, Richard: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 8; herausgegeben von Ernst Krause.

Finis libertatis artis musicae

„Selbst wenn man mit den größten und undifferenziertesten Mustern von der prinzipiell antifaschistischen Moderne und der zumindest in der Grundrichtung präfaschistischen oder faschistischen Antimoderne arbeitet, paßt hier so gut wie nichts. Natürlich, Strauss stand ganz in der musikalischen Tradition, hatte mit Schönberg und Webern kaum etwas zu tun, aber daß er ein antimodernistischer Traditionalist gewesen sei, wird man schwerlich sagen können. Dann könnte man auch Gustav Mahler in diese Linie einordnen oder auch so unterschiedliche Namen wie Korngold, Hindemith oder Strawinsky.“¹⁸⁸

Den corpus medius dieser Studie konkludierend, scheint es zweifellos in höchstem Maße relevant zu sein, auch zwischen den musikalisch-stilistischen Doktrinen Richard Straussens und dem wahrlich nicht verifizierungsbedürftigen, ästhetisch konservativen Antimodernismus der nationalsozialistischen Kulturpolitik – welche sich bekanntermaßen in eine relativ „moderate“ Sektion unter der Regie Joseph Goebbelsens und eine orthodox-radikale Fraktion separierte, die gemäß Alfred Rosenbergs dogmatisch-rassistischen Hypothesen waltete¹⁸⁹ – einige frappante Parallelen, jedoch ebenso gravierende Divergenzen zu konstatieren.

Kann es den Rezipienten wohl kaum irritieren, wenn sich der vierundzwanzigjährige Komponist eines in kunsttheoretischen Belangen teleologisch-avantgardistischen Habitus befleißigte, in dessen Zuge er nicht akzeptieren konnte, dass *„wir uns, bevor wir unsere Kraft erprobt haben, ob es möglich ist, selbstständig zu schaffen und die Kunst vielleicht einen kleinen Schritt vorwärts zu bringen, sofort in das Epigonentum hineinreden wollen“* und dem die Position emanier war, dass *„es immer noch besser [ist; A.W.] nach seiner wahren*

¹⁸⁸ Gall, Lothar: *Richard Strauss und das „Dritte Reich“ oder: Wie der Künstler Strauss sich missbrachen ließ*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

¹⁸⁹ Es ist fraglos von exorbitantem Interesse darauf hinzuweisen, dass in der Sphäre der deutschen Außenpolitik dieses primär statisch sich präsentierende Verhältnis der NS-Ideologen eine vollgültige Transformation erfährt. Dieses Postulat ist anhand eines Tagebucheintrags des „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ lukulent zu verifizieren, in dessen Zuge selbiger Joseph Goebbelsens antisemitischen Agitationen explizit opponiert, da selbige den projektierten diplomatischen Kompromiss mit Großbritannien zu gefährden drohten:

„Jedenfalls aber: erneut verschlechterte Stimmung [zwischen den politischen Exponenten des Vereinigten Königreichs und Deutschlands; A.W.]: u. alles, was dazu Anlaß gab, war auch nicht notwendig, d. Stürmer-N[ummer; d.H.] ebensowenig wie die Form der Goebbels-Rede, wo der Agitator von 1928 wieder einmal über den Minister siegte in der Selbstberauschung durch die Rede u. vor dem billigen Applaus durch antisemitische Argumente.“

Rosenberg, Alfred: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs. 1934-1935, 1939-1940 (Teil I: Rosenbergs Tagebuch 1934/35; 22. Mai 1934)*. München 1964, S. 35; herausgegeben von Hans-Günther Seraphim (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

*künstlerischen Überzeugung vielleicht auf einem Irrweg etwas Falsches, als auf der alten ausgetretenen Landstraße etwas Überflüssiges gesagt zu haben*¹⁹⁰, so nimmt sich in den Augen des Verfassers die Faktizität, dass diese musikphilosophische Position auch zwei Dezennien später (1907, ergo im Alter von dreiundvierzig Jahren) die Mentalität des Tonsetzers charakterisieren sollte, von beträchtlicher Signifikanz aus:

„Reaktionäre im unerträglichen Sinne sind für mich all diejenigen, welche behaupten, weil Richard Wagner seine Dramenstoffe dem germanischen Mythos entnommen hat, sei es künftig verboten, Stoffe der Bibel zu entnehmen [...] kurz alle diejenigen, die mit großen Gesetzestafeln bewaffnet, jeden, der Neues schaffen will und kann, mit einem Anathema sit! in seinen Bestrebungen hindern wollen. [...] Darum fort mit der Anwendung einer schulmeisterlichen Ästhetik auf Werke, die mit eigenem Maßstabe zu messen sind; fort mit allen Gesetzestafeln, die längst schon von großen Meistern zerbrochen worden sind; fort mit allem Hohepriestertum, das sich einer kraftvollen Weiterentwicklung hindernd entgegenstellen will; fort mit allem, was keine andere Berechtigung für sich aufweisen kann, als daß es gestern schon gewesen ist! Dagegen sei in unserem »Morgen« allen denen ein freimütiges Willkommen geboten, Schutz und Förderung versprochen, die zuviel Respekt vor den großen Meistern haben, als daß sie – aus Bequemlichkeit oder ihres lieben Broterwerbes halber oder zur Befriedigung eines im tiefsten Grunde unkünstlerischen Ehrgeizes – die Werke der Meister durch billige Nachahmung entweihen und verflachen könnten! Willkommen alle, die »strebend sich bemühen«, und ein fröhliches Pereat der Reaktionspartei!“¹⁹¹

Die mit progressierender Betagtheit hin zum reaktionären Konservativismus tendierende Kunstauffassung des alternden Komponisten kann jedoch schwerlich als servile Akklimatisierung an das herrschende totalitär-faschistische Regime oder als ein post festum statthabendes Arrangement mit dessen antimodernistischer und rassentheoretisch fundierter Musikideologie interpretiert werden. Vielmehr ist der aufmerksame Exeget genötigt festzustellen, dass diese transformierte Orientierung des Tondichters auf die stets vehement verbalisierten Reklamationen des Vaters Franz Strauss rekurrierte, welcher bis zu seinem Tode nicht müde wurde, die präromantischen Aspekte in den Werken seines Sohnes mit besonderer Akkuratess zu akzentuierten, respektive eine evident-populärere Signatur der jeweilig im Keimen begriffenen Tonschöpfungen zu urgieren, wobei jedoch explizit darauf zu insistieren ist, dass der robuste Antiwagnerianer und unerschütterliche Klassizist dem Oeuvre seines Filius in keinster Weise mit prinzipiellem Unverständnis oder genereller Aversion begegnete. Zum Behufe der Exemplifikation dieses konzisen Themenkomplexes sei hier nicht

¹⁹⁰ Strauss, Richard: *Poetische Idee (August 1888)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 59; herausgegeben von Ernst Krause.

¹⁹¹ Strauss, Richard: *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (Pfingsten 1907)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 86 f.; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 14 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

lediglich auf die vielzitierte Sentenz des Jahres 1884 verwiesen, welche als paradigmatisches Modellbeispiel des eben illustrierten Sachverhaltes zu betrachten ist, sondern ebenso auf zwei später zu datierende Passagen, die geeignet scheinen, die Kontinuität von des Vaters ostentativer Kritik – welche in mehr als einem Aspekt an Hans Pfitzners Ästhetik gemahnt, die den numinos anmutenden „*Einfall*“¹⁹² als Absolutum aller Kunst venerierte – in suffizientem Maße zu verdeutlichen:

*„In der Kunst aber ist Wahrheit die Hauptbedingung. Es gibt keine Kunst, die nicht auf tiefer, innerer Wahrheit beruht. Man kann durch äußere Reizmittel aufregen, aber nicht innerlich beseligen. In der Kunst ist die Empfindungswelt der erste Faktor, das kritische Element muß, wenn es wahre Kunst sein soll, in zweite Reihe treten. Aus diesem Grunde nur allein kann die Kunst beseligen. Der Kopf hat nur zu ordnen. Wo beide Faktoren jedoch sich ergänzen, wird ein wahres Kunstwerk geschaffen ...“*¹⁹³

*„... Überhetze Dich nicht mit Deiner Oper [„Guntram“; W.S.] und vernachlässige das melodische Element nicht, und denke daran, daß eigentlich der »Tannhäuser« und der »Lohengrin« den Wagner berühmt gemacht, wo er noch auf dem Standpunkt der geschlossenen Melodie geruht hat, und es Dir durchaus nicht an melodischer Erfindung fehlt [...] Es ist nicht alles Gassenhauer, was freundlich ans Ohr klingt, und denke nur an Dich selbst, wenn Du einen melodischen Walzer von Strauß hörst ...“*¹⁹⁴

*„[...] das wahrhaft Große in der Kunst wird nur dann geschaffen, wenn man das Größte mit einfachsten natürlichsten Mitteln zu Stande bringt ... Hierin sind alle Künste gleich!! Nicht das Auge, oder das Ohr, sondern das Herz muß durch das Kunstwerk tief innerlich berührt werden - - - ...“*¹⁹⁵

Dieser prägnante, stabil-definitive Katalog der musikalischen Normierung modifizierte die kunstästhetische Positionierung Richard Straussens im Zuge des ersten Dezenniums des zwanzigsten Jahrhunderts und konnte spätestens mit der Komposition von „*Der Rosenkavalier*“ (1910, op. 59) den Status einer zentralen stilistischen Maxime im Denken des Tondichters für sich reklamieren, welche die progressiven Tendenzen seines Schaffens vielleicht nicht in toto destruierte, selbige jedoch mit absoluter Sicherheit in beträchtlichem Maße unterminierte. So fühlte sich der Musiker im Jahre 1945 berufen, in einem voluminösen Brief an seinen kontemporären Librettisten Joseph Gregor zu enunzieren, dass bereits der

¹⁹² Pfitzner, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? (Kapitel III)*. In: Pfitzner, Hans: *Gesammelte Schriften in 3 Bänden*. Augsburg 1926 und 1929, S. 182.

¹⁹³ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (Franz Strauß; 08. März 1884)*. Zürich 1954, S. 49; herausgegeben von Willi Schuh (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

¹⁹⁴ *Ibidem (Franz Strauß; 16. November 1892)*, S. 155 (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

¹⁹⁵ *Ibidem (Franz Strauß; 25. November 1892)*, S. 156 (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

„sprachlich nicht einwandfreie Text“ seines ersten musikdramatischen Werkes „**Guntram**“ „dem Gesellenstück des Wagnerianers den Anlaß zu sehr viel frischer, melodischer, saftig klingender Musik“ offeriert habe, welche schon zu diesem frühen Zeitpunkte seiner kompositionstechnischen Entwicklung „(a)lles [...] überragt hat, was neben und nachher an Opernmusik mit oder ohne teutsche »Gesinnung« verzapft wurde“, wobei sich der Komponist veranlasst sieht „die letzten Meisterwerke Verdis, besonders den »Falstaff« und Humperdincks »Hänsel und Gretel«“¹⁹⁶ aus dieser provokativen Pauschalisierung zu exkludieren.

Unter Berücksichtigung dieses profunden Aspektes von Richard Straussens musiktheoretischer Disposition frappiert es auch in keinster Weise, wenn der Tondichter im Zuge seines resümierenden Manuskriptes „**Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern**“ aus dem Jahre 1942 geneigt ist, seine frühen Schöpfungen „**Salome**“ (1905, op. 54) und „**Elektra**“ (1908, op. 58) in Retrospektive als singulär-tentative Experimente zu klassifizieren und in diesem Betreff postuliert, dass „beide Opern [...] in meinem Lebenswerk vereinzelt da[stehen; A.W.]: ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der heutigen Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen“¹⁹⁷, wobei sich der Verfasser nicht entbrechen kann zu akzentuieren, das in Anbetracht der konkludierenden Formulierung eine rezeptionstechnische Entwicklung des Publikums von Seiten des Komponisten nicht a priori negiert wird.

Im Zuge dieser vollzogenen Metamorphose vom einstigen „enfant terrible“ der musikalischen Avantgarde zu einem der letzten apologetischen Sukzessoren eines spätromantisch-bürgerlichen Klangideales, sind die vom Reichskulturkammerpräsidenten Joseph Goebbels im November 1933 enunzierten Kunsttheoreme – welche dem aus dem Jahre 1907 stammenden Essay „**Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei**“ noch diametral-kontradiktorisch opponierten – mit der historisch kontemporären ästhetischen Perspektive des sich reaktionären Gefilden approximierenden „Garmischer Meisters“ in hohem Maße konvergent:

¹⁹⁶ Strauss, Richard: *Betrachtungen zu Joseph Gregors „Weltgeschichte des Theaters“ (04.02.1945)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 106; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Joseph Gregor*. Salzburg 1955, 269 ff.; herausgegeben von Roland Tenschert.

¹⁹⁷ Strauss, Richard: *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (1942)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 142 f.; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 219 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

„Auch bei der Kunst kommt es nicht darauf an, was man will, sondern vielmehr darauf, was man kann. Die Gesetze der Kunst können niemals geändert werden, sie sind ewig und nehmen die Maße aus den Räumen der Unsterblichkeit. Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altare der Kunst zu dienen. Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteiprogramm. Uns schwebt als Ideal vor eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst.“¹⁹⁸

Doch ist die These von der prinzipiellen Homogenität zwischen des Tondichters Kunstphilosophie und der weltanschaulich motivierten Elimination der musikalischen Avantgarde von Seiten der nationalsozialistischen Kulturpolitik an zwei Punkten in beträchtlichem Maße zu relativieren. Erstens ist es in Anbetracht der bereits exekutierten charakterologischen Analysis ohne weitere verifizierende Argumentationen evident, dass der Komponist des rassistisch-antisemitischen Fundaments der totalitären Potentaten vollkommen ermangelte, ergo seine Aversion gegen die atonikale „Asphaltkultur“ weder einem rabiaten Antiintellektualismus emanieren konnte¹⁹⁹, noch dem basalen ideologischen Ressentiment der faschistischen Diktatoren kongruent war²⁰⁰, welche sich aufgrund ihrer fanatischen Animosität verleiten ließen, selbst Alban Berg, Igor Strawinsky und Ernst Krenek – dessen in exorbitantem Maße populäre Zeitoper *„Jonny spielt auf“* (1927, op. 45) die unfreiwillige Ehre hatte, als offizielle Etikettierung der diabolisch-präventösen Exposition „Entartete Musik“ (Düsseldorf 1938) dienen zu dürfen – der jüdischen „Rasse“ zu subsumieren. Doch ist es im Weiteren ebenso zu bezweifeln, dass Richard Straussens bourgeoise Mentalität der Dekretierung einer „heroischen Lebensauffassung“ im Sinne Joseph Goebbelsens konvergent war. Unbestreitbar ist in jedem Falle die Existenz einer divergenten Selbsteinschätzung des Komponisten, welcher geneigt war, seiner Person eine harmonische Gesinnung zu präzisieren und der den französischen Humanisten Romain Rolland im Jahre 1900 wissen ließ, dass er „kein Held“ sei, da er für diesen Nimbus nicht „die nötige Kraft“ habe und er prinzipiell nicht

¹⁹⁸ Goebbels, Joseph: *Reden 1932 – 1945 in 2 Bänden (Eröffnung der Reichskulturkammer; 15. November 1933)*. München 1971, Band 1, S. 137; herausgegeben von Helmut Heiber.

¹⁹⁹ Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 10 ff.

„Definition“ des „Intellektualismus“: „[...] **eine Degenerationserscheinung des gesunden Menschenverstandes, eine Über- oder Unterzüchtung der Beschäftigung mit geistigen Dingen, oder[,] besser gesagt, ein zu starkes Inerscheinungtreten der Kräfte des reinen Intellekts gegenüber den Kräften des Charakters** [...]“

Goebbels, Joseph: *Der geistige Arbeiter im Schicksalskampf des Reiches. Rede vor der Heidelberger Universität am Freitag, dem 09. Juli 1943*. München o.J., S. 9.

²⁰⁰ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 20 ff. und Kapitel „*Exkurs I: Rassistischer Antisemitismus*“; S. 30 ff.

„für den Kampf [...] geschaffen“ sei, ergo generell zu „Ruhe“ und „Frieden“ tendiere, welche seiner defizitären „Kraft und Gesundheit“ in höherem Maße kommensurabel seien.²⁰¹

Dieser basalen Differenzen zum Trotz, ist jedoch zweifelsfrei zu detektieren, dass der Tondichter in Anbetracht seiner fundamentalen Skepsis gegenüber jeglicher musikalisch-stilistischer Progressivität – deren systematische Elimination das fraglos wichtigste Segment der nationalsozialistischen Kulturpolitik repräsentiert – den kunsttheoretischen Dogmen des faschistischen Deutschland grosso modo korrespondierte, wobei es von höchster Importanz ist darauf zu insistieren, dass diese Konformität als prädispositioneller Faktor zu betrachten ist, welcher auch ohne die Existenz des „Dritten Reiches“ die partiell antiquierte Kompositionstechnik des „Garmischer Meisters“ in elementarem Ausmaße geprägt hätte. So konnte auch der Kritiker Otto Hollstein, welcher die skandalumwitterte Premiere der Oper „*Die schweigsame Frau*“ (op. 80) am 25. Juni 1935 in der „*Dresdner Tageszeitung*“ einer prinzipiell positiven Rezension unterzogen hatte, diese offenkundige und keineswegs sublim sich ausnehmende Kongruenz zwischen Richard Straussens charakteristischer, dem Primat der Melodie sich subordinierender Harmonik und der staatlich-offiziellen Stigmatisierung jeglicher dodekaphoner Tendenzen ohne gravierende Problematiken konstatieren:

„Aber gerade das [spezifische musikstilistische Kolorit des Werkes; A.W.] möchte man unter die Vorzüge dieses Tonsetzers mischen. Er verleugnete sich nie; er befreundete sich nirgends mit einem unpersönlichen Musizieren – wie das gegenwärtig oftmals der Fall ist –; er stellt das Empfinden über das nur Geistgeborene; er schützt die Allgewalt des Klanges vor der Erstarrung in Tonmathematik. Wenn er auch bisweilen ein gleißendes kontrapunktisches Feuerwerk durcheinanderjagt; wenn er die Themensprache bis an die Grenze der Möglichkeit zwingt; wenn er die rhythmischen Kühnheiten bis zur äußersten Ausdrucksform steigert: er haftet doch an dem Bewußtsein, daß Musik »die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthalten« ist.“²⁰²

Doch dieser evidenten, in eklatantem Maße als harmonisierende Kohärenz sich präsentierenden Konnexion zum Trotz, ist zwischen der Kulturpolitik des faschistischen Regimes – welcher neben der sublimen Indoktrination des Publikums zum Behufe der expansiven Tendenzen des „Führers und Reichskanzlers“ auch die Narkotisierung des

²⁰¹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Tagebuchnotizen Rolland; 09.03.1900)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 165 f.; herausgegeben von Franz Trenner.

²⁰² Hollstein, Otto: *Kritik der Uraufführung von „Friedenstag“*. In: *Dresdner Tageszeitung vom 25. Juni 1935*. Zitiert nach: Messmer, Franzpeter: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989, S. 281 f.; herausgegeben von Franzpeter Messmer.

konservativen Bürgertums oblag²⁰³ – und der ästhetischen Position des Komponisten eine weitere substantiell-basale Diskrepanz zu registrieren, die sich in beider Verhältnis zur sogenannten Unterhaltungs- und Trivialmusik konkretisiert und im Rahmen des Kapitels „*Dekrete und Direktiven*“ noch nähere Exemplifizierung erfahren wird, während dem Verfasser an diesem Punkte lediglich eine konzise Skizzierung dieses Themenkomplexes angebracht erscheint.

Auf Seiten des Nationalsozialismus manifestierte sich diese Interaktion mit der historisch kontemporären Popularkultur wie folgt: Das Medium der Oper, welches primär zum Zwecke des internationalen Prestiges funktionalisiert werden konnte, die in ihrer Eigenschaft als Utensil der Bourgeoise und der hiermit einhergehenden wilhelminischen Ära jedoch nicht als suffiziente Repräsentation des neuen, „revolutionären“ Deutschlands erachtet wurde, stand keineswegs im Fokus der musikpolitischen Bemühungen des totalitären Regimes. Speziell Joseph Goebbels, der in exorbitantem Maße an einer universalen Manipulation des Proletariats interessiert war, konnte sich mit einer Favorisierung der „ernsten Musik“, ergo der mit selbiger einhergehenden Restriktion seiner Agitationen auf die deutschen Theater und Konzertsäle, welche neben der rein physisch manifesten Limitation auch beinahe ausschließlich von der intellektuellen und monetären Elite der jeweiligen Stadt frequentiert wurden, in keinster Weise begnügen. So mag es nicht wundernehmen, wenn der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ in Bezug auf den Dirigenten Wilhelm Furtwängler programmatisch akzentuierte, dass selbiger „*mit seinen lächerlichen zweitausend Zuhörern in der Philharmonie*“ nicht dem ideologischen Konzept von nationalsozialistischer Kulturpolitik entspreche, da die faschistische Tyrannis den gesamten Plebs benötige, welcher nur durch den Rundfunk flächendeckend zu erfassen sei und gegenüber dem Reichsmusikkammerpräsidenten äußerte, er solle seine Argumentation für die Relevanz der kontemplativen Kunst relativieren: „*Léhar [recte: Lehár] hat die Massen, Sie nicht! [...] Die Kultur von morgen ist eine andere als die von gestern! Sie, Herr Strauss, sind von gestern!*“²⁰⁴

Während Joseph Goebbels also keine Skrupel in Bezug auf die demagogische Instrumentalisierung und der mit dieser einhergehenden staatlich-offiziösen Subventionierung von trivial-populären Kunstprodukten zu kennen schien, agitierte der „Garmischer Meister“ gerade im diametral oppositionellen Sinne. Er war somit bestrebt, die pekuniäre Protektion

²⁰³ Confer: Kapitel „*Politisch motivierte Apolitisierung*“; S. 70 ff.

²⁰⁴ Werner Egk: *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*. München 1981, S. 318 und S. 343; zitiert nach: Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 163; herausgegeben von Udo Bermbach.

dieser speziellen Musik mit der vollen Imposanz seiner kulturpolitisch exponierten Position zu limitieren, respektive die en masse statthabenden Aufführungen der unter dieser Kategorie subsumierten Werke in jedweder Weise zu restringieren. In diesem Betreff ist jedoch unumgänglich zu prononcieren, dass diese mit vollem Rechte scharf kritisierte Vorgehensweise des Komponisten – welche primär im Angesicht seines amtlichen Status als inkorrekt zu stigmatisieren ist – nicht lediglich auf konkurrenzeliminierenden Spekulationen eines primär an finanziellen Belangen interessierten „Opernfunktionärs“ reduziert werden darf, welcher sich bemüßigt fühlte, durch vordergründige Degradierung der ästhetischen Qualitäten von Unterhaltungsmusik sein egoistisch-rigoroses Streben nach infiniten Expansion seiner Kapitalien zu kaschieren, sondern prädominell einer ehrlichen Sorge um die kulturelle Situation Mitteleuropas emaniert war. Zur Verifizierung dieses axiomatischen Postulates sei explizit daran gemahnt, dass bereits der vierundzwanzigjährige Tondichter, welcher erst ein gutes halbes Dezennium später an der Komposition von „*Guntram*“ arbeiten sollte, seine – bis zu einem gewissen Grade zweifellos als gerechtfertigt sich präsentierende – Aversion gegenüber dem gesangsvirtuosen italienischen Musikdrama (dem französischen zeigte er sich prinzipiell zugeneigt)²⁰⁵ und der simplizistisch-mediokren Amusementkultur der Operette verbalisiert hatte, der er 1886 in einer signifikanten Epistel an seine Eltern wie folgt Ausdruck verlieh:

*„Das Theatergehen habe ich schon abgeschworen [sic!], zur italienischen Musik werde ich mich wohl nie bekehren, es ist eben Schund. Auch der »Barbier von Sevilla« dürfte nur mehr in einer hervorragenden Aufführung genießbar sein.“*²⁰⁶

Im Zuge der Epoche seiner Theaterdirektion als „Erster Preußischer Kapellmeister“ an der „Berliner Hofoper“ (1898 – 1911) scheint sich dieses negative Verdikt, welches als prinzipielle kunsttheoretische Attitüde des „Garmischer Meisters“ zu registrieren ist, in exorbitantem Maße konsolidiert, respektive seine subjektive Antipathie gegenüber „*welschem Dunst*“ und „*welschem Tand*“²⁰⁷ in eklatanter Weise potenziert zu haben, da er in einem auf das Jahr 1902 zu datierenden Schreiben an Franz und Josephine Strauss in aller Prägnanz

²⁰⁵ Kommentar: *„Der Sprache bin ich leider wenig mächtig; aber von der französischen Musik, von der Feinheit und krystallinen Klarheit einer Bizetschen oder Berliozschen Partitur habe ich mehr gelernt als Sie vielleicht glauben. Wenn Sie die Entwicklung meines Orchesterstyles aufmerksam verfolgen, kann Ihnen dieses Studium nicht verborgen bleiben.“*

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Strauss; 16. Juli 1905)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 54; herausgegeben von Franz Trenner.

²⁰⁶ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (27. April 1886)*. Zürich 1954, S. 94; herausgegeben von Willi Schuh.

²⁰⁷ Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. In: Wagner, Richard: *Richard Wagners gesammelte Schriften in 14 Bänden*. Leipzig o.J. (verm. 1912), Band 5, S. 181; herausgegeben von Julius Kapp.

enunzierte, dass Giacomo Meyerbeers Oper „*Robert le diable*“ „*doch wirklich der grausamste Schund [sei; A.W., ...] der jemals zusammengeschmiert wurde. Der erste Akt und die Ballettmusik mögen ja noch angehen: aber das übrige, besonders der fünfte Akt - - das ist direkt zum Speien.*“²⁰⁸

So mag es nicht weiter wundernehmen, dass noch das „*Künstlerische Vermächtnis*“²⁰⁹, welches der Komponist 1945 an seinen Protegé Karl Böhm zu übersenden geruhte, eine stringente Separation zwischen den stets venerierten Werken der klassischen Hochkultur und dem in des Tondichters Augen problematischen Konvolut an in künstlerischen Belangen diffus sich ausnehmenden Schöpfungen vornimmt:

*„Wie nun der Staat der bildenden Kunst Museen geschaffen hat, in denen die größten Kunstwerke der Vergangenheit ausschließlich und unvermischt mit Werken von niederer Gattung und niederer Qualität dem Bedürfnis des kunstliebenden Volkes sich darbieten, so wäre in Hinsicht auf die corumpierende Wirkung, die ein Opernspielplan (wie er heute noch alltäglich eine Spielfolge aufweist) z.B. »Tannhäuser«, »Cavalleria«, »Bajazzo«, »Zauberflöte«, »Fledermaus«, »Siegfried«, »Land des Lächelns«, »Parsifal« ausübt, es für Großstädte in Wien, Berlin, Hamburg, München, Dresden zu empfehlen resp. zu fordern, in mindestens je zwei Opernhäusern, die Werke der verschiedenen Gattungen zu spielen und zwar im große Haus quasi eine permanente Ausstellung der größten Werke der Literatur in erstklassiger Ausführung in immer wählender Probenarbeit auf der Höhe gehalten, ohne daß täglich gespielt wird mit dem besten Künstler- und Orchestermaterial, das nicht durch Belästigung mit minderwertigen Werken zwischendurch immer wieder verdorben ist.“*²¹⁰

Hierbei ist es jedoch selbstredend von höchstem Interesse, dass sich Richard Strauss in Betreff seiner Bemühungen um die Intensivierung des allgemeinen Kunstverständnisses, respektive seiner Intention, dem Proletariat die Auslese einer aus strikter qualitativer Selektion resultierenden Galerie der musiktheatralischen Litteratur zu präsentieren, den Tendenzen der linksliberalen Fraktionen des Kaiserreiches und der Weimarer Republik approximierte. In eklatanter Opposition zu sämtlichen Organisationen situiert, welche das in gesellschaftspolitischen Belangen „rechte“ Spektrum der Parteienlandschaft okkupierten und die unter „*volkstümlichen Opern*“ jene Werke zu kategorisieren beliebten, „*die aufgrund einer vergleichsweise einfachen musikalischen Struktur bei den »unteren Gesellschaftskreisen« bereits populär waren oder werden konnten*“, waren jene bestrebt „*die Hochkultur dem*

²⁰⁸ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern* (20. April 1902). Zürich 1954, S. 256; herausgegeben von Willi Schuh.

²⁰⁹ Confer: Kapitel „*Appendix: Spielplanreformen*“; S. 203 ff.

²¹⁰ Strauss, Richard: *Künstlerisches Vermächtnis an Karl Böhm* (27. April 1945). In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 124; herausgegeben von Ernst Krause (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Böhm, Karl: *Begegnungen mit Richard Strauss*. Wien, München 1964, S. 55 ff.; herausgegeben und eingeleitet von Franz Eugen Dostal.

»Volk« durch »Volksbildung« zugänglich [zu; A.W.] machen²¹¹ – ein Modus, welcher den Verfasser noch im Zuge des Kapitels „Pädagogische Divergenzen“ näher beschäftigen wird.

Auch ist in diesem Betreff zweifelsfrei zu konstatieren, dass der Tondichter in Bezug auf die strikte Differenzierung von „Operetten“ mit partiell künstlerischer Qualität (Daniel-François-Esprit Auber [1782 – 1871], François Adrien Boieldieu [1775 – 1834], Jacques Offenbach²¹², Johann Strauss, Franz von Suppé, etc.) und jenen „Machwerken“, deren bloße Existenz als höchst deplorable degeneratives Phänomen im Reiche der Musik angesehen wurde (Leo Fall, Richard Heuberger, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Karl Millöcker, Carl Zeller, etc.) an einer ästhetischen Position partizipierte, welcher sich eine respektable Anzahl von Intellektuellen und Künstlern seiner Zeit subordinierten. Zum Behufe der Exemplifizierung sind als renommierteste Exponenten dieser primär auf Kulturkritik basierenden Perspektive in erster Linie Theodor Wiesengrund-Adorno (1903 – 1969), Ernst Bloch (1885 – 1977), Egon Friedell (1878 – 1938), Karl Jaspers (1883 – 1969) oder Karl Kraus (1874 – 1936) zu nennen, welche der modernen Operette eine servile Akklimatisierung an die herrschende Konsumgesellschaft vorwarfen und selbige somit in Opposition zu der als sozialkritisch rezipierten „leichten Muse“ des neunzehnten saeculums positionierten.²¹³

Doch darf auch in Anbetracht der hier vollzogenen Akzentuierung von des Komponisten expliziter Aversion gegenüber der italienischen Oper nicht außer Acht gelassen werden, dass der Tondichter in seinem musiktheatralischen Oeuvre belcantische Melismen keineswegs in toto negierte, sondern vielmehr eine kokonstitutive Kombination der subjektiv detektierten, archetypisch-symptomatischen Qualitäten von „nördlichem“ und „südlichem“ Musiktheater intendierte. Somit ist grosso modo zu präzisieren, dass er im Prinzip eine „*Synthese von deutscher und romanischer Operntradition (was kompositionsästhetisch die Balance von Melodie und Orchesterpolyphonie bedeutete)*“ projizierte, welche berufen sein sollte, die „*nationalistische Polarisierung der musikalischen Tradition zu überwinden, die seit dem frühen 19. Jahrhundert bestand und sich vor allem in Wagners Schriften, etwa dem Beethoven-Aufsatz von 1870, verfestigte.*“²¹⁴ Mit diesem Habitus war Richard Strauss klar in eklatanter Opposition zum kontemporär herrschenden Zeitgeist situiert, der sich primär in der

²¹¹ Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919 – 1945 (Oper 1918 bis 1933: Volkstümlichkeit)*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 122 ff..

²¹² „**Ja, ich fühle mich geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts, und Sie werden und müssen mein Dichter sein.**“

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal (Strauss; 05. Juni 1916)*. München 1990, S. 344; herausgegeben von Willi Schuh.

²¹³ Confer: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen* („*Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte*“). *Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität*). Tutzing 2005, S. 313.

²¹⁴ *Ibidem*, S. 282.

artifiziellen Dichotomisierung von „Kultur“ und „Zivilisation“ manifestierte und dessen musikpolitische Hypostasierung speziell im Zuge der Verdi-Renaissance erfolgte, welche die kulturelle Landschaft der Zwanzigerjahre des verflossenen Jahrhunderts in entscheidendem Maße charakterisiert hatte.

Ergo lässt sich resümierend konkludieren, dass Richard Straussens kunstphilosophische Position ein Konglomerat divergenter Provenienzen darstellte, welches in keinem Falle durch die Methodik simplizistischer Reduktion als eine ausschließlich autoritär-faschistische Tendenz im Denken des Tondichters zu prononcieren ist. Es kann sicherlich in keinsten Weise geleugnet werden, dass der Komponist in Anbetracht seines konservativen Antimodernismus mit den entsprechenden musikideologischen Dogmen des Nationalsozialismus konvergiert hatte, respektive, dass er im Zuge seiner Offensive gegenüber dem subaltern-mediokren Segment der Tonkunst – welche spezifischen Werke in diesem zu lokalisieren waren, emanierete natürlicherweise seinem subjektiven Urteile – eine wesentlich radikalere Dekretierung urgiert hatte²¹⁵, als dies im Interesse der totalitären Potentaten lag. Doch ist ebenso zweifelsfrei zu konstatieren, dass diese harmonisch sich ausnehmende Kohärenz durch eine nicht zu eskamotierende Anzahl von Faktoren zu relativieren ist, welche sich nicht nur in des Tondichters aheroischer Mentalität, seinem elitären Aristokratismus und der von ihm postulierten Hierarchie der künstlerischen Kommunikationsmedien artikuliert hatte, sondern ebenso in der völligen Ermangelung eines rassistischen Fundaments dieser irreversiblen Doktrinen.

In Anbetracht selbiger mag es nicht weiter wundernehmen, wenn der eben suspendierte Präsident der Reichsmusikkammer in einer auf den 24. September 1935 zu datierenden Notiz beklagte, dass alle seine Appelle „*an das deutsche Kulturgewissen*“ von Seiten Joseph Goebbelsens und dem „Ministerium für Volksausklärung und Propaganda“ ignoriert worden waren und sein ostentatives Insistieren auf den „*notwendigsten Reformen im Theater und Concert*“ kein suffizientes Resultat zeitigen konnte:

„Ausser stets erhöhter Betonung des Arierparagraphen und einer Judenverfolgung die zwar alle edlen und vornehmen Geistesprodukte jüdischen Denkens (Mendelssohn, G. Mahler, Heine etc.[]) boykottiert, aber der jüdischen Schundoperette nach wie vor Gastfreundschaft, [gewährt:; A.W.] z.B. Rose von Stambul von Leo Fall im Nürnberger Stadttheater! Meine Schweigsame Frau wird verboten (weil Herr St. Zeig noch lebt?) Don Juan, Figaro[,] Così [sic!] fan tutte des jüdischen Textdichters da Ponte ist erlaubt. Carmen des Juden Bizet und seiner beiden jüdischen Textdichter ist die meistgespielte Oper in Deutschland. Meyerbeer

²¹⁵ Confer: Kapitel „*Dekrete und Direktiven*“; S. 108 ff.

wiederum ist verboten - - - Tiefland (jüdischer Textdichter) eine der [am; A.W.] öftesten gegebenen Opern. Und so weiter in infinitum der dilettantischen Inconsequenz.“²¹⁶

So ist in Betreff von des Verfassers motivationstheoretischem Kaleidoskop – welches sich an diesem Punkte lediglich auf die kunsttheoretischen Parallelen zwischen Richard Straussens Personalästhetik und jener der faschistischen Tyrannis fokussiert hatte – zu akzentuieren, dass die monetär-staatliche Protektion der per definitionem kostenintensiven „Hochkultur“ durch die nationalsozialistische „Elite“ als primäres Element der partiell euphorisch-affirmativen Attitüde des Komponisten zu detektieren ist, welche in erster Linie durch den gemeinsamen Konsens des reaktionären Konservativismus komplettiert wird und die das entscheidende Agens zur Akzeptanz des Postens als Reichsmusikkammerpräsident darstellt. Dieses kaum verifizierungsbedürftige Postulat des Autors wird in besonderem Maße durch die illuminierende Faktizität fundiert, dass *„auf kulturellem Gebiet die Nationalsozialisten die Projektionsfläche für allerlei Wünsche, manchmal auch verschrobener Art, jener abgaben, die glaubten, sie selbst oder ihre ästhetischen Vorstellungen seien in der Weimarer Republik zu kurz gekommen. Angesichts von kaum klar formulierten nationalsozialistischen kultur-, speziell musikpolitischen Zielen, war dies kein Wunder.“*²¹⁷

Dass Richard Strauss beliebte seine eigene Person dieser Kategorie zu subsumieren, respektive, dass diese absolut korrekte Hypothese Michael Walters auf niemanden exakter zutraf, als auf den sich durch illegitime Autoglorifizierung auszeichnenden Komponisten, welcher stets jene *„Formulierung von Gedanken suchte, die seine Weltsicht bestätigten, während er solche, die diese in Frage stellten, zu ignorieren wusste“*²¹⁸, bedarf im Angesicht der bereits exemplifizierten charakterologischen Aspekte seines intellektuellen Horizontes keiner additiven Beweisführung.

²¹⁶ Strauss, Richard: *Die für die Deutschen Componisten ... (24. September 1935)*. In: *Richard-Strauss-Archiv Garmisch*. Zitiert nach: Hottmann, Katharina: *„Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“). Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität*). Tutzing 2005, S. 322.

²¹⁷ Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 157; herausgegeben von Udo Barmbach.

²¹⁸ Hottmann, Katharina: *„Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“). Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität*). Tutzing 2005, S. 52.

Die Reichsmusikkammer

„Denn es gehört zu den geheimnisvollen Gesetzen des Lebens, daß wir seiner wahren und wesentlichen Werte immer erst zu spät gewahr werden, der Jugend, wenn sie entschwindet, der Gesundheit, sobald sie uns verläßt, und der Freiheit, dieser kostbarsten Essenz unserer Seele, erst im Augenblick, wenn sie uns genommen werden soll oder schon genommen worden ist.“²¹⁹

Judenspezifische Musikpolitik

Um dieses dritte und letzte Großsegment des vorliegenden Essays gebührend zu präparieren, sei in aller Knappheit auf die axiomatischen Postulierungen Fred K. Priebergs verwiesen, welcher im Zuge seiner 1982 publizierten Studie *„Musik im NS-Staat“* – der ersten umfangreichen themenspezifischen Dokumentation, die Joseph Wulfs Manuskriptkompendium *„Musik im Dritten Reich“* sukzessierte – die musikpolitische Position Richard Straussens folgendermaßen skizzierte: Der Komponist, *„der gemäß »Führerprinzip« ernannt worden war, ohne daß wer ihn zuvor fragte [sic!]“* hätte nicht über den Mut verfügt, dieses ihm oktroyierte Amt abzulehnen, *„obwohl er seine Unterschrift wegen des Paragraphen, der Juden ausschloß, nicht unter die Statuten setzte“* und akzeptierte selbiges primär, da es sich schließlich *„um eine Machtposition [handelte; A.W.], in der er anderen helfen konnte, ohne sich selber vergessen zu müssen. Also dankte er ehrerbietig und führte aus, was Goebbels für erforderlich hielt, bis es – in eigener Sache [vergleiche Kapitel: „»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission“, S. 154 ff.; A.W.] – zum Konflikt kam und Rücktritt unvermeidlich war.“²²⁰*

Diese Passage, welche aufgrund der ihr inhärenten Fehlinformationen zum Zwecke einer repulsiv wirkenden Präposition an diese Stelle gesetzt wurde, summiert den beträchtlichen Komplex an simplifizierenden Missinterpretation, denen die vorliegende Thematik bis dato ausgesetzt ist und welche sich nicht allein in dem von Fred K. Prieberg perpetuierten Mythos der durch inoffizielle Pression erzwungenen Inauguration erschöpfen.²²¹ Vielmehr ist zu konstatieren, dass jene mangelhaften Exegesen ihre Manifestation primär in einer

²¹⁹ Zweig, Stefan: *Montaigne (Kapitel 1)*. Frankfurt am Main 2005, S. 7.

²²⁰ Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Musik als Staatsaktion)*. Frankfurt am Main 1982, S. 178 f..

²²¹ Das an entsprechender Stelle (Confer: Kapitel *„Das »Placet«“*; S. 58 f.) diskutierte Anfragetelegramm des Reichspropagandaministeriums war dem Musikologen selbstredend unbekannt, da es erst durch das philologische Quellenstudium Gerhard Splitts im Jahre 1987 erstpubliziert wurde.

inkorrekten charakterologischen Motivationstheorie finden, die prädiziert, dass Richard Straussens 1935 gegenüber Stefan Zweig artikulierte Autorehabilitation von der „*Verhütung größeren Unglücks*“²²² realiter zutreffend sei und keiner weiteren kritischen Legitimation bedürfe. Diese vordergründig logisch anmutende Theses – welche aufgrund ihrer offensichtlichen Unkompliziertheit in vielen Fällen kommentarlos akzeptiert wurde – muss jedoch in aller Form zurückgewiesen werden, da selbige als Bedingung der Möglichkeit ihrer Existenz eine antizipative Kenntnis der künftigen Verbrechen der nationalsozialistischen Terrorherrschaft immanent voraussetzt, welche im Falle des Komponisten (der Schreibende hat diese Faktizität unter divergenten Aspekten verifiziert) in keinsten Weise gegeben war und die somit jeglichen Fundamentes bar erscheint, sofern sich der Terminus „*Unglück*“ nicht lediglich auf rein kulturpolitische Thematiken restringieren sollte.

Ergo ist es im Kontext der in massivem Ausmaße statthabenden Diskriminierung des deutschen Judentums durch die primitiv-brachiale Exekutive des „Dritten Reiches“ von höchster Wichtigkeit auf dem Faktum zu insistieren, dass während der längsten Zeit von Richard Straussens leitender musikpolitischer Funktion keine legislative Basis existiert hatte, welche geeignet gewesen wäre, die rein rassistisch motivierte Exklusion der Semiten aus der Reichsmusikkammer zu gewährleisten. Selbst Joseph Goebbels musste mit aller ihm zur Verfügung stehender Missbilligung konstatieren, dass ein „Arierparagraf“ zu diesem Zwecke noch nicht kreiert worden sei und sah sich beispielsweise noch im Jahre 1937 dazu gezwungen pro domo zu akzentuieren, dass „(d)ie Entjudung der Reichsmusikkammer [...] nicht so einfach [sei; A.W.], wie ich gedacht. Kostet noch viel Mühe.“²²³ Diese primär frappierend anmutende Tatsache wird auch durch ein Manuskript aus der Feder des Advokaten Karl-Friedrich Schrieber (1905 – 1985), einem Referenten der Reichskulturkammer, stabilisiert, welcher im Jahre 1934 formulierte, dass „(e)ine Bestimmung entsprechend dem Arierparagrafen in der Beamtengesetzgebung und dem Schriftleitergesetz [vom 04. Oktober 1933; G.S. ...] im Bereich des Reichskulturkammergesetzes“ noch nicht konstituiert sei, womit er gezwungen war, in lapidarem Kanzleistil zu dokumentieren, dass „Nichtarier [...] also ebenso wie Ausländer von der Zugehörigkeit zur Reichskulturkammer nicht ausgeschlossen“²²⁴ seien. Zu dieser aus der Perspektive des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ prinzipiell deplorable

²²² Confer: Kapitel „*Causa Zweig*« oder *Die oktroyierte Demission*“; S. 170 ff.

²²³ Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (03. Dezember 1937)*. München 2008, Band 3, S. 1162; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

²²⁴ Karl Friedrich Schrieber zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung*. In: *Musik in der Emigration 1933 – 1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung (Symposium Essen, 10 – 13. Juni 1992)*. Stuttgart 1994, S. 42; herausgegeben von Horst Weber.

anmutenden Entwicklung in der projektierten „Säuberung“ der deutschen Kulturlandschaft musste zu dessen vehementester Indignation noch ein weiteres Problem in Angriff genommen werden, welches sich darin hypostasierte, dass der Komponist selbst jegliche Aktivitäten boykottierte, welche dieses „Manko“ nivelliert oder kompensiert hätten und in diesem Geiste den antisemitisch orientierten Artikel 10 – welcher am 01. November 1933 das „**Gesetz zur Errichtung der Reichskulturkammer**“²²⁵ komplettieren sollte – nicht akzeptierte, sondern vielmehr im Dezember des gleichen Jahres „*eigene RMK-Statuten* [skizzierte; A.W.] *in denen Juden überhaupt nicht erwähnt wurden, auch wenn dies in Berlin keine Beachtung fand.*“²²⁶

Die gravierende Problematik der historisch kontemporären Situation findet sich jedoch in der unabweislichen Tatsache, dass Richard Strauss in keinster Weise gewillt war, seinen evidenten Protest gegen die legislative Basis dieser für „Semiten“ negativ sich auswirkenden Instruktionen und Dekretierungen coram publico zu verbalisieren, sondern selbige lediglich durch die passive Verweigerung seiner Signatur pro domo stigmatisiert hatte. Dessen ungeachtet wies der Komponist die nationalsozialistischen Agitationen mit dieser Handlungsweise jedoch als eine inkompetent-generalisierende Parallelisierung der künstlerisch aktiven Deutschen jüdischer Provenienz mit den „kulturbolschewistischen“ Tendenzen der Weimarer Republik dezidiert zurück. Diese Faktizität wird von der am 28. Dezember 1933 von des Komponisten Hand verfassten „**Geschäftsordnung der Reichsmusikkammer**“ verifiziert, welche folgende, in strukturellen Belangen substantielle Separation der musikpolitischen Obliegenheiten in der bürokratischen Hierarchie des Musikerkartells intendierte:

„1. Der Präsident und sein Stellvertreter vertreten die Reichsmusikkammer nach außen und innen. Sie geben allgemeine Richtlinien für die Gestaltung des deutschen Musiklebens heraus und bestimmen die Arbeitsweise der Kammer und ihrer Untergliederungen.

2. Der Geschäftsführer beruft die Sitzungen der Kammer und ist für den gesamten Geschäftsgang und Verwaltungsbetrieb der Kammer verantwortlich; für seine Verwaltungsarbeit bedient er sich der ihm beigeordneten Mitarbeiter. Er besitzt für seinen Aufgabenbereich die Generalvollmacht des Präsidenten der Reichsmusikkammer.“²²⁷

²²⁵ Confer: Kapitel „Appendix: Legislative Fundamente der Reichskulturkammer“; 198 ff.

²²⁶ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 309; übersetzt von Paul Lukas.

Confer: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV.: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Die Eröffnung der ersten Arbeitsragung der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 98.

²²⁷ Ibidem, S. 99 f..

Selbst wenn der kritische Historiker sich dazu anlassen sollte, des Komponisten beständige Absenz von der Berliner Zentrale, respektive dessen oftmaligen – möglicherweise eskapistisch kolorierten – Rückzug in sein Garmischer Refugium zu ignorieren, stellt dieses Reglement beinahe eine Blankovollmacht für den Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Heinz Ihler, dar, der grosso modo als eigentlicher Prinzipal dieser totalitären Organisation zu betrachten ist. Hierbei muss jedoch noch im Weiteren bedacht werden, dass auch der formal durch die Weisungsgewalt des Reichsmusikkammerpräsidenten in seiner personellen Zusammenstellung determinierte Verwaltungsbeirat Heinz Ihlerts nicht ausschließlich durch die Hand des Tondichters formiert werden konnte, da dieser in seiner Entscheidungsfreiheit insofern limitiert war, „als Vertreter der einzelnen Fachschaften der RMK und ihrer Landesleiter vertreten sein mußten und er natürlich nicht gegen den Willen von Goebbels handeln konnte.“²²⁸

So ist es auch von exorbitanter, paradigmatisch anmutender Signifikanz, dass Richard Strauss sich für die bürokratischen Direktiven der RMK nur in äußerst marginaler Art und Weise interessierte und seine musikpolitisch exponierte Position zur Projektierung von Thematiken instrumentalisierte, welche ihm kulturell rentabel erschienen und in allen Fällen auf Ideen rekurrten, die sein Denken bereits lange vor 1933 okkupiert hatten (Urheberrecht, Selektion der Spielpläne, Sekurierung von klassischen Meisterwerken gegenüber illegitimen Bearbeitungen, etc.).²²⁹ So kann es schwerlich wundernehmen, wenn Michael H. Kater konstatierte, dass „Strauss' [sic!] Briefe an die wenigen Männer in Berlin, denen er vertraute und mit denen er regelmäßig korrespondierte, namentlich Ihler, Hugo Rasch und Julius Kopsch, Verachtung für die tägliche Routine [demonstrieren; A.W.], die er für weit unter seiner Würde hielt.“²³⁰ In Betreff dieser stetig praktizierten Attitüde des Komponisten präsentiert sich ein im Dezember 1933 konzipiertes Manuskript an seinen Stellvertreter Wilhelm Furtwängler von hoher Relevanz, welches geeignet scheint, den Habitus des Tondichters in suffizientem Maße zu illustrieren und das sich insofern von besonderer Bedeutungsschwere ausnimmt, als diese Epistel im Geiste der Novität seiner musikpolitischen

²²⁸ Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit* („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: Präsident der Reichsmusikkammer). Regensburg 2000, S. 376.

Confer: Faustmann, Uwe Julius: *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime (Das Gesamtsystem der Reichskulturkammer. Die Organisation. Der Aufbau: Die Verwaltungsspitze)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Bonn 1990, S. 55 f..

²²⁹ Confer: „*Corpus medius*“; S. 52 ff., speziell die Kapitel „*Das »Placet!*“; S. 58 ff., „*Turbatio et ordinatio*“; S. 64 ff. und „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 77 ff.

²³⁰ Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse - Musiker im Dritten Reich (Nationalsozialismus, das Dritte Reich und die Musikszene: NS-Behörden und Musikverwaltung)*. München, Wien 1998, S. 41 f. ; übersetzt von Maurus Pacher.

Position entstanden war, welcher gemeinhin selbst das marginalste Amt für eine ephemere Periode zu glorifizieren vermag:

„Im übrigen möchte ich mich nochmals etwas verwundern, daß Sie sich beklagen, von mir nichts aus der Musikkammer zu hören, deren Büros sind doch in Berlin, Sie selbst sind auch in Berlin, es wäre also eher an mir zu fragen, warum ich nicht genügend aus Berlin höre, trotzdem ich mir auch 14 Tage lang die Zeit vertreiben kann, ohne mich mit der Musikkammer und Herrn Mahling zu beschäftigen. Und nun wollen wir bitte Ruhe geben, es ist wirklich gescheiter, Sie dirigieren und ich komponiere, statt daß wir uns über Nichtigkeiten streiten.“²³¹

Dieser institutsinternen Diffizilitäten ungeachtet, progressierte die sogenannte „Arisierung“ des deutschen Kulturbetriebes jedoch prinzipiell nicht in der von nationalsozialistischer Seite urgierten Radikalität, sodass ernsthaft bezweifelt werden muss, ob selbige in der Epoche der Reichsmusikkammerpräsidentschaft Richard Straussens tatsächlich in umfassendem Maße zu detektieren war. Mit dieser Insinuation soll selbstredend in keinster Weise einer apologetisch kolorierten Mystifizierung des werten Rezipienten Vorschub geleistet werden, da dem Komponisten die antisemitische Demagogie der faschistischen Potentaten zweifellos in einem Maße bewusst gewesen sein musste, welches es ihm ermöglichte, sich retrospektiv über die „erhöhte Betonung des »Arierparagraphen«“²³² oder die „Streicher-Goebbelsche Judenhetze“²³³ zu mokieren. Doch ist ostentativ darauf zu beharren, dass die Possibilität einer suffizienten Kalkulation des Tondichters äußerst marginal erscheint, da selbiger angesichts der höchst problematischen „Entjudung“ der Reichsmusikkammer, welche auch 1939 noch nicht finalisiert war (Joseph Goebbels: „Die Entjudung in der R.K.K. wird fortgesetzt.“²³⁴), schwerlich die impliziten Resultate der nationalsozialistischen Kulturpolitik akkurat perzipieren konnte.

Um dieser verifizierungsbedürftigen Thesis des Autors Basis und Fundament angedeihen zu lassen, offerieren sich in besonderem Maße Robert Schlesingers apodiktische Artikulationen zu dieser Thematik, welche nicht lediglich als undifferenzierte Pauschalisierungen eines höchst komplexen gesellschaftspolitischen Prozesses zu bezeichnen sind, sondern die mit aller Vehemenz als objektiv inkorrekt zurückgewiesen werden müssen, da selbige noch zweiundfünfzig Jahre nach dem Ende des „Dritten Reiches“ ein Bild der hitleristischen

²³¹ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen (Strauss; 27. Dezember 1933)*. Tutzing 1967, S. 350 f.; herausgegeben von Franz Grasberger.

²³² Confer: Kapitel „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 87

²³³ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 27

²³⁴ Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (26. Januar 1939)*. München 2008, Band 3, S. 1162; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

Agitationen skizzieren, das des Verfassers Postulat ex negativo konkretisiert. In seinem 1997 publizierten Buche „*Gott sei mit unserm Führer*“, welches sich dazu anlässt, die opernspezifische Kulturstrategie der Nationalsozialisten einer näheren Inspizierung zu unterziehen, formuliert der Historiker und freie Journalist seine prekär anmutenden Forschungsergebnisse, welche besagen, dass man sich „auf eine Rundreise durch die großen Städte des damaligen deutschen Reiches begeben und von Opernhaus zu Opernhaus verfolgen [könne; A.W.], was nach der faschistischen Machtübernahme geschah. Sehr originell ist das freilich nicht, denn die Vorgänge gleichen einander: Häufig wird der Intendant ausgetauscht, allen Juden wird gekündigt [!], andere ersetzen sie, die Geldquellen sprudeln, das Niveau ist hoch.“²³⁵

Es erscheint opus supererogationis seiend zu postulieren, dass einer „Rundreise“ durch die kulturelle Landschaft der totalitären Tyrannis ein höheres Maß an „Originalität“ inhärent wäre, als dieser Autor geneigt ist, selbiger zu präzisieren. Diese axiomatische Relativierung der eben referierten Sätze wird primär durch die pointiert-ironisch anmutende Verbalisierungskunst Michael Walters fundiert, welcher Robert Schlesingers insuffiziente Charakterisierung der rassistisch motivierten „Arisierung“ des deutschen Musiktheaters in der nun folgenden Weise falsifiziert und im Zuge dessen einem beträchtlichen Segment des genannten Werkes jegliche Argumentationsbasis entzieht:

„Wer glaubt, es hätte eine plötzliche Entlassungswelle von jüdischen Künstlern gegeben, der sitzt der Propaganda der Nationalsozialisten auf. Antisemitisch bedingte Entlassungen des künstlerischen Personals dürften sich um 3% bewegt haben; das war angesichts der großen Personalfluktuationen an den Theatern am Beginn der dreißiger Jahre nicht viel und fiel bei einer Fluktuationsquote von ca. 25% im Jahre 1933 kaum auf. [...] Gerade im Bereich der Oper konnte man kaum auf professionelle zugunsten politischer Qualifikationen verzichten.“²³⁶

Rein exkursorisch und für die vorliegende Thematik nur von sekundärem Belange, sei an dieser Stelle lediglich peripher akzentuiert, dass die systematische „Entjudung“ des deutschen Kulturbetriebes erst ab 1936 in all ihrer Radikalität vollzogen wurde. Joseph Goebbels, welchem der Geschäftsboykott vom Frühsommer des Jahres 1933 nicht kompromisslos genug erschien und dessen Einfluss in der prinzipiellen antisemitischen Reichspolitik äußerst limitiert war – das generelle, von diplomatischen Interessen kolorierte Rassenprogramm oblag in toto

²³⁵ Schlesinger, Robert: *Gott sei mit unserm Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus* („Ausschließlich der Kunst zuliebe haben sie ihr Hakenkreuz auf sich genommen“: *Expansionspolitik in kulturellem Gewande. Die Wiener Staatsoper*). Wien 1997, S. 52.

²³⁶ Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 160; herausgegeben von Udo Bermbach.

dem „Führer“ Adolf Hitler –, konzentrierte seine extremistischen Ressentiments auf die ihm subordinierten Ressorts, ergo das „Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda“, sowie die Reichskulturkammer. Im Rahmen dieser Organisationen konnte er die projektierte „Arisierung“ nach seiner Façon modellieren und die per definitionem menschenverachtenden Nürnberger Rassegesetze (15. September 1935) an Rigorosität noch um ein beträchtliches Maß übertreffen.²³⁷ Diese Methodik Joseph Goebbelsens hypostasierte sich paradigmatisch in den strikten Dekretierungen vom 03. Januar des Jahres 1939, in welchen er minutiös definierte, dass *„Halbjuden in den Kammern nur in ganz besonderen Einzelfällen zu belassen [seien; A.W.]; Vierteljuden können in den Kammern verbleiben, es sei denn, daß sie sich gegen den Staat oder gegen den Nationalsozialismus vergangen haben oder sonst beweisen, daß sie dem Judentum zuneigen; wer mit einer Jüdin verheiratet ist, wird grundsätzlich wie ein Halbjude behandelt; wer mit einer Halbjüdin verheiratet ist, grundsätzlich wie ein Vierteljude.“*²³⁸

Richard Strauss selbst – dies das punctum saliens des gesamten Analysekomplexes darstellend – maß diesen biologistisch fundierten Strategien der nationalsozialistischen Kulturpolitik, welche in anderen künstlerischen Fachdisziplinen gravierendere Resultate zeitigten und bereits zu Beginn der faschistischen Terrorherrschaft in keinsten Weise negiert werden konnten, lediglich marginale Bedeutung bei. Wie Lothar Gall treffend feststellte, repräsentierte diese unkritische Haltung des Komponisten ein prinzipielles sozialhistorisches Phänomen, welches sich dahingehend dokumentierte, dass ein hoher Prozentsatz der partiell durchaus sensiblen Deutschen die *„dunklen Kehrseiten des sich eben installierenden neuen Regimes“* zugunsten einer euphorischen *„Aufbruchsstimmung“* und der *„Erwartung eines grundlegenden Neuanfangs“* bagatellisierten.²³⁹ *„Was in seinem Zeichen an Zwangsmaßnahmen, Unterdrückungen, ja, an Ausschreitungen bereits nur zu deutlich zu beobachten war, werde, so versuchten sich viele zu überreden, schrittweise aufhören, wenn erst die neue Ordnung fest etabliert sei: Fast jeder dramatische Übergang vom Alten, Abgelebten zum Neuen sei in der Geschichte mit solchen Erscheinungen verbunden gewesen,*

²³⁷ Reuth, Ralf Georg: *Glaube und Judenhaß als Konstanten im Leben des Joseph Goebbels*. In: Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden*. München 2008, Band 1, S. 38; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

²³⁸ Joseph Goebbels zitiert nach: Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Musik als Staatsaktion)*. Frankfurt am Main 1982, S. 180.

²³⁹ Gall, Lothar: *Richard Strauss und das „Dritte Reich“ oder: Wie der Künstler Strauss sich missbrachen ließ*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999, S. 125; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

ohne daß diese dann Dauer erlangt hätten. Gerade wer bei einem solchen Übergang mitwirke, könne dann auch mitsteuern.“²⁴⁰

In diesem Sinne ist es auch leicht nachvollziehbar, dass der Tondichter gegenüber seinem Librettisten Stefan Zweig in mehr als einem Falle die Insinuation von potentiellen „Anfangsschwierigkeiten“ des neuen Regimes enunzierte²⁴¹ und sich prinzipiell der Meinung subordinierte, dass das politische Klima im Zuge einer relativ ephemeren Epoche wiederum anders koloriert sein werde, ergo das Regierungsgremium sich abermals modifizieren würde, wie dies in der Epoche der Weimarer Republik usuell gewesen war und beinahe an der Tagesordnung gelegen hatte.²⁴² Doch darf dem „Garmischer Meister“ in diesem Belange keinesfalls ein misanthropisch-zynischer Habitus prädiert werden, welcher im Angesichte des nationalsozialistisch organisierten jüdischen Genozids lediglich die „*Streicher-Goebbelsche Judenhetze*“ als „*Schmach für die deutsche Ehre*“²⁴³ monieren sollte, da Richard Strauss in keinsten Weise befähigt sein konnte, die nicht zu verbalisierenden Verbrechen der rassistisch-antisemitischen Eliminationsmaßnahmen adäquat zu antizipieren, da „(d)er Übergang zur systematischen Liquidierung des im deutschen Herrschaftsbereich befindlichen Judentums und die Betrauung Adolf Eichmanns mit dem dazu nötigen umfassenden Deportationsprogramm [...], nach unkoordinierten Massakern im Oktober 1941 [erst; A.W.] im Frühjahr 1942 [erfolgen sollte; A.W.], wobei die Wannsee-Konferenz die Funktion hatte, die technischen Voraussetzungen mit den beteiligten Ressorts abzuklären.“²⁴⁴

Abgesehen von dieser evidenten historischen Faktizität musste auch die raffinierte öffentlich-taktische Selbststilisierung der faschistischen Potentaten, welche sich zum Behufe der totalen Kontrolle des deutschen Volkes selbst noch dazu anließen, die sogenannte „Reichskristallnacht“ vom 9./10. November 1938 a posteriori zu einem intuitiv exekutierten Volkspogrom zu transformieren, Richard Straussens Glauben an lediglich ephemere

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; S. 161 ff.

²⁴² In den Jahren 1919 bis 1933 lenkten insgesamt vierzehn (!) divergente Reichskanzler die politischen Belange des deutschen Staates:

1919: Philipp Scheidemann (1865 – 1939) / 1919 – 1920: Gustav Bauer (1870 – 1944) / 1920: Hermann Müller (1876 – 1931) / 1920 – 1921: Constantin Fehrenbach (1852 – 1926) / 1921 – 1922: Joseph Wirth (1879 – 1956) / 1922 – 1923: Wilhelm Cuno (1876 – 1933) / 1923: Gustav Stresemann (1878 – 1929) / 1923 – 1925: Wilhelm Marx (1863 – 1946) / 1925 – 1926: Hans Luther (1879 – 1962) / 1926 – 1928: Wilhelm Marx / 1928 – 1930: Hermann Müller / 1930 – 1932: Heinrich Brüning (1885 – 1970) / 1932: Franz von Papen (1879 – 1969) / 1932 – 1933: Kurt von Schleicher (1882 – 1934)

²⁴³ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 27

²⁴⁴ Mommsen, Hans: *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*. In: Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2008, S. 14.

phaenomene im Rahmen einer „revolutionären Bewegung“ mehren.²⁴⁵ So konnte sich beispielsweise Joseph Goebbels im Zuge seiner Rede vom 10. November 1938 nicht entbrechen, den statthabenden Terror der nationalsozialistischen „Sturmabteilung“ entsprechend einer strikten Dekretierung Adolf Hitlers als „Volkszorn“ zu titulieren, welcher sich „bereits Bahn gebrochen habe“ und in diesen radikalen Ausmaßen in keinem Falle „von der Partei [...] vorzubereiten noch durchzuführen sei“.²⁴⁶ Der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ komplettierte diese diabolischen Artikulationen durch die Feststellung, dass „aber auch nichts gegen sie unternommen werden solle, sofern sie spontan erfolgten“²⁴⁷ und dementierte in diesem Zuge die parteiintern geläufige Tatsache, dass es Mitglieder der SA gewesen waren, welche „in den frühen Morgenstunden [...] in Synagogen eingedrungen“ waren, selbige „verwüstet und angezündet“ hatten, „Schaufenster jüdischer Geschäfte“ mit brachialster Gewalt zerschmetterten und im Laufe dieser destruktiven Agitationen jüdische Bürger schwerstens „misshandelt“ und in einigen Fällen sogar „getötet“ hatten.²⁴⁸ Im Reiche der Musik manifestierte sich diese demagogische Strategie des nationalsozialistischen Regierungsgremiums wie folgt:

„Der Höhepunkt der immer noch »nichtamtlichen« Kampagne der »Säuberer« fiel in die ersten Monate nach der Machtübernahme. Von Februar bis April tobte sich der KfdK [„Kampfbund für deutsche Kultur“; A.W.] unterstützt vor allem durch die SA, in mannigfachen Boykott-Unternehmungen aus, und nach wie vor hatte es den Anschein, als sei dies so etwas wie ein relativ unbedeutendes Pogrom kleiner Gruppen von Fanatikern, die auf eigene Faust und ohne die Billigung oder gar Unterstützung durch staatliche Behörden handelten. Diese spielten dann auch Versteck und begünstigten solche Meinungen. Stets war »die

²⁴⁵ Rein exkursorisch sei an diesem Punkte auf die zumindest retrospektiv artikulierte Distanzierung von der praktisch-politischen Exekution der theoretischen, rassenideologischen „Erkenntnisse“ durch Alfred Rosenberg verwiesen, welcher in diesem Zuge die Akte Joseph Goebbelsens scharf kritisierte.

Confer: Rosenberg, Alfred: *Großdeutschland. Traum und Tragödie. Rosenbergs Kritik am Hitlerismus*. München 1970, S. 158 f.; herausgegeben von Heinrich Härtle.

²⁴⁶ Reuth, Ralf Georg: *Anmerkungen zu Joseph Goebbelsens Tagebüchern*. In: Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden*. München 2008, Band 3, S. 1282; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

Kommentar: *„Als Eichmann gefragt wurde, wie er es fertiggebracht hätte, seine persönlichen Gefühle gegenüber den Juden mit dem offenen, gewalttätigen Antisemitismus der Partei in Einklang zu bringen, antwortete er mit dem Sprichwort: »Nichts wird so heiß gegessen, wie es gekocht wird« – und an dieses Sprichwort hielten sich auch viele Juden. Sie lebten in einem Narrenparadies, in dem alle Welt, sogar Streicher, ein paar Jahre lang von einer »legalen Lösung« der Judenfrage sprach. Erst mußten in der »Kristallnacht«, den organisieren Pogromen vom November 1938, 7500 jüdische Schaufensterscheiben zerbrochen, alle Synagogen in Brand gesetzt und 20 000 jüdische Männer in Konzentrationslager gebracht werden, um Juden wie Nichtjuden von dem Legalitätswahn zu heilen. Denn – und das wird heute oft vergessen oder übersehen – die berüchtigten Nürnberger Gesetze vom Herbst 1935 hatten gerade das nicht geschafft, sondern eher das Gegenteil bewirkt.“*

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen (Kapitel 3: Fachmann in der Judenfrage)*. München 2008, S. 113.

*aufgebrachte Menge« schuld, gegen die – »wegen Personalmangel« am besten – nicht rechtzeitig einzuschreiten gewesen war.*²⁴⁹

Um jedoch im Folgenden näher auf die antisemitischen Dekretierungen der Reichsmusikkammer eingehen zu können, sieht sich der Verfasser an dieser Stelle gezwungen, deren hierarchische und organisatorische Konstruktion mit wenigen Worten zu skizzieren. Die RMK, welche eine der sieben untergeordneten Sektionen der Reichskulturkammer unter der Ägide Joseph Goebbelsens repräsentierte, war ihrerseits wiederum in eine genau bemessene Anzahl von Ressorts unterteilt, welche sich folgendermaßen separierten:

1. das Präsidium, bestehend aus dem jeweiligen Präsidenten, seinem Stellvertreter, einem Geschäftsführer und dem Präsidialrat
2. die Zentralverwaltung, welcher die übergreifende innerorganisatorisch-bürokratische Koordinierung oblag (Finanzen, Wirtschaft, Recht, Allgemeine Kulturfragen, Propaganda, Ausland, Statistik und Archiv)
3. die sieben Fachschaften (A – G), die dazu berufen waren, die verschiedenen musikalischen Professionssparten adäquat zu vertreten und als der spezifische Knotenpunkt der RMK zu fungieren (Komponisten, Interpreten, Konzertveranstalter, Laienmusik, Verleger, Musikalienhändler und Musikinstrumentengewerbe).²⁵⁰

Es muss jedoch im Zuge dieser konzisen Charakterisierung abermals darauf verwiesen werden, dass *„(d)ie Leitung der RMK keinerlei [absolute; A.W.] Befehlsgewalt“* ihr Eigen nennen konnte, da sie sich einerseits unter der strikten Kontrolle der zentralistischen Verwaltung der Reichskulturkammer befand und andererseits *„der Abteilung VI (Theater, Musik und Kunst) – ab 1937 der Abteilung X (Musik) – im RMVP [Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda; A.W.]“* zu subordinieren ist. *„Die RMK besaß in der musikpolitischen Praxis den Status einer nachgeordneten und ausführenden Dienststelle dieser »Musikabteilung«, die niemals auftrumpfend in Erscheinung trat, damit die Fama der »ständischen Selbstverwaltung« der RMK keinen Abbruch erlitt. Die Bedeutung der RMK innerhalb des musikpolitischen Machtgefüges des »Dritten Reiches« sollte nicht überschätzt*

²⁴⁹ Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Säuberungen noch und noch)*. Frankfurt am Main 1982, S. 41.

²⁵⁰ Confer: Thrun, Martin: *Die Errichtung der Reichsmusikkammer*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 80 f.; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

Confer: Boyden, Matthew: *Richard Strauss. Die Biographie (14. Kapitel: Der mächtige Leverkühn)*. München, Wien 1999, S. 506; übersetzt von Maurus Pacher.

werden. Der Blick auf die Gesamtheit der Kulturämter der Partei lehrt, daß die Reichsmusikkammer, die Standesorganisation »arischer« Musiker, zum Befehlsempfänger degradiert wurde.²⁵¹

In Anbetracht der judenspezifischen Strategien der Reichsmusikkammer ist im Weiteren zweifelsfrei zu konstatieren, dass bereits zum Zeitpunkte ihrer Kreation eine juridische Klausel existierte, welche – sofern individuell in dieser Weise identifiziert, respektive instrumentalisiert – als „Arierparagraf“ Verwendung finden konnte und die sich über krude ethisch-moralische und technisch-mechanistische Kriterien definierte, welche in dieser frühen Phase der rassistischen „Säuberungen“ noch ein gewisses Maß an Toleranz und Autonomie suggerieren sollten. Der entsprechende Passus disqualifizierte jedoch in keinem Falle alle „Semiten“ a priori für eine potentiell projektierte Inskription in den diversen Fachverbänden der RMK – welche zur weiteren Praktizierung eines künstlerischen Berufes auf deutschem Boden unumgänglich war und die notwendige Präsumtion für Kranken- und Sozialversicherung darstellte²⁵² – da selbiger aufgrund seiner flexiblen Formulierung einem mannigfaltigen Spektrum von Interpretationsmöglichkeiten offen stand:

„Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.“²⁵³

Auch das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, welches nach seiner Installation durch die Stimmenmajorität des deutschen Reichstages mit dem 7. April 1933 in Kraft trat, offerierte noch nicht die Möglichkeit, allen politisch oder rassistisch inopportunen Musikern den Eintritt in ein Segment des Künstlerkartells sensu proprio zu verwehren, da selbiges – die entsprechende Titulierung dieser Novelle verifiziert dieses Postulat in evidentem Maße – lediglich dafür sorgen sollte, die vaterländische Bürokratie (welcher selbstredend auch Theaterintendanten oder Kapellmeister inhärent waren) vor dem „destruktiven Einfluss“ der „jüdischen Weltverschwörung“ zu bewahren. Doch war es ab diesem Zeitpunkte offenkundig, dass die nationalsozialistische Regierung gezielte

²⁵¹ Thrun, Martin: *Die Errichtung der Reichsmusikkammer*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 80 f.; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

²⁵² Confer: Splitt, Gerhard: *Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung*. In: *Musik in der Emigration 1933 – 1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung (Symposium Essen, 10 – 13. Juni 1992)*. Stuttgart 1994, S. 41 f.; herausgegeben von Horst Weber.

²⁵³ Schrieber, Karl-Friedrich: *Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik (Anhang)*. Berlin 1934, S. 45.

Confer: Kapitel „Appendix: Legislative Fundamente der Reichskulturkammer“; S. 198 ff.

„Boycottmaßnahmen gegen jüdische und sonstige missliebige Künstler“ projizierte, welche sich einem personellen Segmente des politisch sensiblen „Dritten Reiches“ selbstredend als „Vorbereitung einer Staatsaktion“²⁵⁴ demaskierte, da dieser Direktive neben eklatanten antisemitischen Implikation auch die Option einer Demontage von kritischen – ergo aus totalitärer Perspektive deplazierten – Amtsträgern inhärent war:

„§ 3, auf den sich Austreiber fortan beriefen, lautete: »Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen.« Auch die Möglichkeit, in »analoger« Anwendung dieses Gesetz zwar arische, aber politisch unzuverlässige Persönlichkeiten, nämlich Regimegegner, loszuwerden, war vorgesehen. Faktisch lief das auf Berufsverbot hinaus. Zur Kontrolle diente seitdem einerseits der »arische Nachweis«, zum anderen die politische Unbedenklichkeitsbescheinigung von irgendeiner Parteidienststelle oder vom zuständigen Ortsgruppenleiter der NSDAP.“²⁵⁵

Erst mit den am 25. April 1934 dekretierten „**Richtlinien für die Aufnahme von Nichtariern in die Fachverbände der Reichsmusikkammer**“, die in den „**Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer**“ publiziert worden waren und welche den nun folgendem Passus involviert hatten, wurde „semitischen“ Künstlern eine beinahe unüberwindliche Blockade auf dem Wege zur unumgänglichen Mitgliedschaft präsentiert, die beinahe alle Musiker aus dem „Volke Israel“ auf den von den nationalsozialistischen Potentaten autorisierten „Kulturbund deutscher Juden“ verwies, welcher am 15. Juli 1933 organisiert und erst am 11. September 1941 durch die „Geheime Staatspolizei“ in toto destruiert worden war:

„Nichtarier sind grundsätzlich nicht als geeignete Träger und Verwalter deutschen Kulturguts anzusehen und haben deshalb die erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung im Sinne des § 10 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz besonders nachzuweisen. [...] Unterzeichnet: Berlin, am 23. April 1934, Der Präsident der Reichsmusikkammer. Im Auftrage: gez. Ihler.“²⁵⁶

Doch ist an diesem Punkte abermals eine formale Relativierung jener eben exekutierten Referierung der faschistischen „Arisierungstendenzen“ vonnöten, welche den Verfasser zwingt zu konstatieren, dass die in systematischer Weise vollzogene „Entjudung“ der Reichskulturkammer erst mit dem Frühling des Jahres 1935 ihren Lauf nahm und von Joseph Goebbels im Zuge seiner Machtposition „gegen alle Widerstände mit erbarmungsloser Konsequenz“ vorangetrieben wurde, obgleich der „Reichsminister für Volksaufklärung und

²⁵⁴ Ibidem (*Säuberungen noch und noch*), S. 44.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit* („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: Präsident der Reichsmusikkammer). Regensburg 2000, S. 378.

Propaganda“ sein „*erklärtes Ziel der vollständigen »Säuberung« nicht erreichte.*“²⁵⁷ So sieht sich der Demagoge zum Beispiel in seinem konstant konsultierten Diarum genötigt, im Zuge seiner Notizen vom 05. Juni 1937 zu formulieren, dass die „*Arbeit an der Entjudung der RKK*“ zwar in bescheidenen Maßen progressiere, „*aber noch lange nicht zu Ende*“²⁵⁸ sei, wobei sich der Reichskulturkammerpräsident noch am 13. Januar 1938 berufen fühlte zu akzentuieren, dass die prinzipielle „*Arisierung*“ des deutschen Kulturbetriebs zwar sukzessive voranschreite, doch die „*Säuberung*“ der Reichsmusikkammer mit besonderen Problemen ausgestattet sei und „*nicht recht vorwärts*“²⁵⁹ gehe.

In Bezug auf Richard Strauss ist es selbstredend von höchster Wichtigkeit darauf hinzuweisen, dass selbiger die Signatur dieses eben zitierten rassistischen Regelements ablehnte, was mit absoluter Sicherheit als mangelnder Konsens mit der antisemitisch kolorierten Legislative des nationalsozialistischen Regimes aufzufassen ist, jedoch keinesfalls in einem potentiell apologetischen Habitus zu einem intensiven Protest gegenüber selbigem stilisiert werden darf. Es steht zwar in keinster Weise zur Diskussion, dass der Komponist dieses biologistisch motivierte Dekret akzeptiert hätte, doch präsentiert sich seine Verweigerung niemals als aktive Renitenz gegenüber der faschistischen Diktatur, da selbige nicht einmal in einer symbolischen Modifikation der fatalen Konsequenzen dieser Novelle resultierte, respektive ein offizielles „*non placet*“ von Seiten des Tondichters niemals publik gemacht wurde. Es ist jedoch zweifellos von Bedeutung, in Anbetracht der charakterologisch intendierten Studie des Verfassers die Konzentration des wertigen Rezipienten auf das Faktum zu fokussieren, dass Richard Strauss sich ab diesem Zeitpunkte höchster Signifikanz von den judenfeindlichen Implikationen der „*Richtlinien für die Aufnahme von Nichtariern in die Fachverbände der Reichsmusikkammer*“ explizit distanziert hatte und „*während seiner gesamten Amtszeit als Präsident (bis Juli 1935) keinen einzigen der Briefe [unterzeichnete; A.W.], in denen einzelne Mitglieder ausgeschlossen wurden. Das überließ er Heinz Ihler, dem Geschäftsführer der RMK, der sich im Mai 1935 bei [Hans; A.W.] Hinkel bitter über Strauss' [sic!] Aufsässigkeit beklagte.*“²⁶⁰ Auch Tim Ashley postulierte mit aller ihm zu Gebote stehenden Vehemenz, dass die Signatur des Komponisten auf keiner antisemitischen Publikation der RMK erscheine²⁶¹ und schließt sich mit diesem Verdikt den exakten Recherchen Maria Publik's an, welche

²⁵⁷ Reuth, Ralf Georg: *Anmerkungen zu Joseph Goebbelsens Tagebüchern*. In: Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden*. München 2008, Band 3, S. 882; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

²⁵⁸ Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (05. Juni 1937)*. München 2008, Band 3, S. 1089; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

²⁵⁹ *Ibidem (13. Januar 1938)*, Band 3, S. 1176.

²⁶⁰ Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse - Musiker im Dritten Reich (Jüdische Musiker und Nazi-Gegner; Verfolgung und Exil: Die antisemitische NS-Politik auf dem Musiksektor)*. München, Wien 1998, S. 158; übersetzt von Maurus Pacher.

²⁶¹ Ashley, Tim: *Richard Strauss*. London 1999, S. 166.

konstatierte, dass Richard Strauss *für keine menschenrechtsverletzenden Handlungen persönlich verantwortlich*“ gewesen war, „*einigen Verfolgten seinerzeit bemüht aus deren politisch großer Bedrängnis*“ geholfen hatte und „*sich selbst ab 1935 – samt Familie – Repressalien der NS-Diktatur ausgesetzt*“²⁶² sah, deren spezifische Gravidität im Rahmen dieser Abhandlung leider keine nähere Exemplifizierung erfahren kann.²⁶³

Konkludierend muss sich an diesem Punkte nun selbstredend die Frage offerieren, ob der Tondichter in moralischen Belangen gezwungen gewesen wäre, seine Reklamationen bezüglich der antisemitischen Kulturpolitik der ihm subordinierten Einzelkammer ex cathedra zu proklamieren, um hiermit zu dokumentieren, dass sich ein Künstler seines Ranges nicht gewillt zeigen konnte, die in seinen Augen verwerflichen Agitationen Joseph Goebbelsens und Alfred Rosenbergs stillschweigend zu akzeptieren, respektive, ob Richard Strauss im Angesicht dieser Situation nicht zu einer fakultativen Demission genötigt gewesen wäre. Primär ist in diesem Betreff zu konstatieren, dass keinerlei Recht besteht, die sogenannten „Mitläufer“ des Nationalsozialismus – der Verfasser spricht selbstredend nicht von den aktiv mordenden Exponenten des Totalitarismus – grosso modo als ethisch inferiore Individuen zu stigmatisieren, da keinem Mitglied der rezenten Menschheitsgenerationen das wahrhaftige gesellschaftliche Kolorit der faschistischen Epoche Europas persönlich bekannt sein kann, ergo eine normative Beurteilung der moralischen Vollzüge dieser Zeit jenseits ihres kompetenten Urteils liegen, sofern selbige nicht eine interkulturell akzeptierte Barriere transzendierten. Dieses Postulat erhellt sich aus der simplen Faktizität, dass man Geist und Paradigma einer bestimmten historischen Periode niemals durch narrative Erzählungen – und seien selbige durch einen epischen Fundus an Litteratur auch noch so detailgetreu illustriert – imaginär zu reanimieren vermag. Selbst unter der fiktiven Annahme, dass ein akribischer Historiker die Möglichkeit gehabt hätte, jeglichen Gedanken Richard Straussens zu dokumentieren und jene in extenso der wissbegierigen Nachwelt zu tradieren, stände einer lückenlos korrekten Exegese dieses hypothetischen Protokolls noch immer das

²⁶² Publik, Maria: *Richard Strauss. Bürger – Künstler – Rebell. Eine historische Annäherung*. Graz, Wien, Köln 1999, S. 190.

²⁶³ Es sei lediglich exkursorisch angemerkt, dass der Komponist im „Dritten Reich“ sicherlich niemals zu einer persona non grata mutiert war, welche um ihre pure physische Existenz und jene ihrer „jüdisch versippten“ Angehörigen hätte kämpfen müssen, obgleich diese zweifellos mit einigen Beschwerden konfrontiert waren, welche sich im allgemeinen Klima der faschistischen Tyrannis jedoch vergleichsweise marginal ausnahmen. Alleinig die hohen Aufführungsziffern seiner Theaterwerke, deren stetig hohe Popularität der werte Leser beispielsweise anhand von Martin Thruns Studie *„Musik in Dresden – Stadtindividualität nach der Gleichschaltung“* als lokal restringierte Exemplifizierung verifizieren kann, belegen diese Hypothese in suffizientem Maße. Analog seiner Funktion als Präsident der Reichsmusikkammer, präsentiert sich das Bild Richard Straussens nach dem Juni 1935 ebenso differenziert und nuanciert als im Rahmen seiner musikpolitischen Position, welche aufgrund der thematischen Restriktion dieses Essays einzig relevant erscheint.

epistemologische Fundamentalproblem gegenüber, dass das Subjekt „(d)asjenige [ist, A.W.], was alles erkennt und von keinem erkannt wird“²⁶⁴ – wie es Arthur Schopenhauer im ersten Bande seines systematischen Hauptwerkes „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ in trefflicher Prägnanz formuliert hatte. So verbalisierte auch der Logiker und Mathematiker Gottlob Frege (1848 – 1925), welcher als der originäre Initiator der modernen analytischen Sprachphilosophie zu titulieren ist, diese vordergründig simplizistisch anmutende Tatsache zwar in toto genere divergentem Kontext, dessen ungeachtet jedoch auf ähnlich suffiziente Art und Weise:

*„Si duo idem faciunt, non est idem. Wenn zwei sich dasselbe vorstellen, so hat jeder doch seine eigene Vorstellung. Es ist zwar zuweilen möglich, Unterschiede der Vorstellungen, ja der Empfindungen verschiedener Menschen festzustellen; aber eine genaue Vergleichung ist nicht möglich, weil wir diese Vorstellungen nicht in demselben Bewußtsein zusammen haben können.“*²⁶⁵

Transponiert man dieses selbstevidente Axiom auf den spezifischen Casus des Komponisten, so ist schlicht zu enunzieren, dass eine kompetente Beurteilung seiner Akte als Präsident der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer niemals zu exekutieren sein wird, da die vollgültige Kenntnis aller subtil-filigranen, nuancierten, ja – oftmals unbewussten Konnotationen von des Tondichters Denken und Fühlen jedem anderen Individuum, sowie dem handelnden Subjekt selbst per definitionem versiegelt ist. In Anbetracht dieser Perspektive wird es niemals zweifelsfrei zu eruieren sein, welche motivationalen Aspekte als Agens eines besonderen Vollzuges anzusehen sind, ohne unweigerlich den Modalitäten des sogenannten „Münchhausen-Trilemmas“ (regressus ad infinitum, petitio principii, abruptio dogmaticus) zu unterliegen, welches postuliert, dass jegliche Argumentation empirischer Data notwendig in einem permanenten Fortgange der logischen Assoziation, respektive in deren doktrinärer Stagnation resultieren muss.²⁶⁶

So ist generell zu konstatieren, dass auch die fundierteste, stringenteste und differenzierteste charakterologische Studie stets in der Sphäre motivationstheoretischer Insinuation verbleiben

²⁶⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung (Erstes Buch: Der Welt als Vorstellung erste Betrachtung: Die Vorstellung unterworfen dem Satze vom Grunde: das Objekt der Erfahrung und Wissenschaft; § 2)*. In: *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in 12 Bänden*. Stuttgart und Berlin o.J. (vermutlich 1910), Band 2, S. 31; herausgegeben von Rudolf Steiner.

²⁶⁵ Frege, Gottlob: *Über Sinn und Bedeutung*. In: Frege, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*. Göttingen 1986, S. 44 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

²⁶⁶ Dass dieses Schema selbst einer approximativ kommensurablen Problematik zu subordinieren ist (vergleiche: Nietzsche-Paradoxon der Wahrheit), darf an diesem Punkte der Betrachtung eskamotierend vernachlässigt werden, da der Autor sich im Rahmen dieses Essays in der Sphäre der historischen Musikologie bewegen möchte, ergo zentrale epistemologische Phänomene nur peripher exemplifiziert werden können.

muss und dass jeder Exeget, welcher sich bemüht fühlt, seine partikularen Resultate als exakt-absolute Reflexion des spezifischen Studienobjektes zu charakterisieren, einem erkenntnistheoretischen Lapsus anheim fällt, welcher ihn im Reiche der Wissenschaft zumindest partiell disqualifiziert. Dieser relativierende Blickwinkel ist selbstredend in gleicher Weise auf des Verfassers eigene Ausführungen zu applizieren, womit deutlich wird, dass entsprechend insistierende Formulierungen dieses Essays stets als subjektive Interpretationen einer bestimmten Situation von Seiten des Schreibenden zu rezipieren sind und an dieser Stelle auch dezidiert als solche definiert werden. In summa ist in Betreff dieses komplexen Themenbereiches der konzise verbalisierte Einsicht Friedrich Nietzsches zu akklamieren, welcher bereits in der „réalistisch“ geprägten Phase seiner Moralphilosophie diesem fundamentalen rational-skeptizistischen Resultat einer idealistisch kolorierten Epistemologie prägnanten Ausdruck verlieh:

„Die Unreinheit des Urtheils liegt erstens in der Art, wie das Material vorliegt, nämlich sehr unvollständig, zweitens in der Art, wie daraus die Summe gebildet wird, und drittens darin, dass jedes einzelne Stück des Materials wieder das Resultat unreinen Erkennens ist und zwar diess mit voller Nothwendigkeit. Keine Erfahrung zum Beispiel über einen Menschen, stünde er uns auch noch so nah, kann vollständig sein, so dass wir ein logisches Recht zu einer Gesamtabschätzung desselben hätten; alle Schätzungen sind voreilig und müssen es sein.“²⁶⁷

Jedoch ist dieses apodiktische erkenntniskritische Theorem des Autors nicht dazu geeignet, die schriftliche Reproduktion psychologischer und historischer Prozesse a priori als illusorische Extravaganz zu stigmatisieren, da selbige stets die Manifestation der spezifischen intellektuellen Position des jeweiligen Verfassers repräsentiert und – obwohl niemals „absolute Wahrheit“ aufweisend – diese stets dazu berufen ist, dem potentiellen Leser ein Spektrum an zwangsläufig subjektiven Interpretationsmöglichkeiten darzubieten, welche wiederum dessen persönliches Verdikt über einen bestimmten Sachverhalt fundieren oder modifizieren werden. Obgleich eine dergestaltete Studie also in keinem Falle als infallibil zu bezeichnen ist, ja – dieses Prädikat per definitionem niemals ihr Eigen nennen kann, ist sie dessen ungeachtet selbstredend von höchster Bedeutsamkeit und in Bezug auf ihre Thematik jener Kategorie von „Wissenschaft“ zu subsumieren, welche nicht nur das theoretische Interesse monoton-trockener Philologen zu erwecken vermag, sondern ebenso befähigt ist, die

²⁶⁷ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band (Erstes Hauptstück: Von den ersten und letzten Dingen; § 32)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 51; herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.

Aufmerksamkeit eines an lebensphilosophischen Problematiken partizipierenden Publikums zu okkupieren. Analog der inexistenten Letztbegründung von ethischen Normen, welche in dieser Gestalt stets nur im Dienste eines außermoralischen Elementes erscheinen (welches wiederum in ein Netz von Bedingungen verstrickt ist, dessen einzelne Faktoren erneut eines zureichenden Grundes bedürfen, etc.), ergo sich stets nur „zum Behufe“ von Etwas – dem Leben, der paradiesischen Existenz, der kontingenten Gesellschaft, des partikularen Staates, eines dritten moralischen Wertes, etc. – als absolut ausnehmen und der sich das *zoon logon echon* lediglich in *infinitem* approximieren, sie jedoch niemals erreichen kann, stellt auch die empirisch-psychologisch-historische Forschung ein Wissenschaftssegment höchster Importanz dar, welches zwar niemals fehlerlos zu exekutieren ist, auf dessen Existenz das sich selbst konstituierende Individuum jedoch ebensowenig verzichten kann, wie auf die objektiv imaginären Prinzipien seiner subjektiven Ideologie.²⁶⁸

In diesem Sinne getraut sich der Autor zu deklarieren, dass er geneigt ist, *fons et origo* von Richard Straussens passivem Habitus primär in dem Umstand zu erblicken, dass es dem Präsidenten der Reichsmusikkammer in keinsten Weise bewusst gewesen sein konnte, dass die ihm subordinierte Organisation nicht lediglich für eine kurze Periode unter dem Diktat der Nationalsozialisten situiert sein werde, er also dementsprechend den offiziellen Protest für eine prinzipiell absurde Problembeschaffungsmaßnahme halten musste. Entsprechend seiner Einschätzung der totalitären Potentaten als das fünfzehnte der ephemeren Regierungskabinette der Weimarer Republik, musste der Komponist also zwangsläufig annehmen, dass dieses in seinen Augen sich positiv ausnehmende Musikerkartell in absehbarer Zeit als autonome Instanz unter der Kontrolle einer weiteren Partei der deutschen Demokratie stehen würde, wobei additiv zu konstatieren ist, dass die bereits exemplifizierte aheroische Mentalität des Tondichters²⁶⁹ einer offensiven Renitenz gegenüber der faschistischen Diktatur ebenso opponierte, als er es in seiner Position als Künstler für inopportun erachten musste, sich in politische Affären zu involvieren, wie er bereits im Jahre 1909 gegenüber Romain Rolland in aller Drastik akzentuierte, als dieser ihn auf eine projektierte Intrige gegen die französische Erstaufführung von „*Salome*“ hinwies:

²⁶⁸ Confer: Jaspers, Karl: *Psychologie der Weltanschauungen (Kapitel 3: Das Leben des Geistes. Die Wertungen und Werttafeln)*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, S. 217 ff..

²⁶⁹ Confer: Kapitel „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 81 f.

„Ich danke Ihnen herzlich für Ihre freundlichen Zeilen und für die liebevolle Mühe, die Sie sich mit mir geben. Aber was soll ich tun? Kennen Sie ein besseres Mittel, um Haß und Neid zu bekämpfen als das vornehme Schweigens [sic!]? Sie kennen doch die Geschichte von Herkules mit der Hydra!“²⁷⁰

²⁷⁰ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Strauss; 11. Mai 1909)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 125; herausgegeben von Franz Trenner.

Dekrete und Direktiven

„Das Tragische ist, daß wir alle jetzt erst nach Jahren spüren, was wir für einen mörderischen Hieb empfangen haben und wie unmöglich eigentlich uns eine Umstellung ist.“²⁷¹

Unterzieht der Philologe die bis zum 06. Juni 1935 im Rahmen der „**Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer**“ publizierten Edikte dieses faschistischen Musikerkartells einer genaueren Analyse, so stößt er unweigerlich auf die basale Faktizität, dass lediglich ein verschwindend geringes Segment dieser Maximen von des Tondichters persönlicher Paraphe geziert werden. Exakter formuliert sind es genau vier Resolutionen, welche Richard Strauss persönlich signiert hatte: Die „**Satzung der RMK**“ (1934; Nr. 2), den „**Ausschuß Kurmusik**“ (1934; Nr. 2), die „**Geschäftsordnung der RMK**“ (1934; Nr. 3) und die „**Förderung unbekannter Komponisten**“ (1935; Nr. 5), wobei darauf hinzuweisen ist, dass den Jahren von des Musikers Präsidentschaft einundneunzig weitere Erlasse inhärent waren, deren Autorisation nicht durch die Unterschrift des „Garmischer Meisters“ erfolgt war, jedoch durch die Phrase „*Der Präsident der Reichsmusikkammer*“ konkludiert und vom Geschäftsführer Heinz Ihlert „*Im Auftrag*“ desselben unterzeichnet wurden.²⁷² In diesem Betreff ist abermals darauf hinzuweisen, dass Gerhard Splitts delikate Methodik, diese Dokumente pauschal als Manifestation „*von Strauss' [sic!] persönlichem Willen*“ zu interpretieren, als höchst prekäre Argumentationsstrategie zu betrachten ist, welche im besten aller Szenarien auf problematischen Indizienbelegen basiert, ohne zu reflektieren, dass „*es im wesentlichen Ihlert [war; A.W.], der die Politik des Propagandaministeriums in der RMK durchsetzte – wenn auch häufig im Namen von Strauss.*“²⁷³ Diese hermeneutische Praktik wird immanent jedoch von dem Musikologen selbst in beachtlichem Maße relativiert, da er nicht nur an der gleichen Stelle seines Werkes dezidiert darauf hinweist, dass sich der Komponist selbst „*darauf berufen [habe; A.W.], daß verschiedene angeordnete Maßnahmen ohne sein Wissen erfolgt seien*“ und Gerhard Splitt in diesem Zuge auch die situative Perspektive des Geschäftsführers der Reichsmusikkammer referiert, welcher artikuliert haben soll, der Tondichter „*sei seiner,*

²⁷¹ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (21. Juni 1937)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 193; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

²⁷² Confer: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Sämtliche Erlasse Strauss' als Präsident der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 171 f.

²⁷³ Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: Präsident der Reichsmusikkammer)*. Regensburg 2000, S. 377.

Ihlerts, *Berichterstattung nicht zugänglich gewesen*²⁷⁴, sondern der Philologe auch im Rahmen seiner progressierenden Analysis die diffamierenden Manuskripte einiger nationalsozialistischer Kulturpolitiker in extenso zitiert, welche die ursprüngliche These Gerhard Splitts in toto destruieren, ergo die Exegese des Schreibenden ungewollt stabilisieren.²⁷⁵

Im Fokus von Richard Straussens Interesse waren also vielmehr die bereits dem „Führer und Reichskanzler“ Adolf Hitler gegenüber akzentuierten Anliegen situiert, welche die Expansion des Urheberrechtes, das Verbot von mediokren Arrangements renommierter Meisterwerke der „klassischen Litteratur“ und – neu in diesem Kaleidoskop der (im historisch kontemporären Kontext) musikpolitischen Insignifikanz – eine Leistungskontrolle für praktizierende Musiker involvierten, die dazu berufen sein sollte, den qualitativen Status der ausübenden Künstler auf korrektive Weise zu kultivieren, wobei bis dato strittig ist, ob dieses illusorische Reglement tatsächlich auf den Ideen des Tondichters basierte²⁷⁶, gleichwohl Gerhard Splitt seine diesbezüglichen Insinuationen in gewohntem Habitus keine Sekunde lang in Zweifel zieht. Diese Examinierung von Instrumentalisten und Sängern barg nicht nur in organisatorischen Belangen eminente Problematiken in sich, sondern ebenso in der Frage nach einer objektiven Normierung für die minimal zu urgierende Befähigung dieser Musiker. Dem beträchtlichen bürokratischen Engagement der Reichsmusikkammer zum Trotz, konnten diese Schwierigkeiten niemals in befriedigendem Maße eliminiert werden, da sich selbige von dem schimärisch-fantastischen Anforderungsniveau in Theorie und Praxis bis hin zu offenkundigem Missbrauch Seitens der staatlichen Kontrolleure erstreckten, sodass Joseph Goebbels diese Dekretierung im Dezember 1935 persönlich wieder revidierte.²⁷⁷ Es ist jedoch festzuhalten, dass diese eben exemplifizierte Direktive Richard Straussens – sollte selbige tatsächlich einer Intervention des „Garmischer Meisters“ sukzessiert sein – in prinzipiellen Belangen durchaus mit den Tendenzen des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ konvergierte, da selbiger im Zuge seines usuellen Pragmatismus in Betreff der künstlerischen Potenz von praktizierenden Musikern äußerste Toleranz gegenüber deren parteipolitischer Orientierung walten ließ, sofern selbige nicht dem „Hause Israel“ angehörten, oder offen gegen die faschistische Diktatur revoltierten. So konstatierte

²⁷⁴ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Sämtliche Erlasse Strauss' als Präsident der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 170 f.

²⁷⁵ Confer: Kapitel „Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission“; S. 156 ff.

²⁷⁶ Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: Präsident der Reichsmusikkammer)*. Regensburg 2000, S. 368 ff.

²⁷⁷ Confer: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Leistungsprüfung der Berufsmusiker)*. Pfaffenweiler 1987, S. 130.

beispielsweise der Historiker Michael H. Kater, dass das „Prinzip des Kompromisses seine konkrete Form in einem Drei-Stufen-Prozeß politischer Praxis“ fand, welcher sich wie folgt präsentierte:

„(W)enn zum ersten ein Musiker künstlerisches Talent und Loyalität gegenüber dem Regime in mehr oder weniger gleichem Maße unter Beweis stellte, konnte beruflicher Erfolg so gut wie garantiert werden; wenn zweitens Mangel an musikalischer Befähigung peinlich offensichtlich war, dann konnte auch die äußerste politische Hingabe sein künstlerisches Überleben nicht garantieren; wenn drittens die Bindung eines Musikers an das Regime minimal oder nicht existent war, konnte er immer noch an einer eindrucksvollen Karriere arbeiten, außer er gab sich besondere Mühe, das Regime zu schmähen.“²⁷⁸

Der wahrhaft problematische Aspekt in Bezug auf Richard Straussens Kulturpolitik ist jedoch an einem Punkte situiert, welcher von den eben vollzogenen Exemplifizierungen bereits peripher tangiert wurde und seine prägnante Hypostasierung in der ständig protegierten Fundamentalintention des Tondichters findet, das Opernrepertoire von allen subaltern-mediokren Musikwerken zu dispensieren. An diesem Punkte ist zweifelsfrei festzuhalten, dass sich deren spezifische Definition natürlich dem Reichsmusikkammerpräsidenten selbst zur Disposition stellte, ergo das offizielle Urteil über Niveau oder Vulgarität einer Komposition seinem subjektiven Stilgefühl emanieren sollte, wobei selbiges jedoch zugunsten eines lange anhaltenden Bühnenerfolges von Fall zu Fall in den Hintergrund treten konnte.²⁷⁹ Wie bereits an anderer Stelle in extenso verifiziert²⁸⁰, stand der Musiker mit dieser faschistoid anmutenden Konzeption in eklatanter Opposition zur amtlichen Kulturpolitik der Nationalsozialisten, welche sowohl die Operette als auch das Operntheater italienischer Provenienz – dieses vornehmlich auf der Basis diplomatischer Spekulationen – als integrative Partikel ihrer Instrumentalisierungskunst begriffen, da selbige wesentlich profundere Publikumssegmente zu mobilisieren befähigt waren, als die prädominell komplexe Kunst Richard Straussens. In diesem Kontext ist beispielsweise des Komponisten programmatische Epistel an Bruno von Nissen zu lokalisieren, in deren Rahmen er noch im Juni 1935 die Limitation von inferioreren Kunstwerken urgierete und prinzipiell dekretierte, dass „(m)it der Verteilung der Reichssubvention“ eine „strenge Weisung zur

²⁷⁸ Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse - Musiker im Dritten Reich (Nationalsozialismus, das Dritte Reich und die Musikszene: Musik, wirtschaftliche Kraft und politischer Opportunismus)*. München, Wien 1998, S. 29 f.; übersetzt von Maurus Pacher.

²⁷⁹ Confer: Hottmann, Katharina: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen* („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“. *Oper im gesellschaftlichen Kontext; Institutionelle Strategien: Inhaltliche Aspekte von Strauss' Vorstellungen zur Spielplangestaltung*). Tutzing 2005, S. 218 ff..

²⁸⁰ Confer: Kapitel „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 77 ff.

Hebung der Theaterkultur“ zu erfolgen habe, welche neben der „*Ausscheidung der Operette aus den großen Theatern*“ eine „*Beschränkung des ausländischen Repertoires auf ein Drittel des Spielplanes*“ involvieren sollte, „*was immer noch ein[en; A.W.] sehr hohe[n; A.W.] Prozentsatz [...] gegenüber dem deutschen Werke im Ausland*“ darstelle, wobei der Reichsmusikkammerpräsident im gleichen Zuge „*bestimmte Vorschriften zur Aufführung wertvoller, alter, vergessener Werke*“ und die „*Förderung der zeitgenössischen Literatur*“²⁸¹ als elementare Orientierungspunkte der idealen Spielplanpolitik prädierte, ohne näher zu fixieren, welche spezifischen Kompositionen unter diesen Kategorien zu subsumieren seien. Doch muss an dieser Stelle die in den entsprechenden Fachpublikationen erhobene Insinuation, Richard Strauss habe mit dieser konkludierenden Formulierung lediglich auf sein eigenes Oeuvre verweisen wollen, als illegitime Übertreibung polemischer Deszendenz kritisiert werden. Es ist zweifellos korrekt, dass sich der „Garmischer Meister“ wie kaum einer seiner Kollegen für die stetige Interpretation seiner Bühnenwerke verwandte und mehr als ein irreversibler Disput mit Theaterintendanten, Dirigenten und Sängern auf deren – subjektiv konstatierten – „marginalem“ Einsatz für die Opern des Tondichters basierte, doch kann davon ausgegangen werden, dass der „Griechische Germane“ dieser kulturpolitischen Instruktion zu folgen gedachte, solange die „*zeitgenössische Literatur*“ nach seiner ästhetischen Façon beschaffen war, ergo keine radikal-atonikalen Avantgardismen oder trivial-operettenhafte Charakteristika aufweisen konnte.

Diese autokratische Tendenz von des Komponisten projektierte Spielplanreform manifestierte sich in einer beachtlichen Summe von Manuskripten, welche immer wieder eine approximativ kommensurable Argumentationsstruktur ihr Eigen nennen und in den essentiellen Aspekten nur minimal differieren. In diesem Sinne ist beispielsweise auch Richard Straussens äußerst positiver Attest in Anbetracht des Dresdner Theaterprogrammes aufzufassen, welchen er gegenüber seinem Protegé Karl Böhm – dem Sukzessor des eben emigrierten Dirigenten Fritz Busch (1890 – 1951) als Musikdirektor der „Semperoper“ – verbalisierte und in dessen Zuge er insbesondere akzentuierte, dass der „*Januarspielplan [...] vorbildlich [sei; A.W.]: 2/3 deutsch, 1/3 Ausland! Mögen sich die anderen Opernhäuser ein Beispiel nehmen! 1/3 Ausland ist noch sehr anständig im Verhältniß zu dem, wie die deutsche Oper (Wagner ausgenommen!) von den friedlichen Nachbarn bedacht wird.*“²⁸²

²⁸¹ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen (Strauss; 11. Juni 1935)*. Tutzing 1967. S. 366; herausgegeben von Franz Grasberger.

²⁸² Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Karl Böhm (05. April 1934)*. Mainz 1999, S. 34; herausgegeben von Martina Steiger.

Doch birgt dieses *privatim* enunzierte Votum in Differenz zu den offiziös anmutenden Interventionen des Reichsmusikkammerpräsidenten selbstredend nur geringe Problematiken in sich. Wesentlich präkerer präsentiert sich diese monomanische Tendenz jedoch in Hinblick auf je eine Epistel an Gustav Havemann (1882 – 1960), welcher dem Präsidialrat des zentralistischen Musikerkartells angehörte, und Otto Laubinger (1892 – 1935), dem Prinzipal der Reichstheaterkammer, da selbigen unzweifelhaft eine amtliche Prämisse *ex cathedra* immanent war, welche diesen Briefen musikpolitische Dimensionen verlieh, wodurch selbige die Sphäre persönlicher musikästhetischer Konzeptionen in eklatanter Weise transzendierten. Aus diesem Grunde scheint es dem Verfasser legitim, diese mit höchster Importanz equipierten Dekretierungen des Komponisten, welche in *nuce* die gesamte Spielplanpolitik des „Garmischer Meisters“ repräsentieren, in *extenso* an dieser Stelle zu platzieren, um dem kritischen Rezipienten die Implikationen und Resultate jener Edikte in suffizientem Maße offerieren zu können:

„Lieber Herr Professor!

Schon lange fällt mir auf, daß die Badeorchester scheußliche Programme geben. Es gibt soviel reizende Unterhaltungsmusik besserer Art, und die Badekapellen spielen zum Teil furchtbaren Schund. Ich möchte von seiten der Reichsmusikkammer einen Einfluß darauf ausüben, daß diese Programme einer Kontrolle unsererseits unterliegen, und möchte Sie bitten, mit Herrn Dr. Benecke eine große Liste anständiger Unterhaltungsmusik aufzustellen, wozu auch unsere deutschen Verleger statistisches Material herbeibringen sollen.

1. Möchte ich es dahin bringen, daß in den Programmen zu zwei Drittel österreichische und deutsche Musik enthalten ist, mit Ausschluß des schlimmsten Wiener Operettenschunds, ich möchte vollständig verboten haben die Potpourris aus allen möglichen Werken zusammengestellt, während natürlich anständige Phantasien aus je einem Opernwerk gestattet sein sollen. 2. Es müßte verhindert werden, daß Stücke wie z.B. der Trauermarsch aus der »Götterdämmerung« und derartige Stücke größten Stils nicht von einem Kapellmeister mit 16 Mann heruntergestammelt werden, es gibt gerade unter der französischen und italienischen Musik reizende Unterhaltungsstücke, in unserer klassischen Musik die vielen Divertimenti [sic!] und Serenaden von Mozart, natürlich das gesamte Opus von Johann und Josef Strauß, Lanner und selbstverständlich Schubert, mit denen man einem anständigen Publikum auch wirklich Freude bereiten kann. Wollen Sie so freundlich sein, mir eine derartige Liste aufstellen zu lassen, die man den gesamten Badekapellen als Musterprogramm übersendet, und zugleich müssten die Landesleiter angewiesen werden, diese Programme auf ihre künstlerische Zusammenstellung zu kontrollieren. Wir bekommen hier auch eine Kurkapelle vom Bamberger Stastheaterorchester und ich will mir gerne die Mühe nehmen, den hiesigen Kapellmeister persönlich zu kontrollieren. Mit herzlichen Grüßen, Ihr aufrichtig ergebener,

Dr. Richard Strauss²⁸³

²⁸³ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Strauss; 23. Februar 1934). Tutzing 1967. S. 352; herausgegeben von Franz Grasberger.

„Sehr geehrter Herr Präsident!

Seit zwei Tagen wieder im Lande, komme ich auf unser Hamburger Gespräch zurück und teile ergebenst mit, daß ich jederzeit zu Ihrer Verfügung stehe, wenn Sie nach München kommen, falls Sie nicht vorziehen, einen kleinen Abstecher ins Gebirge zu machen, wo ich Sie bitten würde, sich ohne weiteres zum Mittagessen bei uns anzusagen.

Doch möchte ich Ihnen jetzt schon Besorgnisse mitteilen, die mich seit Jahresfrist bewegen. Ich habe Herrn Minister Dr. Goebbels schon des öfteren darüber Vortrag gehalten, daß die Spielpläne unserer Operntheater sich fortwährend auf absteigender Linie in der Richtung immer größerer Verflachung und Oberflächlichkeit bewegen. Das ausländische Repertoire, besonders die Italiener, nehmen jetzt eine immer mehr vorherrschende Stellung ein, wenn nicht durch einen Ukas von Oben diesem Spiel der Faulheit Einhalt geboten wird. Gewiß sind die Opern Verdis und Puccinis für die Theaterleiter und ein oberflächlich genießendes Publikum bequemer und weniger anspruchsvoll als unsere deutschen Werke, die für die Ausführenden und Zuhörer bedeutend anstrengender sind. Aber wenn es so weiter geht, enden wir bei Lehár und Millöcker. Es ist selbstverständlich, daß Deutschland mit seiner Universalität und Großherzigkeit wertvollen Kunstwerken des Auslandes weitgehend die Gastfreundschaft gewährt, es muß aber einigermaßen im Verhältnis stehen zur Gastfreundschaft des Auslandes, auf dessen Opernspielplänen ausschließlich Richard Wagner, sehr sporadisch Mozart und Beethoven und einige meiner ältesten Werke, außer »Hänsel und Gretel« und »Tiefland« kein lebender Deutscher steht. Deutsche Spielpläne der vorigen Woche ergeben in Hamburg innerhalb acht Tagen sechs Opern von Verdi, Puccini, Staatsoper Berlin fünf Italiener und ein Russe, Reichsoper Berlin vier Italiener und »Postillon von Lonjumeau«, das ist keine Kulturarbeit. Es muß unbedingt darauf gedrungen werden, daß an den staatlich und städtisch subventionierten Theatern das ausländische Repertoire nur ein Drittel, ausnahmsweise vielleicht einmal die Hälfte des Spielplanes einnimmt, das ist immer noch ein weit größerer Prozentsatz, als was uns das Ausland gewährt ... Bei dem heutigen Betrieb ist jede staatliche Subvention hingeworfenes Geld, und wenn unsere Opernhäuser keine Kulturstätten, sondern nur Vergnügungslokale sein sollen, ist es besser, man verpachtet sie an spekulative Börsenmänner, die auf ihren Intendantenthronen sitzen wie weiland die Herrn Pollini und Angelo Neumann. Ebenso habe ich schon des öfteren beim Herrn Minister darauf gedrungen, daß aus unseren subventionierten Opernhäusern, vielleicht mit Ausnahme der »Fledermaus«, die Operette gänzlich verbannt und der Privatinitiative überlassen werde. Ich hoffe, bald Gelegenheit zu haben, diese wichtigen Fragen mit Ihnen ausführlich zu besprechen, und verbleibe mit verbindlichsten Grüßen, Ihr

Dr. Richard Strauss²⁸⁴

Im Angesicht dieser deplorablen Dokumente eines Musikers, welcher sich erdreistete, seine subjektiven kunstphilosophischen Theoreme im Rahmen eines totalitären Staatsgefüges als Absolutum jeglichen ästhetischen Empfindens zu statuieren, stellt sich selbstredend die Frage, inwieweit Richard Strauss sein Ideal eines in musischen Belangen exzellenten Spielplanes forcierte, ergo, ob der Tonsetzer auf den stets beklagenswerten Modus der politischen Zensur recurrierte. Abgesehen von Michael H. Katers nicht zureichend fundierter These, dass der

²⁸⁴ Ibidem (Strauss; 12. Dezember 1934), S. 356 f. (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

„Garmischer Meister“ „(t)rotz seiner persönlichen Abneigung gegen atonale Musik [...] seinen Einfluss im Präsidialrat [nutzte; A.W.], um eine Zensur atonaler Kompositionen durch die RMK zu verhindern“²⁸⁵ existieren einige Indizien, welche ein rigoros-restriktive Kontrolle von Seiten des Komponisten zumindest fraglich erscheinen lassen. Primär ist in Anbetracht dieses zu exemplifizierenden Themenkomplexes jedoch zu konstatieren, dass „(v)erbindliche Listen »unerwünschter Musik« [...] erst ab September 1938 in den »Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer«²⁸⁶ publiziert wurden, respektive, dass der erste Index, welcher die im „neuen Deutschland“ nun irregulären Komponisten blockieren und verbieten sollte, erst am 11. September 1935 durch die imbecille Intriganz Hans Hinkels (1901 – 1960) proklamiert worden war²⁸⁷, wobei der Verfasser hiermit keinesfalls insinuieren möchte, dass die kulturelle Sphäre des „Dritten Reiches“ vor diesen Daten durch stilistische Pluralität und ideologische Autonomie zu charakterisieren wäre. Vielmehr ist zweifellos zu postulieren, dass die kulturpolitische Strategie der Nationalsozialisten vor diesen signifikanten Zeitpunkten eine Selbstlimitation der Konzertveranstalter – welche gezwungen waren, sich prädominell an dem „*Handbuch der Judenfrage*“ oder dem „*Lexikon der Juden in der Musik*“ zu orientieren – projektierte, die nicht lediglich dazu geeignet war, vordergründige Liberalität, respektive einen prädisponierten, unbürokratischen Konsens zwischen den Intentionen der Reichskulturkammer und ihren aktiven Repräsentanten zu suggerieren, sondern ebenso dazu geschaffen schien, die finanziellen Konsequenzen eines universalen Kontrollsystemes zu vermeiden.

In Betreff der zensurspezifischen Positionierung des „Garmischer Meisters“ muss jedoch abermals einer Diariumsnotiz des französischen Dichters Romain Rolland besondere Aufmerksamkeit angedeihen, welcher im Jahre 1900 registrierte, dass „(e)ines der Probleme, die ihn [Richard Strauss; A.W.] am meisten beschäftigen, [...] das der Zensur [ist; A.W.], die jeden Tag mächtiger wird und in Berlin unter dem Druck des immer einflussreicheren Puritanismus noch mehr an Macht und Bedeutung gewinnt. Diese feudalistische Reaktion

²⁸⁵ Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter)*. Berlin 2004, S. 309; übersetzt von Paul Lukas.

²⁸⁶ Dümmling, Albert: *Verfolgte Musiker, verfemte Musik unter dem NS-Regime*. In: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. In: *ConBrio-Fachbuch (Band 6)*. Regensburg 1997, S. 25.
Confer: Faustmann, Uwe Julius: *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime (Die Einzelkammern. Wirkungskreise und rechtliche Grundlagen: Die Reichsmusikkammer)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Bonn 1990, S. 160.

²⁸⁷ Confer: Geiger, Friedrich: „*Einer unter hunderttausend*“. *Hans Hinkel und die NS-Kulturbürokratie*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002, S. 58; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.

bedrohe die Freiheit der Kunst. [...] »Welch ein Glück, daß man in der Musik alles sagen kann; niemand versteht einen.« – Er erzählt, daß ihm, als er vor kurzem die h-moll-Messe Bachs hörte, die in allen Partien so frei, so kühn, so unabhängig von jeglicher Konvention erschaffen wurde, der Gedanke kam: »Welch ein Glück, daß es die Worte gibt, die darüber hinwegtäuschen! Ohne diese müßte man die Messe verbieten, um logisch zu bleiben.«²⁸⁸

Sicherlich fällt es dem kritischen Exegeten in Betreff dieser um die Jahrhundertwende zu datierenden Artikulation des Komponisten nicht schwer zu präzisieren, dass sich die prinzipielle Perspektive Richard Straussens im Zuge der verflochtenen Zeitspanne fundamental transformiert haben könnte und ein Mensch nach einer Periode von ungefähr dreiunddreißig Jahren problemlos eine diametral oppositionelle Stellung zu seinem früheren Denken einzunehmen befähigt sei. Diese psychologisch motivierte Reklamation scheint im Falle des Tondichters jedoch *sensu proprio* nicht praktikabel zu sein, da beispielsweise Tim Ashley explizit darauf verweist, dass der „Garmischer Meister“ sich gegenüber einer aggressiv-polemischen Kritik des nationalsozialistischen Rezensenten Fritz Stege, welcher ihm voller Indignation vorwarf, dass er die Interpretation atonikal-dodekaphoner Werke nicht stringent und effektiv blockiere, mit lapidarer Prägnanz in folgenden Worten verteidigte: *„The Reichsmusikkammer cannot forbid works of an atonal character, for it is up to the audience to judge such compositions.“*²⁸⁹

In diesem Betreff ist es weiterhin von beachtlichem Interesse, dass der Tondichter mit dem genannten Publizisten auch in der „Causa Stuckenschmidt“ kollidierte, welcher als Korrespondent für die „Berliner Zeitung am Mittag“ arbeitete und sich auch nach der katastrophalen „Machtübergabe“ des Jahres 1933 als Apologet der kompositorischen Avantgarde exponieren sollte. Im Zuge dieser „kulturbolschewistischen“ Aktivität provozierte er zwangsläufig das drastisch sich verwirklichende Missfallen des liniengetreuen Hitleristen Fritz Stege, welcher neben seiner journalistischen Funktion auch der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker“ angehörte und beispielsweise im Rahmen der diabolisch-prätentiösen Exposition „Entartete Musik“ ein Referat über die Singularität des „arischen Menschen“ und der „nordischen Seele“ exekutierte. Als Richard Strauss über dessen diffamierende Agitationen gegenüber Hans Heinz Stuckenschmidt (1901 – 1988) informiert wurde, wandte er sich brieflich an seinen langjährigen Sympathisanten Julius Kopsch (1855 –

²⁸⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland (Tagebuchnotizen Rolland; 09.03.1900)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994, S. 164 f.; herausgegeben von Franz Trenner.

²⁸⁹ Ashley, Tim: *Richard Strauss*. London 1999, S. 165.

1935), um seine Aversion bezüglich den monistischen Ideologemen des antisemitischen Rezensenten wie folgt zu verbalisieren:

„Ich finde es unnötig, dass gegen Stuckenschmidt allein eine Hetze losgeht, die man gerade so gut gegen 90 % der sog. Herren Kritiker inszenieren kann. Jedenfalls hat der öde Schulmeister und Philister Stege nicht das Recht, gegen Stu. vorzugehen, der viel besser schreibt und bedeutend mehr Witz und Verständnis hat, als sein Ankläger, dessen Motive auch erst noch näher untersucht werden müssen. Ich habe an Stu. kein weiteres Interesse: wenn er sich Entgleisungen und Geschmacklosigkeiten geleistet hat, ein Herr Stege hat darüber nicht zu Gericht zu sitzen. Dagegen hat Vieles was ich von Stu. gelesen habe, ein bedeutend höheres Niveau, als das Meiste, was die Musikkritik des III. Reiches im Allgemeinen verzapft. Was steht in der Bibel über das »Steinewerfen«?²⁹⁰

Gleichwohl der Verfasser mit diesem konzisen Exkurs in keinster Weise dementieren möchte, dass des Komponisten Intentionen in Hinblick auf die Konstituierung einer „Spielplanreform“ – welche nicht lediglich die aufführungstechnische Restriktion des italienischen Musiktheaters involviert hätte, sondern ebenso auf der Exklusion des Genres „Operette“ von subventionierten Bühnen und der absoluten Kontrolle über die Programme der Kurorchester basieren sollte – partiell als faschistoid anzusehen sind, muss in Betreff seiner zensurrellen Tendenzen eine differenzierte Distanz zu vorschnellen Kategorisierungen gewahrt bleiben. So kann des Verfassers prinzipielle Skepsis gegenüber illegitimen Pauschalisierungen speziell anhand eines im April 1920 publizierten Manifestes *„Aufruf an Deutschlands Musiker und Musikfreunde“* exemplifiziert werden, das sich sowohl in pekuniären als auch in ideologischen Belangen für die Sekurierung der *„deutschen Musik“* verwandte, welcher der Status des *„edelste[n; A.W.] Kulturgut[s; A.W.]“* prädiert wurde, *„das der gesamten zivilisierten Welt unentbehrlich“* sei:

„Wenn wir aber unser Musikleben als werbende Kulturmacht schützen wollen, dann muß es vor allem im eigenen Lande gesund [!] erhalten werden. [...] Es gilt schließlich, der durch Rückgang des ernstesten Musiklebens immer weiter um sich greifenden Geschmacksverderbnis [!], der durch Kino und minderwertige Operette begünstigten

²⁹⁰ Strauss, Richard: *Brief an Julius Kopsch (1934)*. Zitiert nach: Hottmann, Katharina: *„Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“. Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität)*. Tutzing 2005, S. 175 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Verflachung des Gefühlslebens [!] *weiter Volkskreise und damit der Verrohung unserer sittlichen Kräfte* [!] *vorzubeugen!*“²⁹¹

Diese programmatische Deklaration, deren polemische Potenz sich dezidiert gegen die auch vom „Garmischer Meister“ diabolisierte „leichte Muse“ wandte und die einem obskurprekären Assoziationsmuster folgte, welches sich auch noch ein Dezennium später als suffiziente argumentative Basis des kulturpolitisch radikalen Segments der NSDAP erweisen wird, wurde nicht lediglich von prädominell nationalistisch orientierten Persönlichkeiten wie Wilhelm Furtwängler, Siegmund von Hausegger (1872 – 1948), Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner oder Max von Schillings signiert, sondern ebenso von „internationalistischen“ und „pazifistisch-kulturbolschewistischen“ Exponenten des deutschen Musiklebens, deren prominenteste Exponenten sich ohne Zweifel in Namen wie Alfred Einstein (1880 – 1952), Arnold Schönberg, Franz Schreker und Bruno Walter hypostasieren.²⁹² Doch ist dem Resümee des Musikologen Gerhard Splitt in Anbetracht dieses speziellen thematischen Komplexes, in welchem er akzentuiert, dass „er [Richard Strauss; A.W.] *mit jedem diktatorische Regime, in dem die Möglichkeit zur Verwirklichung dieser Pläne signalisiert worden wäre, zusammengearbeitet hätte*“, mit Bestimmtheit grosso modo zu akklamieren.²⁹³ „(N)ur in einer Diktatur konnten sich – wenn überhaupt – seine Pläne realisieren lassen. Das bedeutet nicht, daß Strauss als Nationalsozialist zu brandmarken ist, wohl aber sich in seinen Ideen, die er als rein kulturelle, nicht politische Angelegenheiten einschätzte, durchaus faschistoide Züge nachweisen lassen.“²⁹⁴

Dessen ungeachtet ist konkludierend abermals zu prononcieren, dass die einzig wahrhafte Kongruenz zwischen des Tondichters Kulturpolitik und jener der führenden faschistischen Ideologen (dem „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ Joseph Goebbels und dem „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ Alfred Rosenberg) von seinem repulsiven Habitus gegenüber avantgardistischen, experimentell-tentativen musikalischen Tendenzen dargestellt wird, welcher sich primär im Zuge seiner Präsidentschaftsaktivität beim „Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ – einer

²⁹¹ *Aufruf an Deutschland Musiker und Musikfreunde*. In: *AMZ* (April 1920); zitiert nach: Okrassa, Nina: *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872 – 1945)*. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 176 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

²⁹² Confer: *Ibidem*, S. 176 f..

²⁹³ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Italienische Oper, Operette, Kultur Groschen, Ausschluß von „Nichtariern“ aus der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 141.

²⁹⁴ *Ibidem*.

Gegenründung zur modern-progressiven „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ – manifestierte, deren exakte Struktur im limitierten Rahmen dieser Studie nicht detaillierter erörtert werden kann. Weder seine musikästhetisch fundierte Aversion gegen die Operette des 20. Jahrhunderts, noch die stets artikulierte Distanz zur gesangsvirtuosen italienischen Belcantooper – gegen welche er das französische Musiktheater permanent positiv lancierte –, korrespondierte den instrumentalistischen Tendenzen der Reichskulturkammer und ihrer Leiter, obwohl im weiteren Verlaufe des totalitären Regimes sich auch der Pragmatiker Joseph Goebbels der radikalen Attitüde seines einstigen Antipoden Alfred Rosenberg approximieren und die „Germanisierung“ des deutschen Kulturlebens vehementer forcieren sollte. Doch ist es finalisierend von höchster Wichtigkeit, auch diese kunstphilosophische Position Richard Straussens nicht als eine servil vollzogene Akklimatisierung an die ideologischen Prämissen des Nationalsozialismus zu betrachten, sondern fons et origo seines reaktionären Konservativismus in der bereits konstatierten kompositorisch-stilistischen Prägung von Seiten seines klassizistisch orientierten Vaters zu erblicken, welche sich im zweiten Dezennium des 20. Jahrhunderts zu der fundamentalsten Konstante seines kunstästhetischen Weltbildes komprimierte.²⁹⁵

²⁹⁵ Confer: Kapitel „*Finis libertatis artis musicae*“; S. 78 ff.

Pädagogische Divergenzen

„Die Regierungen der grossen Staaten haben zwei Mittel in den Händen, das Volk von sich abhängig zu erhalten, in Furcht und Gehorsam: ein gröberes, das Heer, ein feineres, die Schule.“²⁹⁶

Im zeitlichen Rahmen der totalitär-faschistischen Diktatur des Nationalsozialismus hatte der Musiker, welcher in Differenz zu einem beträchtlichen Segmente der deutschen Komponistenschaft – Paul Hindemith, Franz Liszt, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Robert Schumann (1810 – 1856), Richard Wagner, etc. – zeitlebens nur peripher eine theoretisch fundierte Basis seines künstlerischen Schaffens projektierte, zwei assoziativ geartete Essays verfasst, welche sich auf pädagogische Thematiken fokussierten: *„Zeitgemäße Glossen für Erziehung zur Musik“* (1933) und *„Über das humanistische Gymnasium“* (Sommer 1945). Beide Artikel sind dem Grundtenor zu subordinieren, dass Richard Strauss eine Reanimation der „humanistischen Bildung“ urgierte, deren Essenz er in der Tradition Friedrich Wilhelm Christian Freiherr von Humboldts (1767 – 1835) zu definieren geneigt war und welche sich in keinsten Weise darin erschöpfen sollte, ein lehrplankonformes Konvolut von theoretischem „know-how“ zu vermitteln, sondern vielmehr zentral an der intellektuell-seelischen Formung des Individuums zu partizipieren hätte. So prononcierte auch Karl Theodor Jaspers in seiner 1931 publizierten Studie *„Die geistige Situation der Zeit“* ein auf die Weimarer Klassik rekurrerendes Modell der Persönlichkeitskonstitution, das aus unserer kontemporären Perspektive – welche Wissen und Bildung lediglich in Bezug auf eine spezifische Nutzenanwendung („applicability“) zu strukturieren geneigt ist – geradezu grotesk anmuten mag, dessen ungeachtet jedoch den wahrhaft substanziellen Kern aller pädagogischen Bestrebungen sein Eigen nennen kann:

„Nicht spezifische Begabung für Sprachen oder für mathematisches Denken oder für Realien entscheidet, sondern die Bereitschaft, geistig ergriffen zu werden. Humanistische Erziehung ist jeweils die des Einzelnen, welcher sich durch sein Sein im Werden mit ihr selbst ausliest.“²⁹⁷

²⁹⁶ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band (Erste Abtheilung: Vermischte Meinungen und Sprüche; § 320)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 509; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

²⁹⁷ Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. In: *Sammlung Göschen (Band 1000)*. Berlin 1965, S. 114.

In diesem Sinne propagierte der Komponist die Reduktion des „in zwei Weltkriegen“ zur grotesken Farce mutierten „*mathematisch-wissenschaftliche[n; A.W.] Unterricht[s; A.W.]*“, welcher sich „in der Zerstörungswut der gefeierten »Technik« – hoffentlich endgültig – [...] *ad absurdum gelaufen hat*“²⁹⁸ und favorisiert sensu proprio eine Expansion der künstlerischen Studien, wobei das besondere Interesse des Tondichters sich selbstredend auf die musikalische Instruktion von Seiten qualifizierter Dozenten konzentriert, welche es in gravierendem Maße zu intensivieren gelte:

*„In dieses »Reich der Mütter« ganz einzudringen, dazu gehört vor allem eine lange musikalische Erziehung, ohne die auch die größten Anstrengungen des humanistischen Gymnasiums Fragment bleiben. In seinen Büchern darf das letzte Kapitel: »Die deutsche Musik seit Joh. Seb. Bach« nicht fehlen. Die Hauptleistung des Humanismus ist vor der Geburt dieser »modernen Musik« abgeschlossen. Es bleibt einer künftigen Generation vorbehalten, und einem schöpferischen Musiker sei es vergönnt, den Erziehern einer zum Wiederaufbau der heute fast gänzlich zerstörten Kulturwelt berufenen Jugend dringend ans Herz zu legen, diese ernste musikalische Bildung dem Lehrplan des humanistischen Gymnasiums anzugliedern. Wenn der Absolvent so, wie er seinen Homer und Horaz in der Originalsprache lesen, wie er die »Wahlverwandschaften« oder den »Faust«, der Engländer seinen »Hamlet« zu erfassen imstande ist, auch eine Beethovensche Sinfonie, ein Mozartsches Quartett, ein »Meistersinger«- oder »Tristan«-Vorspiel in seiner vollen Tiefe zu verstehen, die Architektur dieser klingenden Bauten in ihrer ganzen Größe zu ermessen und die *Sprache* dieser Tonsymbole *auch zu lesen* gelernt hat, dann wird seine geistige Vorbildung alle Grundlagen gewonnen haben, die ihn zu den höchsten Leistungen nach Maßgabe seiner Begabung befähigen. Und das humanistische Gymnasium wird dann erst seine volle Schuldigkeit als Bildnerin des geistigen und künstlerischen Menschen getan haben.“*²⁹⁹

Obwohl prädominell den eben exemplifizierten Fundamentaltheoremen kohärent seiend, verbalisierte der Reichsmusikkammerpräsident im Zuge seiner 1933 arrangierten Skizze „*Zeitgemäße Glossen für Erziehung zur Musik*“ eine deplorable anmutende Phrase, welche – dies ein permanenter Modus seiner apologetisch motivierten Editionen – von Willi Schuh angesichts seiner Kompilation der „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ ohne jegliche Markierung von Elisionen in eskamotierendem Habitus eliminiert wurde und erst aufgrund von Gerhard Splitts philologisch-quellenkundlichen Forschungsergebnissen wieder in den internationalen Diskurs integriert werden konnte. In Betreff dieser Passage, welche dem

²⁹⁸ Strauss, Richard: *Über das humanistische Gymnasium (Sommer 1945)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 47; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 128 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

²⁹⁹ Strauss, Richard: *Über das humanistische Gymnasium (Sommer 1945)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 98 f.; herausgegeben von Ernst Krause (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

kritischen Musikologen abermals Anlass zu einer vehementen, jedoch erneut undifferenziert sich präsentierenden Reklamation offerierte, akzentuierte Gerhard Splitt, dass sich des Komponisten Ausführungen explizit auf einen Vortrag Adolf Hitlers vom 01. September 1933 bezögen, in welchem dieser „(u)nmißverständlich [...] auf die seiner Meinung nach bestehenden Interdependenzen zwischen »arisch-völkischer Kultur« und NS-Ideologie hingewiesen“ hatte. Aus dieser Präsuntion erhelle sich lukulent, dass „(d)ie Realisation seiner, Strauss’ [sic!], Darlegung zur Musikerziehung [...] ein »geistiges Niveau« herbei[führe; A.W.], das die »beste Gewähr für Erreichung« der kulturellen Ziele Hitlers gemäß seiner Rede biete“:³⁰⁰

„Unsere humanistische Bildung gründet sich noch auf Disziplinen, deren Studium vor der Erfindung unserer Musik unerläßliche Bedingung höherer geistiger Erziehung war. Sie ist heute noch mit unnötigem Studium höherer Mathematik, Anfangsgründen der Chemie und Physik belastet, das man ruhig an den Universitäten und Fachschulen denen überlassen kann, die sich diesen Berufen widmen wollen. Zur höheren allgemeinen Bildung gehört das an unsern Mittelschulen bisher vollständig vernachlässigte Studium der Musik, wenigstens Harmonielehre, Satzkunst, Kontrapunkt bis zum Verständnis einer Bachschen Fuge, Partiturstudium bis zur vollen Erfassung der kontrapunktischen Seelenkämpfe des III. »Tristan«-Aktes, der Architektur und Themendurchführung eines Beethovenschen Sinfoniesatzes, des symphonischen Aufbaus eines »Nibelungen«-Aktes. Ist dieses Studium wenigstens bei all den Mittelschülern, die nicht vollständig unmusikalisch sind und womöglich auch ein Instrument spielen – die anderen könnten auf das Gebiet der bildenden Künste zu einigermaßen fachgemäßem Studium verwiesen werden –, systematisch durchgeführt, so wird denselben auf ihren Gymnasien eine Quelle schönsten Kunstgenusses erschlossen [und ein geistiges Niveau gewonnen, das die beste Gewähr für Erreichung derjenigen kulturellen Ziele bietet, zu denen in seiner Nürnberger Rede der Reichskanzler das deutsche Volk herangebildet wünscht, damit es sich würdig des Geschenkes unserer großen klassischen Meisterwerke zeige].³⁰¹ – Es wäre ein epochemachendes Verdienst, eine Reform des Mittelschulwesens in dem von mir angedeuteten Sinne durchzuführen.“³⁰²

Doch ist es zweifellos von höchster Importanz nicht lediglich auf die Faktizität zu verweisen, dass diese Formulierung als floskelhafte Plattitüde zum Behufe einer oberflächlichen Approximierung an das neue deutsche Regierungskabinett zu interpretieren ist³⁰³, welcher

³⁰⁰ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (III. Der Künstler und das „neue“ Deutschland: 3. Schriftliche Verlautbarungen: „Zeitgemäße Glossen für Erziehung zur Musik“)*. Pfaffenweiler 1987, S. 69.

³⁰¹ Confer: *Ibidem (III. Der Künstler und das „neue“ Deutschland: 3. Schriftliche Verlautbarungen: „Zeitgemäße Glossen für Erziehung zur Musik“)*, S. 66 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³⁰² Strauss, Richard: *Zeitgemäße Glossen für Erziehung zur Musik (1933)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 95 f.; herausgegeben von Ernst Krause.

³⁰³ Confer: Kennedy, Nigel: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma (The Reich Chamber)*. Cambridge 1999, S. 284 f.

ebensowenig substantielle Bedeutung zukommt, als der Liedkomposition „*Das Bächlein*“³⁰⁴ – deren exorbitante Popularität ebenfalls auf eine höchst suspekt anmutende Interpretation Gerhard Splitts rekurriert –, sondern vielmehr dem bis dato praktizierten Modus der Kontextualisierung zu folgen, welcher die pädagogischen Reformierungsvorschläge Richard Straussens in Konnex mit dem Erziehungsprogramm der Nationalsozialisten ihren historisch korrekten Status einnehmen lassen wird. Antizipierend sei jedoch darauf verwiesen, dass der Komponist im Zuge dieser induktiv motivierten Postulierung eines verpflichtenden Partiturstudiums aller Mittelschüler – welche der Detektierung eines prinzipiellen Mangels an musikalischer Bildung emaniert war, die selbstredend gravierende Resultate auf das künstlerische Urteilsvermögen der potentiellen Kulturliebhaber zeitigen musste – abermals in der traditionellen Konvention der „linken“ oder „bolschewistischen“ Gesellschaftskritik situiert war. Zum Behufe der Exemplifizierung sei an diesem Punkte lediglich auf den Philosophen und Soziologen Theodor Wiesengrund-Adorno verwiesen, der aufgrund ähnlicher Diagnosen urgierte, dass „*jeder gebildete Mensch* [befähigt sein müsse; A.W.] *sich musikalische Kunstwerke lesend aneignen*“ zu können, um „*Verständnis für kompositorische Gestaltungsprinzipien zu erlangen*“, welches sich dem Musiktheoretiker als Bedingung der Möglichkeit präsentierte, sich „*der wirklichen Elite der »Kultivierten«*“ beizählen zu dürfen.³⁰⁵

Heinz Ihler, Geschäftsführer der Reichsmusikkammer und grosso modo graue Eminenz in der Hierarchie dieses totalitären Künstlerkartells, formulierte im Rahmen seiner musikpolitischen Studie über die ihm subordinierte Organisation approximativ kommensurable Gedanken, welche jedoch in einem fundamentalen Aspekten von den praktischen Zielen Richard Straussens differierten und hiermit geeignet scheinen, die unüberwindliche Differenz zwischen den vordergründig konvergierenden pädagogischen Reformplanungen in nuce zu illustrieren:

„Gelingt es dann, noch die Schule davon zu überzeugen, daß der regelmäßige und mit künstlerischer Verantwortung durchgeführte Musikunterricht zur Entwicklung des Gemütes und des Geistes nicht weniger notwendig ist als jeder andere Zweig der Ausbildung, so dürfte über eine neue Wertschätzung des Musikalischen das deutsche Volk zur Erkenntnis vom wahren Wesen der Musik gelangen und das Hitlerwort vom 21. März

³⁰⁴ Confer: Kapitel: „*Peccatum musicae*“; S. 131 f.

³⁰⁵ Theodor Wiesengrund-Adorno zitiert nach: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen* („*Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte*“. *Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität*). Tutzing 2005, S. 167 f.

1933 auch hier in Erfüllung gehen: »Wir wollen wieder herstellen die Einheit des Geistes und des Willens der deutschen Nation.«³⁰⁶

Das punctum saliens der eben zitierten Passage wird in Anbetracht der nun zu exemplifizierenden Signifikanzen selbstredend von der dubios-mystifizierenden Formulierung „Wille der deutschen Nation“ repräsentiert, welche als terminus technicus der nationalsozialistischen Erziehungspolitik zu betrachten ist und in Adolf Hitlers programmatischer Streitschrift „**Mein Kampf**“ in illuminierender Weise prononciert wird. Im Zuge seiner stetig perpetuierten Konfrontation von den Obliegenheiten der römisch-katholischen Konfession und der in seinen Augen als primär zu akzentuierenden Identität des Gläubigen als Nationalist – ergo als „Arier“ und „Germane“ – formuliert der „Führer und Reichskanzler“ in spe das supraordinierte Konzept der zukünftigen faschistischen Bildung, welche „das deutsche Volk von Jugend an mit jener ausschließlichen Anerkennung der Rechte des eigenen Volkstums“ zu equipieren habe, wobei es mit aller Kompromisslosigkeit zu unterbinden sei, dass „nicht schon die Kinderherzen mit dem Fluche der »Objektivität« auch in Dingen der Erhaltung des eigenen Ichs“ infiziert werden.³⁰⁷ Ergo ist selbstredend die Institution des Staates dazu berufen, ihre schützende Hand über die Jugend des Reiches zu halten, um auf diese Weise der Gefahr zu opponieren, dass „diese Menschen in die Hände schlechter, unwissender oder gar übel wollender Erzieher geraten“, woraus selbigem die Mission erwächst, „ihre Erziehung zu überwachen und jeden Unfug zu verhindern.“³⁰⁸

Als eine dergartige Makulatur präsentiert sich in den Augen Adolf Hitlers auch die Freizeit seiner zukünftigen Soldaten, die nicht das geringste Recht hätten, „in diesen Jahren müßig herumzulungern“, sondern welche vielmehr verpflichtet seien „nach [ihrem; A.W.] sonstigen Tageswerk den jungen Leib [zu; A.W.] stählen und hart [zu; A.W.] machen, auf daß [sie; A.W.] dereinst auch das Leben nicht zu weich finden möge. Dies anzubahnen und auch durchzuführen, zu lenken und zu leiten ist die Aufgabe der Jugenderziehung, und nicht das ausschließliche Einpumpen sogenannter Weisheit. Sie hat auch mit der Vorstellung aufzuräumen, als ob die Behandlung seines Körpers jedes einzelnen Sache selbst wäre. Es gibt keine Freiheit, auf Kosten der Nachwelt und damit der Rasse zu sündigen.“³⁰⁹ An diesem Punkte der nationalsozialistischen Erziehungspolitik lässt sich somit das Resümee ziehen,

³⁰⁶ Ihlert, Heinz: *Die Reichsmusikkammer (Kapitel I: Sinn und Aufgaben)*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Reihe II; Heft 22)*. Berlin 1935, S. 13; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³⁰⁷ Hitler, Adolf: *Mein Kampf (Band 1, 3. Kapitel: Allgemeine politische Betrachtungen aus meiner Wiener Zeit)*. München 1942, S. 124.

³⁰⁸ *Ibidem (Band 1, 10. Kapitel: Ursachen des Zusammenbruchs)*, S. 264.

³⁰⁹ *Ibidem*, S. 278.

dass in pervertierter Imitation des hellenischen Bildungsideals die physische Ertüchtigung einen zentralen Status in der pädagogischen Indoktrinierung der deutschen Adoleszenz für sich reklamieren konnte, ja – fons et origo von Adolf Hitlers demagogischem Entwurf darstellte:

„Der völkische Staat hat in dieser Erkenntnis [mens sana in corpore sano; A.W.] seine gesamte Erziehungsarbeit in erster Linie nicht auf das Einpumpen bloßen Wissens einzustellen, sondern auf das Heranzüchten kerngesunder Körper. Erst in zweiter Linie kommt dann die Ausbildung der geistigen Fähigkeiten. Hier an der Spitze aber die Entwicklung des Charakters, besonders die Förderung der Willens- und Entschlußkraft, verbunden mit der Erziehung zur Verantwortungsfreudigkeit, und erst als letztes die wissenschaftliche Schulung.“³¹⁰

Es wird somit bereits an dieser Stelle der exekutierte Referierung deutlich, dass hiermit von Seiten des „Führers und Reichskanzlers“ in gravierender Divergenz zu Richard Straußens Intentionen ein Modus der ideologischen Manipulation propagiert wurde, welcher darauf basieren sollte, dass jenes projektierte Erziehungssystem zum Behufe der „Erweiterung des Lebensraumes“ eine Generation von Wehrdienstleistenden modelliere, welche sich durch „kerngesunde Körper“, die „Entwicklung des Charakters“, die Fähigkeit zu „Willens- und Entschlußkraft“, sowie einer mentalen „Verantwortungsfreudigkeit“ auszeichnen sollten, die zum Zwecke des idealen Funktionierens von einem Übermaß an intellektueller Reflexion zu dispensieren sei.³¹¹ Dieses Spektrum der militärisch-mobilisierenden Ausbildung manifestierte sich selbstredend ebenso in Adolf Hitlers Veneration des Boxkampfes als Archetypus jeglichen Sportes, welcher in besonderem Maße „den Angriffsgeist“ forcieren, „blitzschnelle Entschlußkraft“ verlange, den Organismus toto generis „zu stählerner Geschmeidigkeit erziehe“ und in diesem Sinne primär dazu diene, dem Knaben „auch Schläge ertragen“ zu lehren. Dieser konkludierende Aspekt des eben illustrierten Dithyrambus nahm

³¹⁰ Ibidem (Band 2, 2. Kapitel: Der Staat), S. 452 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: „**Wissen ist Macht, aber Charakter ist Stärke.**“

Staemmler, Martin: *Rassenpflege und Schule*. In: *Friedrich Manns pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften* (Heft 1379 [= Schriften zur politischen Bildung; XII. Reihe, Heft 2). Langensalza 1933, S. 17; herausgegeben von der Gesellschaft „Deutscher Staat“ (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³¹¹ Confer: „**Was wir von unserer deutschen Jugend wünschen, ist etwas anderes, als es die Vergangenheit gewünscht hat. In unseren Augen da muß die deutsche Jugend der Zukunft schlank und rank sein, flink wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl.**“

Hitler, Adolf: *Adolf Hitlers Appell an die deutsche Nation. Des Führers Reden aus dem Reichsparteitag der NSDAP. in Nürnberg 1933*. In: *Der deutsche Quell* (Heft 151). Paderborn, Würzburg 1940, S. 23; herausgegeben von Heinrich Schnee.

sich in seinen Augen von besonderer Wichtigkeit aus, da „*der völkische Staat eben nicht die Aufgabe [habe; A.W.] eine Kolonie friedlicher Ästheten und körperlicher Degeneraten aufzuzüchten*“, ergo sein rassistisches und psychisches Ideal nicht in „*ehrbaren Spießbürgern*“ oder „*tugendsamen alten Jungfern*“ erblicken könne, sondern sich selbiges in der „*trotzigen Verkörperung männlicher Kraft und in Weibern, die wieder Männer zur Welt zu bringen vermögen*“ hypostasieren werde.³¹²

In Anbetracht dieser skizzierten Konzeption mag es auch nicht weiter wundernehmen, wenn die programmatischen Reflexionen des „Führers und Reichskanzlers“ schließlich in der Glorifizierung der deutschen Wehrmacht kulminierten, welche „*als die letzte und höchste Schule vaterländischer Erziehung zu gelten*“ habe und die prädominell dazu ausersehen sei, dem „arischen“ Soldaten „*erfaßt von der Stärke des gemeinsam empfundenen Korpsgeistes, die Überzeugung von der Unüberwindlichkeit seines Volkstums*“ zu suggerieren.³¹³ In diesem Betreff postulierte der ehemalige Gefreite und Infanterist „*Treue, Opferwilligkeit, Verschwiegenheit*“ als Kardinaltugenden des „Dritten Reiches“, deren Vermittlung den Status höchster Relevanz okkupiere, da selbige in exorbitantem Maße gewichtiger seien, als „*manches von dem, was zur Zeit unsere Lehrpläne ausfüllt*“ und welche ihm dazu berufen schienen, die „*(z)ahlreiche[n; A.W.] moralische[n; A.W.] Gebrechen, die unser heutiger Volkskörper in sich trägt*“ zu eliminieren, respektive in beträchtlicher Weise zu restringieren.³¹⁴ An diesem Fundamente orientiert, wird nun auch der spezifische Lehrstoff der jungen Patrioten dazu erkoren, das Individuum bis zu seiner finalen Examinierung in obigem Sinne zu determinieren, um zu verhindern, dass der zukünftige Uniformierte ein „*halber Pazifist, Demokrat oder sonst was [... werde; A.W.], sondern ein ganzer Deutscher. Damit dieses Nationalgefühl von Anfang an echt sei und nicht bloß in hohlem Schein bestehe, muß schon in der Jugend ein eiserner Grundsatz in die noch bildungsfähigen Köpfe hineingehämmert werden: Wer sein Volk liebt, beweist es einzig durch die Opfer, die er für dieses zu bringen bereit ist.*“³¹⁵

Doch mit dieser Fokussierung auf die prä-militärische Konditionierung der Adoleszenz fand die diabolische Systematik Adolf Hitlers selbstredend noch nicht ihre letztgültige Erfüllung, da der Nationalsozialismus auch in Belangen der Pädagogik nicht von dem fundamentalen Axiom des biologisch-eliminatorschen Antisemitismus zu separieren war, der als Klimax der gesamten „*Bildungs- und Erziehungsarbeit des völkischen*

³¹² Hitler, Adolf: *Mein Kampf* (Band 2, 2. Kapitel: *Der Staat*). München 1942, S. 454 f.

³¹³ *Ibidem*, S. 459.

³¹⁴ *Ibidem*, S. 461 f. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³¹⁵ *Ibidem*, S. 474 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Staates“ anzusehen sei, welcher sich der letztgültigen Mission zu subordinieren habe, den „Rassesinn und das Rassegefühl instinkt- und verstandesmäßig in Herz und Gehirn der ihm anvertrauten Jugend“ zu installieren und zu stabilisieren: „Es soll kein Knabe und kein Mädchen die Schule verlassen, ohne zur letzten Erkenntnis über die Notwendigkeit und das Wesen der Blutreinheit geführt worden zu sein.“³¹⁶

Analog dieser detaillierten Referierung des auf aggressive Expansionspolitik und dogmatische Indoktrinierung fokussierten Erziehungsprogrammes, resümierte Alfred Rosenberg die Unterrichtspolitik des totalitär-faschistischen „Dritten Reiches“ in seiner Rede vor der Reichsführer-Schule wie folgt:

*„Die deutsche Erziehung wird nicht formal-ästhetisch sein, sie wird nicht eine abstrakte Vernunftgestaltung anstreben, sondern sie wird in erster Linie eine **Erziehung des Charakters** darstellen. [...] Diese Rückkehr zur Natur bedeutet aber auch Anerkennung aller Fähigkeiten des **Leibes**, und neben die Erziehung des Charakters stellt sich somit die Erziehung des Körpers. Das Turnen und der Sport sind nicht dazu da, um große Rekorde zu erzielen, sondern hervorragende Leistungen sollen nur Zeugnis für die Kraft des Willens, für die Schlagfertigkeit des Geistes und für die Zähigkeit der Nerven liefern. Aus **diesem** Gesichtspunkt heraus erstrebt die deutsche Leibeserziehung bewußt nicht Weltrekorde, sondern die höchstmöglichen Leistungen geschlossener Körperschaften, nicht nur einige hochgezüchtete Außenseiter, sondern eine große Leistung des Durchschnitts. [...] (D)ie einzige, wirklich große Aufgabe für die nationalsozialistische Bewegung besteht darin, die Werte des Charakters zu stählen, dem Forschungstrieb einen dem tiefsten Willen entsprechenden Antrieb zu geben, die biologischen Notwendigkeiten des Lebens zu erforschen und sich gemeinschaftlich ein Schicksal zu gestalten, das den Naturgesetzen des Lebens und den ewigen Forderungen der deutschen Rassenseele entspricht. Von dieser **einen** Erkenntnis aus wird die nationalsozialistische Idee fruchtbringend ausstrahlen können auf alle Gebiete der Wissenschaft, der Geschichte, und wird – so hoffen wir – auch einmal jene starke seelische Spannung erzeugen, aus der artechte Bildende Kunst und Dichtkunst geboren wird. [...] Wir alle aber fühlen uns, gestählt durch jahrelange Prüfungen und Kämpfe, stark genug, um uns **ganz** in den Dienst des blutgebundenen Erneuerungsgedankens zu stellen und auf allen Gebieten jene Menschen bilden zu helfen, die, von gleichem Willen getragen, Volkserzieher der Deutschen werden wollen im stetigen Bemühen, die leiblichen und geistigen Kräfte zu stählen, alle Widerstände zu überwinden und schließlich das zu schaffen, was das Streben vieler Jahrhunderte gewesen ist: einen starken, nach außen gesicherten freien deutschen Staat als Schirmer und Schützer einer großen deutschen Volkskultur, eines in sich ruhenden und immer lebendigen deutschen Menschentums. [...] Ein großer Teil der nationalsozialistischen Erziehungsarbeit wird also in einem **vorbeugenden** Wirken bestehen, einem ernstesten Bestreben, das Unbiologische, das dem germanischen Willen Widerstrebende, auszuschneiden oder an der fremden Gestalt das eigentliche Ich wieder zu vollem schöpferischen Bewußtsein zu entfalten. [...] Diese Sauberkeit des Geistes und des*

³¹⁶ Ibidem, S. 465 f. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

*Instinktes, die Unbefangenheit des Blutes wieder herzustellen, ist vielleicht die größte Aufgabe, die die nationalsozialistische Bewegung sich nun zu stellen hat.*³¹⁷

Es scheint nach der eben vollzogenen Skizzierung der braunen Erziehungspolitik beinahe opus supererogationis seiend zu konstatieren, dass Gerhard Splitts prekäre These – welcher zufolge „(d)ie Realisation seiner, Strauss’ [sic!], Darlegung zur Musikerziehung [...] ein »geistiges Niveau« herbeiführe; A.W.], das die »beste Gewähr für Erreichung« der kulturellen Ziele Hitlers“ darstelle – in eklatantem Maße zu relativieren ist, da der Musikologe mit dieser Insinuation lediglich auf die erwähnte Rede des „Führers und Reichskanzlers“ vom 01. September 1933 rekurriert, ohne die programmatischen Ideen des Komponisten sensu proprio zu kontextualisieren. Mit dieser Methodik gelingt es dem partiell tendenziösen Schriftsteller eine immanente Analogie von des Musikers pädagogischem Konzept zu der offiziellen Unterrichtspolitik der Nationalsozialisten zu suggerieren, deren Existenz grosso modo negiert werden muss, respektive welche lediglich in der Leugnung eines absoluten Primats der Naturwissenschaften zu detektieren ist, da sowohl Richard Strauss als auch die faschistischen Potentaten das schulische System lediglich als Mittel zu einem bestimmten Behufe aufzufassen geneigt waren, der sich auf der einen Seite als humanistisch kolorierter Prozess der Seelenbildung, auf der anderen Seite jedoch als prä militärische Ausbildung zum Behufe des bewaffneten Konfliktes manifestierte, welche von Karl Jaspers wie folgt verbalisiert wurde:

*„Oder der Staat bemächtigt sich der Erziehung zu stiller und gewaltsamer Formung nach seinem Zweck. Dadurch entsteht eine einheitliche Erziehung unter Lähmung der geistigen Freiheit. Grundgesinnungen werden bekenntnismäßig fixiert und mit dem Lernen von Kenntnissen und Fertigkeiten eingedrillt als die Weisen des Fühlens und Wertens. Was Bolschewismus und Faschismus leisten und was über die abnehmende Freiheit Amerikas berichtet wird, ist unter sich sicher gewiss höchst verschieden, aber gemeinsam ist die Typisierung des Menschen.“*³¹⁸

³¹⁷ Rosenberg, Alfred: *Gestaltung der Idee. Blut und Ehre Band 2. Reden und Aufsätze von 1933 – 1935 (Von der Auffassung über nationalsozialistische Erziehung; Rede vor der Reichsführer-Schule vom 15. März 1934)*. München 1942, S. 51 ff.; herausgegeben von Thilo von Trotha (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Opitz, Reinhard: „Raum“, „Rasse“, „Volk“. *Über den Zusammenhang von Programm, Ideologie und Ideologiekritik des deutschen Faschismus*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 53; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

³¹⁸ Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. In: *Sammlung Göschen (Band 1000)*. Berlin 1965, S. 105 f. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Exkurs I – Peccatum musicae

„Derselbe Text erlaubt unzählige Auslegungen:
es gibt keine »richtige« Auslegung.“³¹⁹

Des Komponisten respektables musikalisches Oeuvre involviert – sofern man geneigt ist, die nach Christoph Martin Wielands (1733 – 1813) „*Die Abderiten*“ konzipierte Musikkomödie „*Des Esels Schatten*“ diesem Genre zuzurechnen, respektive die divergierenden Modifikationen spezifischer Werke eskamotierend zu ignorieren – alleinig sechzehn Opern, deren letztes Drittel der Epoche der nationalsozialistischen Oppression inhärent, respektive in den vier Lebensjahre nach dem Exodus (dieser ambigüide Terminus wurde mit Bedacht gewählt) des „Dritten Reiches“ bis zum Tode des Tondichters situiert ist. Aufgrund der Tatsache, dass der Verfasser die thematische Expansion dieses Essays notwendigerweise a priori limitieren musste – selbiger wird bis auf eine signifikante Ausnahme mit dem historischen Datum des 06. Juli 1935, ergo der abrupten Finalisierung von Richard Straussens Reichsmusikkammerpräsidentenschaft konkludiert werden – ist es ihm selbstredend nicht vergönnt, den beträchtlichen Fundus an werkimmanenten Informationen für des Musikers Konnexion mit dem faschistisch-totalitären Deutschland in annähernd suffizientem Maße zu explizieren, da er einerseits fürchtet, diesem interessanten und in exakter Weise zu analysierenden Objekt musikologischer Forschung durch apodiktisch-oberflächliche Axiomata nicht gerecht werden zu können und er sich andererseits wohl bewusst ist, dass eine präzisere Deduktion den puritanischen Rahmen dieser Diplomarbeit in völlig unabsehbarer Weise transzendieren würde.

Aufgrund dieser basalen Disposition kann es den werten Rezipienten nicht wundernehmen, wenn der Autor sich dazu entschloss, diesen Exkurs – unter Exklusion aller theologischen Implikationen – mit der Phrase „*Peccatum musicae*“ (Sünde der Musik) zu titulieren, da selbiger sich nicht mit den populären Thematiken von „*Daphne*“, „*Festmusik zur Feier des 2600jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan*“, „*Metamorphosen*“, etc. auseinanderzusetzen gedenkt, sondern es vielmehr unternommen wird, die Konzentration des skeptischen Lesers lediglich auf die wahrlich dubios-ominösen Schöpfungen Richard Straussens während der Dauer seiner musikpolitischen Funktion zu fokussieren. Basierend auf dem Faktum, dass lediglich die Werke „*Das Bächlein*“ (1933, TrV 264) und die „*Olympische*

³¹⁹ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887 (Herbst 1885 – Frühjahr 1886; § 1/120)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 12, S. 39; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

Hymne“ (1934, TrV 266) mit einer derart delikaten Charakteristik zu illustrieren sind, respektive in dieser Eigenschaft den zeitlichen Rahmen der vollzogenen Autolimitation nicht in exorbitantem Maße sprengen werden, scheint die Sphäre der Interpretation zureichend restringiert zu sein.

In Betreff der gravierend sich ausnehmenden Problematik im Angesicht der nationalsozialistischen Usurpierung von Kunstwerken aller Menschheitsepochen, respektive deren Resultate auf die Rezeption nicht nur historisch kontemporären Kulturgutes, sei an dieser Stelle lediglich exkursorisch auf Jochem Wolffs und Hanns-Werner Heisters Reflexionsansätze zu dem Oeuvre Ludwig van Beethovens und dessen politischer Instrumentalisierung im Zuge des „Dritten Reiches“ verwiesen, welche grosso modo als Archetypus der faschistischen Agitation im Bereiche der „Ernsten Musik“ anzusehen ist. In ihrer konzisen Studie *„Macht und Schicksal. Klassik, Fanfaren, höhere Durchhaltemusik“* akzentuieren beide Forscher die skrupellos-illegitime Vereinnahmung der Oper *„Fidelio“*, welche *„(u)nter Umkehrung der humanistischen Utopie“* zu einer *„»Prophetie, eine[r; A.W.] Vorahnung, fast möchte man sagen eine[r; A.W.] Vorwegnahme des Aufbruchs der Nation im deutschen Reich des 20. Jahrhunderts (Quelle: Völkischer Beobachter, Ausgabe Wien, 28.03.1938)«* stilisiert wurde:

„»Fidelio« eröffnete die Reihe jener Werke Beethovens, die Leiden, Kampf und Sieg und damit auf diesem Weg das Durchhalten im Sinne der »national-politischen« Ziele nahelegen sollten. Die Deutung besonders der 3. (»Eroica«) und 5. (»Schicksals«-)Sinfonie sind vor allem während der Kriegsjahre von den Durchhaltegleichnissen geprägt. Aber bereits 1934 hatte Arnold Schering von der 5. Sinfonie als einem Werk der »nationalen Erhebung« geschwärmt und sie gleichgesetzt mit dem »Bild des Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet« - ein »Sinnbild, das gerade uns Deutschen der Gegenwart in voller Tageshelle entgegenleuchtet.«³²⁰

Demgegenüber kommentierte Fred Prieberg die generelle und rasant progressierende Anzahl von regimekonformen Kompositionen als defensive Reaktion auf ein florierendes Denunziantentum, welches sich dazu anließ, alle *„Musiker, Komponist[en; A.W.], Kritiker, Musikpädagoge[n und; A.W.] Operndirektor[en; A.W.]“* der deutschen Kulturlandschaft einer rigorosen Kontrolle zu unterziehen, die oftmals aufgrund von peripheren Marginalien in konsequenzreichen Anschuldigungen resultierten.³²¹ *„(W)er in irgendeiner entlegenen Komposition den Text eines jüdischen Literaten verwendet, wer irgendein jüdisches oder*

³²⁰ Wolff, Jochem/Heister, Hanns-Werner: *Macht und Schicksal. Klassik, Fanfaren höhere Durchhaltemusik*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 117 f.; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

³²¹ Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Säuberungen noch und noch)*. Frankfurt am Main 1982, S. 58.

»kulturbolschewistisches« *Werk je positiv bewertet* [hatte; A.W.], *der bekam dies heimgezahlt. Kein Musikschafter war mehr sicher, nicht von seiner eigenen Vergangenheit eingeholt zu werden, oft von einer fantasievoll erfundenen.*“³²² Aus dieser situativen Diagnose deduzierte der Journalist und Musikologe die prädominell legitime These, dass „gerade schon die vage Möglichkeit, denunziert zu werden“ zu opportunistischen Approximierungen an die faschistischen Potentanten führte, ergo diese Atmosphäre der Oppression „sich bei vielen Komponisten [im Zuge; A.W.] systemkonforme[r; A.W.] Gelegenheitsarbeiten“ hypostasiere, welche sich auch „bei vielen Musikautoren an eilfertigen Lobreden auf solche ablesen“³²³ ließen.

Doch möchte der Verfasser seine Skepsis gegenüber der triebspezifisch fundierten Motivationsebene der Angst akzentuieren, da selbige ihm im Falle Richard Straussens nicht geeignet scheint, die suffiziente Argumentationsbasis für die Produktion der „**Olympischen Hymne**“ – in Betreff von „**Das Bächlein**“ kommt jene charakterologische Insinuation a priori nicht in Betracht – zu bilden. Selbige ist vielmehr in dem äußerst simplen Faktum zu detektieren, dass es dem Präsidenten der Reichsmusikkammer – der die führende musikpolitische Position jenes Landes bekleidete, welches die anstehenden Festspiele auszutragen bestimmt war – eine möglicherweise enervierende, dessen ungeachtet jedoch absolut selbstverständlich-evident sich präsentierende Obliegenheit sein musste, den vom „Internationalen Olympischen Komitee“ geordneten Glorifizierungschoral zu kreieren. So konstatierte auch Stefan Zweig in seinen posthum publizierten autobiographischen Aufzeichnungen „**Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers**“:

„Bei Strauss dagegen war die Teilnahme bedeutend absichtsvoller. Bei seinem Kunstegoismus, den er jederzeit offen und kühl bekannte, war ihm jedes Regime innerlich gleichgültig. Er hatte dem deutschen Kaiser gedient als Kapellmeister und für ihn Militärmärsche instrumentiert, dann dem Kaiser von Österreich als Hofkapellmeister in Wien [diese Phrase ist inkorrekt; A.W.], war aber ebenso in der österreichischen und deutschen Republik persona gratissima gewesen. Den Nationalsozialisten besonders entgegenzukommen, war außerdem von vitalem Interesse für ihn, da er in nationalsozialistischem Sinne ein mächtiges Schuldkonto hatte. Sein Sohn hatte eine Jüdin geheiratet, und er mußte fürchten, daß seine Enkel, die er über alles liebte, als Auswurf von den Schulen ausgeschlossen würden; seine neue Oper war durch mich belastet, seine früheren Opern durch den nicht »rein arischen« Hugo von Hofmannsthal, sein Verleger war Jude. Um so dringlicher schien ihm geboten, sich Rückhalt zu schaffen, und er tat es in beharrlichster Weise. Er dirigierte, wo die neuen Herren es gerade verlangten, er setzte für die Olympischen Spiele eine Hymne in Musik und schrieb mir gleichzeitig in seinen unheimlich freimütigen Briefen über diesen Auftrag mit wenig Begeisterung. In Wirklichkeit bekümmerte ihn im sacro egoismo des Künstlers nur eines: sein

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem, S. 59.

*Werk in lebendiger Wirksamkeit zu erhalten und vor allem die neue Oper aufgeführt zu sehen, die seinem Herzen besonders nahestand.*³²⁴

Der Verfasser kann sich in Bezug auf diese prägnante Sentenz nicht entbrechen zu konstatieren, dass Stefan Zweigs psychologisch fundierte Exemplifizierung von dem „*in nationalsozialistischem Sinne mächtigem Schuldkonto*“ eine in apologetisch kolorierter Sekundärliteratur zu einem generellen Usus mutierte Hypothese darstellt, welche Richard Straussens Bangen um die Familie seines Sohnes Franz als entscheidenden motivationalen Faktor im Rahmen der regimekonformen Akte des Komponisten prädiziert. Ungeachtet der Tatsache, dass dem österreichischen Dichter – welcher im Jahre 1942 „*aus freiem Willen und mit klaren Sinnen*“³²⁵ aus dem Leben schied – die der Nachkriegsforschung zur Disposition stehenden historischen Dokumente selbstredend nicht bekannt sein konnten, muss diese These aus kontemporärer Perspektive negiert, beziehungsweise in eklatantem Maße revidiert werden. Erst mit der abrupten Finalisierung seiner musikpolitischen Machtposition, respektive dem sich bereits im Jahre 1934 sinister ankündigenden Problemhorizontes im Zuge des nationalsozialistischen „Titanenkampfes“ zwischen Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels³²⁶, kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist seines Gefühles der absoluten Immunität verlustig ging und er erst zu diesem signifikanten Zeitpunkte exaktere Einblicke in seine nun prekär-kritisch geartete Situation gewinnen konnte. Als markantes Indiz für diese spezifische Datierung präsentiert sich beispielsweise Winifred Wagners vehement projektierte Initiative, aufgrund derer Alice Strauss, die dem „Volke Israel“ entsprossene Schwiegertochter des Tondichters, dem „Reichskanzler“ im Rahmen eines Künstlerempfanges der Bayreuther Festspiele des Jahres 1934 privatim vorgestellt wurde, da die angehende Privatsekretärin des „Garmischer Meisters“ „*nach Schikanen und Drohungen der Partei verschreckt und ängstlich und Strauss in großer Sorge um sie und die halbjüdischen Enkelsöhne war.*“ Der herzliche Händedruck mit Adolf Hitler, welcher unter den Augen einer beträchtlichen Anzahl von Zeugen exekutiert wurde, sollte als granitener Garant für die physische und psychische Sicherheit Alicens fungieren, welche nun „*darauf hinweisen [konnte; A.W.], den Führer persönlich zu kennen.*“³²⁷

³²⁴ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers (Incipit Hitler)*. Frankfurt am Main 2007, S. 423.

³²⁵ Zweig, Stefan: *Der begrabene Leuchter (Vorwort)*. Frankfurt am Main 1999, S. 3.

³²⁶ Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; S. 156 ff.

³²⁷ Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth (Wirren um Parsifal; 1934 – 1935)*. München 2003, S. 285.

In Betreff der zentralen Thematik dieses Kapitels ist jedoch festzustellen, dass – ferne der bereits angesprochenen irregulären Instrumentalisierung – Richard Straussens Komposition „*Das Bächlein*“³²⁸, ein Lied für Singstimme und Klavier, dessen elegische Textgrundlage illegitimer Weise Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) zugeschrieben wurde, aufgrund ihrer deploralen Dedikation zu einem der prominentesten Vokalwerke des Tondichters mutieren sollte. Diese aus kontemporärer Perspektive höchst betrübliche Widmung, welche von des Musikers Seite als dankerfülltes Präsent und permanente Reminiszenz an die Organisation der Reichskulturkammer intendiert war, präsentiert sich in extenso wie folgt:

*„Herrn Reichsminister Dr. Joseph Goebbels. Zur Erinnerung an den 15. November 1933 verehrungsvoll zugeeignet von Richard Strauss.“*³²⁹

Aufgrund der bereits exekutierten motivationstheoretischen Analysis im Segment „*Charakterologische Aspekte der Person Richard Straussens*“³³⁰ scheint sich die vordergründige Interpretationsdiffizilität der mit diesem opus in Konnexion stehenden Thematik – welche geneigt ist, selbiges entweder als enigmatisches Mysterium der prädominell wohl opportunistisch gearteten Mentalität des Komponisten oder als dessen absolute Affirmation des Nationalsozialismus zu explizieren – in der Sphäre intellektuell-akrobatischer Spekulation zu verlieren. Selbstredend ist die Dedikation dieses Werkes in Anbetracht unseres aktuellen Wissenshorizontes, welchem die irreversible gedankliche Amalgamierung des „Dritten Reiches“ mit den nicht verbalisierbaren Bestialitäten der rassistisch-eliminatorischen Faschisten stets gewärtig ist, als deplorable Faktizität zu bewerten, die in ethisch-normativen Belangen eine schockierende Approximierung Richard Straussens an ein Regime repräsentiert, welches immanent bestrebt war, das europäische Judentum in einem maschinell-bürokratischen Prozess der Elimination in toto zu destruieren.

³²⁸ „*Du Bächlein silberhell und klar, / du eilst vorüber immerdar. / Am Ufer steh' ich, sinn' und sinn': / Wo kommst du her, / [wo gehst du hin] (x 2)? / Ich komm' aus dunkler Felsen Schoß, / mein Lauf geht über Blum' und Moos. / Auf meinem Spiegel schwebt so mild / Des blauen Himmels freundlich Bild. / Drum hab' ich frohen Kindersinn, / es treibt mich fort, weiß nicht wohin. / Der mich gerufen aus dem Stein, / der, denk ich, wird [mein Führer] (x 3) sein!*“

Strauss, Richard: *Die Orchesterlieder (Booklet zur Gesamteinspielung unter Friedrich Haider; NC 0000722)*. Nightingale Classics 1999, S. 216 f. (Die eckigen Klammern markieren das repetierte Segment).

Confer: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (IV. Der Präsident der Reichsmusikkammer: 2. Richard Strauss, der erste Präsident der Reichsmusikkammer: Der Dank des Komponisten)*. Pfaffenweiler 1987, S. 87.

³²⁹ Trenner, Franz: *Richard Strauss. Werkverzeichnis*. Wien, München 1985, S. 77.

Confer: Strauss, Richard: *Die Orchesterlieder (Booklet zur Gesamteinspielung unter Friedrich Haider; NC 0000722)*. Nightingale Classics 1999, S. 216.

³³⁰ Confer: Kapitel „*Kaiserreich und servile Veneration von Autorität*“; S. 6 ff.

Doch kann dieses subjektiv legitime Verdikt in diesem Maße auf den „Garmischer Meister“ per se keine Anwendung finden, da selbigem die katastrophalen Entwicklungen der nächsten zwölf Jahre natürlich in keinem Falle antizipativ bekannt sein konnten und die nationalsozialistischen Potentaten in jeglicher Weise intendierten, die ultimativen Ziele ihrer „Gesellschaftspolitik“ zu mystifizieren. Der Verfasser ist in Bezug auf dieses simplizistisch anmutende geschichtskritische Postulat geneigt zu insinuieren, dass die private Widmung eines offensichtlichen Gelegenheitswerkes an ein führendes politisches Element einer sich stetig konsolidierenden Regierung für den Tondichter, welcher vierundfünfzig Jahre seiner Existenz unter dem Regiment eines autokratischen Absolutismus verlebt hatte, keine größere Besonderheit darstellte, als die Kompositionen diversester Parade-, Investur-, Fest- und Gardemärsche für den Monarchen Kaiser Wilhelm II, ergo dem Vokalwerk „*Das Bächlein*“ kein Status höherer Importanz zu präzisieren ist, als dieses tatsächlich sein Eigen nennen kann.

Die historiographische Problematik in Betreff der „*Olympischen Hymne*“, welche Richard Strauss zum Behufe der anstehenden Festspiele des Jahres 1936 im Auftrage des zuständigen internationalen Komitees³³¹ auf einen Text von Robert Lubahn (1903 – 1974) in Musik gesetzt und welche Joseph Goebbels zu einer honorierenden Notiz motiviert hatte („*Sie ist wirklich wunderbar. Komponieren kann der Junge.*“³³²), präsentiert sich dem musikologischen Exegeten in wesentlich diffizilerer Art und Weise.³³³ Primär ist jedoch zu konstatieren, dass der Staatssekretär Theodor Lewald (1860 – 1947) bereits im Jahre 1931 sondiert hatte, ob der „Garmischer Meister“ ein gewisses Interesse an dieser sekundären Arbeit bekunden würde, welches der Komponist 1933 dezidiert bestätigen sollte, sofern ihm ein qualitativ suffizientes Gedicht als Basis seiner Musik dargeboten werden sollte. Nach einer rigorosen Selektion des beachtlichen Konvoluts von circa dreitausend Entwürfen durch die Hand des Lyrikers Börries Freiherr von Münchhausen (1874 – 1945), wurden Richard Strauss schließlich vier anonyme Produkte übersendet, aus welchen er den am 01. Oktober 1934 in allen bedeutenden Presseorganen proklamierten Text des bis dato unbekanntes Poeten Robert Lubahn auswählte:

³³¹ Confer: Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts (Richard Strauss: Der kompromittierte Jupiter*. Berlin 2004, S. 327; übersetzt von Paul Lukas.

³³² Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (20. Juni. 1936)*. München 2008, Band 3, S. 963; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

³³³ Die nun folgenden Exemplifizierungen basieren prädominell auf der themenspezifischen Studie „*Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die »Olympische Hymne« von Robert Lubahn und Richard Strauss*“, welche Albert Dümling 1997 in den „*Richard Strauss Blättern*“ publizieren ließ.

„Völker! Seid des Volkes Gäste, / Kommt durchs offene Tor herein! / Ehre sei dem Völkerfeste! / Friede soll der Kampfspruch sein. / Junge Kraft will Mut beweisen, / Heißes Spiel Olympia! / Deinen Glanz in Taten preisen, / Reines Ziel: Olympia. /
 Vieler Länder Stolz und Blüte / Kam zum Kampfesfest herbei; / Alles Feuer, das da glühte, / Schlägt zusammen hoch und frei. / Kraft und Geist naht sich mit Zagen, / Opfergang Olympia! / Wer darf deinen Lorbeer tragen, / Ruhmesklang: Olympia? /
 Wie nun alle Herzen schlagen / In erhobenem Verein, / Soll in Taten und in Sagen / Rechtsgewalt das Höchste sein. / Freudvoll sollen Meister siegen, / Siegesfest Olympia! / Freude sei noch im Erliegen, / Friedensfest: Olympia.“³³⁴

In Anbetracht dieser hymnischen Glorifizierung, welche nicht nur die „gute Eris“³³⁵ hellenischer Provenienz akzentuierte, die beispielsweise in Hesiods epischem Lehrgedicht „*Werke und Tage*“ eine prominente Position für sich reklamieren konnte, sondern ebenso die Prinzipien der Toleranz und Generosität als essentielle Segmente des olympischen Gedankens signalisierte, ja – sich dazu unterfängt in einer an Stefan Zweigs „*Jeremias*“ gemahnenden devot-humanistischen Argumentationsfigur den positiven Aspekt einer gerechten Niederlage zu prononcieren, sahen sich die Exponenten des „Reichspropagandaministerium“ dazu veranlasst zu reklamieren, „daß das Lubahnsche Gedicht zu wenig dem Geist des Dritten Reiches entspräche.“³³⁶ Im Zuge einer umfangreichen Epistel vom 05. November 1934 formulierte Theodor Lewald gegenüber dem Dichter dieser inopportunen Verse in aller Prägnanz den obligatorisch sich ausnehmenden Protest Joseph Goebbelsens, dessen faschistische Mentalität im Besonderen zwei Passagen als mit den Tendenzen des neuen Regimes inkongruent konstatierte: „Ehre sei dem Völkerfeste! / Friede soll der Kampfspruch sein“ und „Soll in Taten und in Sagen / Rechtsgewalt das Höchste sein“. Gemäß diesem Appell urgierte der Staatssekretär eine Modifikation der aus nationalsozialistischer Perspektive frivol-deplazierten Sentenzen und offerierte Robert Lubahn einen Kompromissvorschlag, welcher die erste Phrase mithilfe eines simplen quid pro quo zu „Friede sei dem Völkerfeste / Ehre soll der Kampfspruch sein“ transformierte, sowie den prekären Terminus „Rechtsgewalt“ durch das wesentlich unproblematischere Vokabel

³³⁴ Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38)*. Tutzing 1997, S. 72 f.; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

³³⁵ Nietzsche, Friedrich: *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern (5.: Homer's Wettkampf)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*. München 1999, S. 786; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

³³⁶ Joseph Goebbels zitiert nach: Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38)*. Tutzing 1997, S. 75; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

„Eidestreu“ substituieren sollte und der am 06. Dezember 1934 von dem „Internationalen Olympischen Komitee“ autorisiert wurde.³³⁷

Die bis an diesen Punkt prädominell unproblematische Exemplifizierung des historischen Sachverhaltes wird in Bezug auf die Person Richard Straussens erst durch dessen Intention kompliziert, das eben konkludierte Werk (20. Dezember 1934) dem „Reichskanzler“ Adolf Hitler im Zuge einer privaten Audienz zu präsentieren, da selbiges dem „*Führer und Protektor der Olympiade* [...] *doch in erster Linie gefallen*“ müsse.³³⁸ Aufgrund der hohen Importanz, welche der „Garmischer Meister“ diesem projektierten Unterfangen – welches sich am 29. März 1935 auch tatsächlich realisieren sollte – zu präzisieren geneigt war, sieht sich der Autor gezwungen, des Tondichters prominente Zeilen an seinen historisch kontemporären Librettisten Stefan Zweig, in denen er seine rezente Schöpfung als „*Olympiahymne für die Proleten*“ denunzierte, welche er – „*der ausgesprochene Feind und Verächter des Sports*“³³⁹ – lediglich zum Behufe des Zeitvertreibes kompiliere, in eklatantem Maße zu relativieren, respektive selbige seinen stetigen Bemühungen um die Kontinuierung der außergewöhnlich produktiven Kooperation mit dem österreichischen Dichter zu subsumieren.³⁴⁰ Doch war durch diese erneut statthabende opportunistische Approximation Richard Straussens an die Potentaten der totalitären Tyrannis abermals ein primär unproblematisches Werk, dessen Kreation alleinig auf das Betreiben einer internationalen Organisation rekurriert hatte, zu einem Politikum erster Güte avanciert, welches von dem im Status der Desillusion situierten Mitarbeiter Joseph Gregor mit den Worten kommentiert wurde: „*Ich habe das Gefühl, daß er jetzt alles tut, um den Machthabern angenehm zu werden. Olympia-Hymne wird komponiert und Hitler vordirigiert usw.*“³⁴¹ So publizierte das „Neue Wiener Journal“ am 5. April 1935 einen kritisch kolorierten Rapport mit der prägnanten Titulierung „**Richard Strauß** [sic!] **und seine Olympische Hymne**“, welcher sich dazu anließ, das entstehungsgeschichtliche Umfeld dieser prekären Komposition zu resümieren, wobei zweifelsfrei zu konstatieren ist, dass selbiger im Zuge dieses Vorgehens einen objektiv inkorrekten Mythos generierte, welcher sich auch in der heutigen Forschungsliteratur partiell perpetuiert:

³³⁷ Confer: Ibidem, S. 75 f.

³³⁸ Richard Strauss zitiert nach: Ibidem, S. 77.

³³⁹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 21.12.1934)*. Frankfurt am Main 1957, S. 90; herausgegeben von Willi Schuh.

³⁴⁰ Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; S. 167 ff.

³⁴¹ Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Joseph Gregor (Gregor; 18.02.1936)*. New Zealand 1991, S. 265; herausgegeben von Kenneth Brikin.

„Dr. Richard Strauß hat die von ihm komponierte „Olympische Hymne“ Adolf Hitler durch Franz Völker vorsingen lassen und dem Reichskanzler gewidmet. Hitler empfing von der Schönheit der Komposition einen tiefen Eindruck und gab seine Zustimmung zur Aufführung der Hymne, die zum erstenmal bei der Eröffnungsfeier der olympischen Spiele vorgetragen werden wird. [...] Es ist interessant, daß gleichzeitig das Gerücht auftaucht, daß sich der Reichspropaganda-minister Dr. Göbbels [sic!] nach langen Bedenken bereit erklärt habe, die Uraufführung der neuen Oper von Richard Strauß »Die schweigsame Frau«, die, wie die bisherigen Opern des Komponisten seit dem »Rosenkavalier« in Dresden stattfinden sollte, zu gestatten, obwohl das Buch von Stefan Zeig stammt. Dr. Göbbels soll freilich erklärt haben, daß er Richard Strauß nur noch dieses einmal gestatten wolle, das Textbuch eines Dichters zu vertonen, dessen Abkunft nicht vollständig dem Arierparagraphen entspricht. Wenn man diese beiden Nachrichten vergleicht, so möchte man fast annehmen, daß Richard Strauß durch die Widmung der »Olympischen Hymne« an Adolf Hitler diesem den Dank für die Nachgiebigkeit der herrschenden Kreise Deutschlands in der Angelegenheit der »Schweigsamen Frau« abstatte wollte.“³⁴²

Die eben referierte Legende, welche wohl unwissentlich von diesem Zeitungsartikel fabriziert wurde, findet ihre Hypostasierung selbstredend in der akzentuiertem Dedikation der „**Olympischen Hymne**“ an den „Führer“ Adolf Hitler, welche niemals erfolgt war, da sie weder anhand von Franz Trenners probatem Werkverzeichnis – das die Widmung von „**Das Bächlein**“ dezidiert thematisiert³⁴³ – noch mithilfe des Partitur-Autographen³⁴⁴ verifiziert werden kann³⁴⁵. Es scheint jedoch legitim zu sein, der konkludierenden Insinuation dieses Rapportes ein gewisses Maß an Possibilität zu präzisieren, da Richard Strauss dem „Reichskanzler“ tatsächlich ein signiertes Faksimile seines Werkes darbot, welches der Staatssekretär Theodor Lewald – der mit einem analogen Präsent honoriert wurde – in seiner an den Tondichter adressierten Epistel vom 01. April 1935 erwähnt, da er selbiges teilweise im Programm des Eröffnungstages der Olympischen Spiele zu publizieren gedachte.³⁴⁶

³⁴² Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38).* Tutzing 1997, S. 80; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

³⁴³ Confer: Kapitel „*Peccatum musicae*“; Fußnote 329

³⁴⁴ Confer: Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38).* Tutzing 1997, S. 80; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

³⁴⁵ Kommentar: „**Der Unglückliche** [Richard Strauss; A.W.] **beschwört mich Brief für Brief, ihm ein neues Libretto zu schaffen. Er kann nicht begreifen, daß seine Widmungen an Hitler und Göring mir eine Zusammenarbeit mit ihm unmöglich und ekelhaft machen – und dennoch ist er der letzte der Großen.**“

Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Romain Rolland in 2 Bänden (Zweig; 22. Mai 1935).* Berlin 1987, Band 2, S. 598 übersetzt von Christel Gersch und Gerhard Schewe, herausgegeben von Waltraud Schwarze.

³⁴⁶ Confer: Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38).* Tutzing 1997, S. 80; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Exkurs II – „Friedenstag“

„Das Beste ist in dieser Zeit sich mit seinen eigenen Sachen
zu befassen und das tun sie hoffentlich.“³⁴⁷

Die bereits im vorhergehenden Kapitel antizipativ annoncierte „*signifikante Ausnahme*“ dieser zeitlich limitierten Kontextualisierungsstudie wird in musiktheatralischen Belangen von Richard Straussens zwölfter Oper repräsentiert, welche wie kein anderes seiner Bühnenwerke Anlass zu dramatischen Diskussionen über des Komponisten potentielle Nähe zum Nationalsozialismus offerierte. Als prominenteste Exponenten dieses musikologischen Diskurses sind zweifellos Carl Dahlhaus, Fred Prieberg, Gerhard Splitt und Michael P. Steinberg zu nennen, auf deren spezifische Analysen, Theorien und Spekulationen der Verfasser im weiteren Verlaufe dieses Segmentes separat zu replizieren gedenkt. Bevor jedoch ein derartiger Modus der reaktiv motivierten Interpretation exekutiert werden kann, scheint es dem Autor unter dem Postulat der philologischen Integrität unumgänglich vonnöten zu sein, auf eine immense Problematik im Umgang mit den ästhetisch-stilistischen Kriterien des faschistisch-totalitären Deutschlands hinzuweisen, welche ungeachtet aller Tendenzen der bereits thematisierten politisch motivierten Apolitisierung die adäquate Beurteilung von Musikwerken dieser Epoche in exorbitantem Maße verkompliziert.

In seiner Reichstagsrede vom 22. Februar 1934 – „*Der Kampf um die Weltanschauung*“ – akzentuierte Alfred Rosenberg die in seinen Augen statthabende „*Umwandlung der geistigen und weltanschaulichen Haltung*“ in der kulturellen Sphäre „Germaniens“ und formuliert im Zuge seiner dubiosen Illustrierungen dieses Transformationsprozesses eine Doktrin, welche den vom Autor tangierten Sachverhalt lukulent verdeutlicht: „*Wir denken nicht daran, irgendein Dogma der Kunst zu verkünden, wohl aber ergibt sich aus der Kritik des Gegnerischen die Richtung für das Schöpfertum einer Zukunft.*“³⁴⁸ Dieses vom „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ enunzierte Theorem beschreibt in positiver Weise ein Charakteristikum, das bereits im Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“ zureichend typisiert wurde und dem durch Friedrich Nietzsches Analysis des „*Ressentiments*“ suffiziente Illustration angedieh, welche hier lediglich durch eine konzise Sentenz erneut vor

³⁴⁷ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (05. Februar 1932)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 21; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

³⁴⁸ Rosenberg, Alfred: *Gestaltung der Idee. Blut und Ehre Band 2. Reden und Aufsätze von 1933 – 1935 (Der Kampf um die Weltanschauung; Reichstagsrede vom 22. Februar 1934)*. München 1942, S. 38; herausgegeben von Thilo von Trotha.

das intellektuelle Auge des Rezipienten gestellt werden soll: „Diese Umkehrung des werthesetzenden Blicks – diese *notwendige* Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum Ressentiment: die Sklaven-Moral bedarf, um zu entstehen, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agieren, – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.“³⁴⁹ Hiermit wird deutlich, dass Alfred Rosenbergs manipulativ-idealisiertes Postulat weniger zum Ausdruck bringt, dass man in der nationalsozialistischen „Kulturelite“ geneigt war, eine Pluralität der musikalischen Stilistiken ex cathedra zu autorisieren, insofern die Komponisten sich nicht dazu anließen, die als „kulturbolschewistisch“ stigmatisierten Tendenzen der Weimarer Republik zu perpetuieren, sondern vielmehr, dass auch der „Kampfbund für deutsche Kultur“ nicht befähigt war, dezidierte ästhetische Kriterien für die neu zu generierende Musik des „Dritten Reiches“ zu definieren.

Abgesehen von den stets existenten Rivalitäten zwischen den divergenten Nuancierungen der faschistischen Kulturpolitik – welche sich unter Eskamotierung detaillierterer Analysen am prägnantesten im Konflikt zwischen dem eher pragmatisch orientierten Joseph Goebbels und dem radikal-dogmatischen Verfasser von „*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*“ manifestierte – trübt sich diese basale Problemlage auch noch im Zuge der projektierten Distanzierung von den Verhältnissen der absolutistischen Monarchie und jenen der demokratischen „Systemzeit“, da „(d)er neue nationalsozialistische Staat [...] durch neue, spezifisch nationalsozialistische, deutsche und nicht zuletzt »moderne« Musik repräsentiert werden [sollte; A.W.], wengleich es über das, was »modern« war, höchst unterschiedliche Ansichten gab.“³⁵⁰ So illustriert der Musikologe Udo Bermbach diese diffizil sich ausnehmende kulturhistorische Materie anhand der turbulenten internen Kontroverse um Werner Egks (1901 – 1983) Oper „*Peer Gynt*“ (1938), welche sich trotz einer prädominell positiven Resonanz von Seiten Adolf Hitlers der vehementen Aversion des „Reichsmarschalls“ Hermann Göring (1893 – 1946) und des „Generalintendanten aller Preußischen Staatstheater“ Heinz Tietjen (1881 – 1967) ausgesetzt sah und die auf diese Weise in exorbitantem Maße geeignet scheint, den musikpolitischen Problemhorizont der totalitären Tyranis in nuce zu charakterisieren:

„Das Beispiel zeigt, daß es im Dritten Reich eine weltanschaulich-ideologisch fundierte Ästhetik bezüglich der Oper in einem strikten und verbindlichen Sinne nicht gab, auch wenn durchaus Bemühungen in diese

³⁴⁹ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 28

³⁵⁰ Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 157; herausgegeben von Udo Bermbach.

Confer: Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Tonkunst – deutsch bis ins Mark)*. Frankfurt am Main 1982, S. 124.

Richtung unternommen wurden. Für die meisten Opernkomponisten blieb unklar, wie zentrale Begriffe des Nationalsozialismus, etwa Rasse, Nation, Volkstum im Ziel einer »Volksoper« umgesetzt werden sollten, und dort, wo das klar schien, entstanden Werke, die selbst den Nazis als minderwertig erschienen. Zwar gab es grob umrissene Vorstellungen, etwa die 1943 im Propagandaministerium formulierte, die Oper der Zukunft müsse packend und fesselnd sein, reich an gefühlsmäßigen, lyrischen Ruhepunkten, Sinnbild des eigenen Schicksals, dem Mythos des Volkes verbunden, von inspirierender Melodik und bleibendem Wert; doch schon 1935 hatte der Präsident der Reichsmusikkammer Peter Raabe davon gesprochen, der »kulturelle Neubau der Oper« habe weniger zu berücksichtigen, »was« aufgeführt werde, als »wie« es aufgeführt werde. (Quelle: Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919 – 1945*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 220).³⁵¹

Auch Fred K. Prieberg widmete diesem signifikanten Aspekt des faschistischen Deutschlands ein respektables Segment seiner Studie *„Musik im NS-Staat“*, in dessen Rahmen er konstatierte, dass „wo es [...] lediglich um Stil ging“, exakte definatorische Prämissen nicht existent waren und in besonderem Maße „ein allgemeiner Konsensus darüber, was unter »deutscher« Musik zu verstehen sei“³⁵² über das Hilfsmittel geographischer Deszendenz hinaus nicht zu detektieren ist.³⁵³ Obwohl die simplizistische Aufzählung „germanischer“, „rassisch konformer“ Klassiker einen populären Modus der Konkretisierung darstellte, vermochten die totalitären Potentaten und ihre musikwissenschaftlich bemühten Exponenten nicht „die Frage zu beantworten, wo denn das Deutschtum in der Musik stecke und bei welchem Meister mehr und bei welchem weniger, und vor allem das Warum“ eines dergleichen Postulates konnte nicht näher charakterisiert werden.³⁵⁴ Somit verblieb als ultima ratio das primitiv-stereotype Fazit, dass „(d)eutsche Musik [...] die Musik arischer Deutscher [sei; A.W.], eine Erkenntnis edler Einfalt, gewiß richtig für die Musikgeschichte, leider ganz unbrauchbar zur notwendigen Etikettierung der zeitgenössischen Partituren.“³⁵⁵ Analog Friedrich Nietzsches analytischer Spezifikation der immanenten Implikationen des „Ressentiments“ wird somit deutlich, dass in positiver Art und Weise von einer nationalsozialistischen Musikästhetik nicht wirklich gesprochen werden kann, da sich selbige

³⁵¹ Bermbach, Udo: *Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 15; herausgegeben von Udo Bermbach.

³⁵² Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Tonkunst – deutsch bis ins Mark)*. Frankfurt am Main 1982, S. 110.

³⁵³ Confer: Blume, Friedrich: *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*. Wolfenbüttel und Berlin 1939.

Confer: Eichenauer, Richard: *Musik und Rasse*. München 1937.

Confer: Waldmann, Guido (Herausgeber): *Musik und Rasse*. Berlin 1939.

³⁵⁴ Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat (Tonkunst – deutsch bis ins Mark)*. Frankfurt am Main 1982, S. 111.

³⁵⁵ *Ibidem*.

Confer: Klein, Hans-Günter: *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 148; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

erst im Zuge eines repulsiven Verfahrens manifestierte, ergo sich lediglich als Negation früherer kompositorischer Stilelemente in Form kunsttheoretischer Maximen konstituierte:

„Was abgelehnt wurde, ließ sich an der Operngeschichte der zwanziger Jahre konkret benennen; dagegen zu beschreiben, was positiv dagegensetzt werden sollte, fiel wesentlich schwerer. Als die großen negativen »Leitbilder« galten der »Wozzeck« von Berg, die »Dreigroschenoper« von Weill und »Jonny spielt auf« von Křenek: Mit ihnen wurden Atonalität, Songstil und Jazz gleichsam »verfemt«.“³⁵⁶

Doch welche hermeneutischen Komplikationen birgt nun Richard Straussens Oper „**Friedenstag**“³⁵⁷, die nicht nur von postfaschistischen Exegeten als Akklimatisierung an das nationalsozialistische Regime des „neuen Deutschlands“ interpretiert wurde, sondern die beispielsweise auch Herbert Gerigk (1905 – 1996) als „*künstlerische Sensation*“ im Geiste einer „modernen-progressiven“ Volkstümlichkeit glorifizierte?³⁵⁸ In Betreff dieser zu exemplifizierenden Problemlage ist selbstredend primär auf Carl Dahlhausens wegweisenden Essay „*Eine Ästhetik des Widerstands?*“ zu verweisen, welcher neben einer Studie zu „*Elektra*“ im Rahmen seiner 1983 edierten Sammelpublikation „*Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*“ die einzige monographische Abhandlung zu einer Komposition des „Garmischer Meisters“ aus des Musikologen Feder darstellt und wohl als früheste wissenschaftlich fundierte Untersuchung dieser spezifischen Thematik anzusehen ist. Bereits auf der ersten Seite dieses knappen Aufsatzes charakterisiert Carl Dahlhaus die genannte Oper als „*pazifistisches Bekenntnis [...] bei dem nicht feststeht, ob es eines war*“³⁵⁹ und akzentuiert in aller Prägnanz, dass auch die entstehungsgeschichtliche Faktizität, dass nicht nur das größte Segment des Librettos, sondern auch dessen dramaturgisches Schema dem antimilitaristisch-humanistischen Denken Stefan Zweigs emaniert war – einem Datum höchster Importanz, dessen suffizienter Illustrierung der Verfasser sich im weiteren Verlaufe seiner Arbeit unter gewissen Gesichtspunkten in extenso

³⁵⁶ Klein, Hans-Günter: *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984, S. 146; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

³⁵⁷ Sollte dem werten Rezipienten der Inhalt dieses Einakters nicht näher bekannt sein, konsultiere er vor der Lektüre der nun folgenden Schilderungen das Kapitel „*Appendix: Dokumente zu »Friedenstag«*“; S. 220 ff. welchem die an Joseph Gregor und Richard Strauss adressierten Skizzen Stefan Zweigs und somit sensu proprio die Essenz dieser Dichtung inhärent ist.

³⁵⁸ Gerigk, Herbert: *Kritik der Uraufführung von »Friedenstag«*. In: *Die Musik. 1938 (Jahrgang 30)*. S. 769 f. Zitiert nach: Messmer, Franzpeter: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989, S. 279; herausgegeben von Franzpeter Messmer.

³⁵⁹ Dahlhaus, Carl: *Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft (Jahrgang 28; Heft 1)*. Berlin 1986, S. 18; herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR.

widmen wird –, lediglich „für die Gesinnung des Autors [bürgt; A.W.], aber nicht für die Substanz des Werkes“³⁶⁰ Zeugnis ablegt, welche dem Kommentar einiger Musikologen zufolge prinzipiell faschistoider Provenienz ist:

„Die Anhänger der einen [Partei; A.W.] behaupten, daß die Oper die Bedeutung eines pazifistischen Aufrufs hat, und das verlieh und verleiht ihr politische Aktualität. Die Anhänger des zweiten Standpunktes meinen, daß die Oper einen weiteren Beweis für den »eigensinnigen« Konformismus ihres Verfassers liefert, eine „... Verbeugung vor der nationalsozialistischen Ideologie ...“ (Quelle: Zondergeld, R.A.: *Der eigensinnige Konformist. Richard Strauss – Das Bühnenwerk bei den Münchner Opernfestspielen*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* (Jahrgang 149, Heft 10), Mainz 1988, S. 28).“³⁶¹

Das Zentrum der interpretatorischen Spekulationen wird unter diesem Aspekt selbstredend durch die Persönlichkeit des Kommandanten repräsentiert, welcher durch den Befehl des deutschen Kaisers in Konnex mit dem ihn exzessiv durchflutenden Gefühl der Ehre an den Rand eines aporetisch motivierten Suizids gedrängt wird, da er im Zuge einer „pseudo-tragischen Dialektik“³⁶² dem Dekret des Monarchen, welches strikt diktiert, die hart bedrängte und nicht mehr zu sekurierende Festung in keinem Falle an die protestantischen Häretiker zu übergeben, lediglich durch die fakultative Sprengung des Gebäudes Genüge leisten kann. In Anbetracht seines problematischen Charakters – welcher sich durch bedingungslose Autoritätshörigkeit, ein zur Groteske übersteigertes Pflichtgefühl, die extremistische Veneration des Krieges und eine partielle Bereitschaft zu brachialer Gewalt auszeichnet – korrespondierte die Figur des Heerführers selbstredend dem Goebbelschen Postulat „stählerner Romantik“³⁶³ und ragt somit im Kontext dieser dramaturgischen Prämisse „wie eine letzte Steigerung zum Heroischen aus der Menge hervor“:

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Pantijelew, Grigori: *Richard Strauss – Repräsentant einer inneren Emigration oder Mitläufer? Zu einigen Aspekten des Strauss'schen Alterswerkes*. In: *Richard Strauss. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Internationales Gewandhaus-Symposium 1989*. Frankfurt, Leipzig 1991, S. 124.

³⁶² Dahlhaus, Carl: *Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* (Jahrgang 28; Heft 1). Berlin 1986, S. 22; herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR.

³⁶³ Kommentar: „[...] (E)r [Richard Strauss; A.W.] lässt den erhabenen Gedanken der Versöhnung keineswegs aus den lahmen Gefühlsduseleien pazifistischer Schlappschwänzerei hervortreiben, er stellt ihn im Gegenteil dar als Krone eines Ringens, in dem Männer ihre Kräfte bis zur letzten, verzweifeltsten Entscheidung, bis zum Weißbluten gemessen. Der Friede ist eine Frucht ihrer Tapferkeit, die Verbrüderung ein Zeichen höchster gegenseitiger Achtung.“

Zentner, Wilhelm: *Kritik der Uraufführung von „Friedenstag“*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 1938 (Jahrgang 105), S. 922 ff. Zitiert nach: Messmer, Franzpeter: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989, S. 277; herausgegeben von Franzpeter Messmer.

„Spätere Geschlechter werden wohl in dieser Gestalt den festesten Kern einer Straußschen Ethik erkennen. Denn dies ist in Wahrheit ein Held aus innerem sittlichen Zwang. Ihm ist teuer, was einer Nation heilig sein muß: die Ehre, die sich niemals preisgibt. Es liegt etwas Dynamisches in dieser Gestalt, eine dramatische Triebkraft, die in jedem Augenblick etwas Hinreißendes hat. Sie findet ein schönes Spiegelbild in dem »Wachtmeister«, eine Art von Kurwenal, einem Urbild dienender Treue. Diesem heroischen Block steht die Volksmenge aus der belagerten Stadt gegenüber, die aus Not feig wurde; die geistig und seelisch amorph ist. In zwei Hauptsprechern, dem Bürgermeister und dem Prälaten, findet sie charakteristischen Ausdruck, und ganz besonders in einer keifenden, schreienden Weibsperson, die das Wort »Mörder« gegen den Kommandanten schleudert.“³⁶⁴

Mit dieser parteiisch-tendenziösen Uraufführungsrezension des Musikologen Hans Schnoor (1893 – 1976) – welcher bis zum Jahre 1968 ungehindert seiner Tätigkeit als Redakteur nachging, obgleich seine Artikel weiterhin mit antisemitischen und aggressiv-konservativistischen Stereotypen der NS-Ära equipiert waren – ist auch das zweite exegetische Problemfeld von „**Friedenstag**“ zur Diskussion gestellt, das sich in Form des musikalischen und charakterlichen Portraits der primär unstrukturierten Volksmasse manifestiert, die lediglich durch eine begrenzte Anzahl individueller Exponenten (Bürgermeister, Prälat, Frau aus dem Volke) personal repräsentiert wird. In Betreff der kompositorischen Illustration der die Festung umgebenden katholischen Population sind prädominell selbstredend die hart dissonierenden Exklamationen „*Hunger! Brot!*“³⁶⁵ zu akzentuieren, welche in der antimodernistischen Ästhetik der nationalsozialistischen Kunsttheorie einen anderen Status für sich reklamieren konnten, als es der aktuelle Rezeptionshorizont auf den ersten Blick erkennen lässt. Analog der interpretatorischen Schwierigkeit in Anbetracht von Werner Egks „**Peer Gynt**“, welcher die negativ typisierte Sphäre der Trolle durch tanzmusikartige Figurationen zu illustrieren geneigt war, ist auch die kompositorische Skizzierung der physischen Pein des gegen den Kommandanten revoltierenden Volkes nicht dazu berufen, im Kontext der totalitären Bühnenästhetik die offenkundig intendierte Appellation an humanistische Emotionen zu generieren, da diese den Limes der traditionellen Tonalität tangierenden Passagen in Konnex mit der vollzogenen Insubordination der leidenden Zivilisten bei den Zuschauern notgedrungen aversive Gefühle der Distanzierung evozieren mussten, insofern selbige sich bereits dem (Un)Geiste der neuen

³⁶⁴ Schnoor, Hans: *Kritik der Uraufführung von „Friedenstag“*. In: *Dresdner Anzeiger vom 25. Juli 1938*. Zitiert nach: Messmer, Franzpeter: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989, S. 281 f.; herausgegeben von Franzpeter Messmer.

³⁶⁵ Strauss, Richard. *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 81*. Garmisch-Partenkirchen 1987, S. 25 ff; Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann (Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss Garmisch-Partenkirchen; A 8363 F).

Epoche und ihrer Implikationen subordiniert hatten. Hierbei kann sich der Verfasser jedoch nicht entbrechen seiner gravierenden Skepsis gegenüber einer derart eklatanten Transformation des bourgeois Publikaums Ausdruck zu verleihen, da – diese Faktizität wurde im Rahmen dieser Studie bereits illustriert³⁶⁶ – das größte Segment des gebildeten Bürgertums eher den monarchistisch-autokratischen Tendenzen des neunzehnten saeculums zuneigte, welche mit der prinzipiellen Orientierung des „Dritten Reiches“ lediglich oberflächlich-marginal kongruierten.

Inspiziert von Dorothea Hollsteins kritischer Studie *„Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm“* resümiert Gerhard Splitt in aller Prägnanz, dass sich in Bezug auf Richard Straussens *„Friedenstag“* somit drei standardisierte Archetypen der nationalsozialistischen Rollendramaturgie von höchster Relevanz ausnehmen: *„Der »arische Führertypus«* [Kommandant; A.W.], *die »arische Frau« als Gefährtin dieses »Führers«* [Maria; A.W.] *und die »minderwertigen Arier«, die seinerzeit als die »weißen Juden« beschimpft wurden* [die rebellische Einwohnerschaft; A.W.].³⁶⁷ Die Anwendung dieser konkludierenden Kategorisierung auf die dem Heerführer unterstellte Volksmasse wird im Weiteren durch die analog scheinende Konzeption der dramaturgischen Rolle des Bürgermeisters mit jener des „semitischen“ Geldverleihers Shylock aus William Shakespeares (1564 – 1616) Komödie *„The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice“* fundiert, welche in ihrer Eigenschaft als offenkundige Parallelität dem höchst qualifizierten Theaterexperten Joseph Gregor ebenso bewusst gewesen sein muss, wie dem litterarisch versierten „Garmischer Meister“. In concreto manifestiert sich diese eben akzentuierte Affinität anhand von des Gemeindevorstehers knappem Appell an die essenzielle Homogenität von Freund und Feind, Verteidiger und Belagerer, Katholik und Protestant, welche im historisch kontemporären Kontext als pazifistisches, ergo internationalistisch-bolschewistisches Signal von Philanthropie und Humanität wahrgenommen werden musste und somit der basalen Rassenideologie des totalitären Deutschland fundamental opponierte.³⁶⁸

Doch ungeachtet der Tatsache, dass sich Gerhard Splitts Analysis der textimmanenten und dramaturgischen Analogien zwischen der in *„Friedenstag“* konzipierten Figurenkonstellation mit Tendenzen der antisemitisch-propagandistischen NS-Agitation von plausibler Stringenz

³⁶⁶ Confer: Kapitel *„Electio“*; S. 52 ff.

³⁶⁷ Splitt, Gerhard. *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*. In: *Archiv für Musikwissenschaft (Jahrgang 55)*. Stuttgart 1998, S. 242; herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.

³⁶⁸ Confer: *„Ich hab den Feind gesehn ... sind Menschen, so wie wir, sie leiden Not, draußen in ihren Gräben, genau wie wir – Wenn sie getreten, ächzen sie wie wir und wenn sie beten, flehn auch sie zu Gott!“* Strauss, Richard. *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 81*. Garmisch-Partenkirchen 1987, S. 40 f.; Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann (Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss Garmisch-Partenkirchen; A 8363 F) (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

erweist, kann der Musikologe in keinster Weise erklären, wieso Stefan Zweig – welcher dem aktuellen Diskurs entsprechend unstrittig als originärer Produzent des Librettos anzusehen ist – dergestaltete Ideologeme in seine Dichtung integriert haben sollte, welche zudem eine frappante Parallele zu seinem frühen antimilitaristischen Drama „*Jeremias*“ ihr Eigen nennt³⁶⁹ und explizit auf „*La redención di Breda*“ von Pedro Calderón de la Barca rekurriert.³⁷⁰ Diese basale, prädominell aporetisch anmutende Dichotomie der Interpretation wird jedoch durch eine unabweisliche epistemologische Faktizität relativiert, welche es dem Verfasser gestattet, die tendenziöse Lesart der nationalsozialistischen Musikrezensenten mit den ursprünglichen Intentionen der individuellen Autoren dieses Einakters zu harmonisieren: „*Derselbe Text erlaubt unzählige Auslegungen: es giebt keine »richtige« Auslegung.*“³⁷¹

Hierbei ist es von besonderem Interesse, dass sich das selbstevidente Postulat einer beständigen und irreversiblen Ambivalenz des exegetischen Prozesses nicht lediglich auf die historisch dokumentierten „*Friedenstag*“-Darstellungen³⁷² der nationalsozialistischen Epoche restringieren lässt, sondern selbiges auch in den Studien postfaschistischer Musikologen, welche sich wie Gerhard Splitt darum bemühten, die potentielle Rezeption im atmosphärischen Klima der Uraufführung zu rekonstruieren, eine offenkundige Insekurität der hermeneutischen Resultate zeitigt. So ist beispielsweise die schlichtweg unqualifizierte Darstellung Ulrich Schreibers, welcher konstatierte, dass der „*vollmundige C-Dur-Jubel*“ des oratorischen Finales aufgrund der ekstatischen Kantilene Marias – die der Musikkritiker als „*Zwitschermaschine*“ zu illustrieren geneigt war – einen „*angestregten Jubelton* [immanenter; A.W.] *Aggressivität*“ involviere, der im Angesicht der aus Ludwig van Beethovens „*9. Symphonie*“ entlehnten Dur-Moll-Funktionsharmonik „*weniger ein Friedensfest* [in sich berge; A.W.] *als eine Kriegserklärung an alle, die davon* [dem autorativen stilistischen Modell des Klassikers; A.W.] *abgewichen waren*“³⁷³, in besonderem Maße geeignet, die perspektivistische Enuntiation des Verfassers zu verifizieren. Auch Fred K. Priebergs abstrus-spekulative Assoziationenssequenzen, in deren Folge selbiger die

³⁶⁹ Confer: Kapitel „*Appendix: Dokumente zu »Friedenstag«*“; S. 220 ff.

³⁷⁰ Im Weiteren ist zu akzentuieren, dass des Dichters vom 23. Februar 1933 stammende und gegenüber Richard Strauss formulierte Skizze von „*Der Rattenfänger von Hameln*“ dezidiert antifaschistisch-karikaturistische Aspekte aufweist, welche deutliche Rückschlüsse auf die genuine Programmatik von „*Friedenstag*“ gestatten.

Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (23. Februar 1933)*. Frankfurt am Main 1957, S. 46 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

³⁷¹ Confer: Kapitel „*Exkurs I – Peccatum musicae*“; S. 127

³⁷² Confer: Messmer, Franzpeter: *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989; herausgegeben von Franzpeter Messmer.

³⁷³ Schreiber, Ulrich: *Richard Strauss*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000, S. 391; herausgegeben von Udo Barmbach.

Formulierung des Poeten Stefan Zweig, dass man von Richard Strauss nach „*Die schweigsame Frau*“ nun etwas erwarte, „*was dem Deutschen in irgend einer Form verbunden ist*“³⁷⁴ als mephistophelische Versuchungsstrategie interpretierte, welche den Zweck gehabt haben sollte, des Komponisten dezidierte politische Positionierung zu eruieren, stellen noch nicht das punctum culminations dieses Kaleidoskops divergenter Exegesen dar.³⁷⁵ Ihre Klimax erreicht die eminente Problematik einer adäquaten Detektierung der politischen Implikationen von „*Friedenstag*“ sobald man sich dazu anlässt, Michael P. Steinbergs respektable Skizzierung dieser Oper in Konnex mit Gerhard Splitts diesbezüglichen Forschungsergebnissen zu setzen:

*„The incoherent intentions of Zweig and Gregor and the incompetent text notwithstanding, the allegorical import of this opera is informed by the temporal context of 1938. The status of the Thirty Year’s War as an archetype of North-South, Protestant-Catholic, Prussian-Austrian division was of course clear, and the example had been invoked with increasing intensity in conservative discourse after the First World War. The commandant is clearly identified with Austria; his wife, Maria, with a notion of Catholic femininity. The commandant is old; the Holsteiner general is young and vigorous. What is the opera’s promise, through its cliché-ridden words and music, its wooden characters, and its hackneyed plot? – peace with the North German invaders, with the new and younger Germany.“*³⁷⁶

Ungeachtet der Tatsache, dass der Verfasser dieses despektierliche Verdikt in Bezug auf des Werkes künstlerische Qualitäten in keinster Weise affirmieren kann und Michael P. Steinberg dezidiert darauf hinweist, dass seine subjektive Interpretation weder absolut zwingend sei, noch über eine irreversibel-definitive Basis verfüge, welche „*Friedenstag*“ notgedrungen als eine Allegorie auf den „Anschluss“ des 12. März 1938 erscheinen lasse³⁷⁷, präsentiert sich die Illustrierung des deutsch-amerikanischen Publizisten und Musikwissenschaftlers in den Augen des Autors von höchster Relevanz. Denn obgleich der Schreibende persönlich eher dazu geneigt ist, die Amalgamierung von Norden und Süden als ästhetisches Prinzip im Denken des „Garmischer Meisters“ zu interpretieren, welcher zeitlebens die Kombination von

³⁷⁴ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (Zweig; 31. Januar 1934). Frankfurt am Main 1957, S. 58; herausgegeben von Willi Schuh.

³⁷⁵ Confer: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach’ Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters“). Konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Bausteine der historischen Oper – Friedenstag: »Nur ein sehr ernster Stoff« – Zur Entstehungsgeschichte*. Tutzing 2005, S. 589.

³⁷⁶ Steinberg, Michael P.: *Richard Strauss and the Question*. In: *Richard Strauss and his World*. Princeton 1992, S. 179 f.; edited by Bryan Gilliam.

³⁷⁷ „*There are, to be sure, no grounds and no need to declare the peace achieved in the opera an allegory of the Austrian Anschluss. The point is that it could be: aesthetically, text and music fit such a reading perfectly. If not necessarily a mark of the work’s evil, it is the mark of its ideological incompetence.*“
Ibidem, S. 180.

„deutscher“ und „welscher“ Musik projiziert hatte³⁷⁸, kann diese eloquente und in jedem Falle schwerlich kritisierbare Dekodierung des Einakters ebenso wie Gerhard Splitts Kontextualisierung ein beträchtliches Maß an Plausibilität für sich reklamieren, wobei im Zuge dieser Prädizierung stetig zu betonen ist, dass sich diese Attribute niemals auf die Intentionen Richard Straussens, Stefan Zweigs und Joseph Gregors projizieren lassen, sondern lediglich auf die potentielle Rezeption dieser Historischen Oper im Rahmen der nationalsozialistischen Poetologie. Ist man also im Sinne des Verfassers geneigt zu akzeptieren, dass diese beiden phänomenologischen Versuche der Prämisse von legitimer argumentativer Stringenz in approximativ kommensurabler Weise gerecht werden, so sieht man sich im Zuge dieses Zugeständnisses der basalen Problematik gegenüber, dass Gerhard Splitts und Michael P. Steinbergs Analysen sich in Betreff der symbolischen Funktion des Kommandanten in signifikanter Weise konterkarieren: denn wo der Heerführer in des Ersteren Interpretation den Archetypus des nationalsozialistischen „Führers“ repräsentiert, wird diese Position in des Letzteren Exemplifizierung von der Gestalt des Holsteiners okkupiert, welcher als „*young and vigorous*“ beschrieben wird, während der alte Kommandant als Exponent des traditionsreichen österreichischen (Stände)Staates anzusehen ist.³⁷⁹

Diese unabweisliche Offenheit für derart divergente exegetische Illustrierungen findet ihre zureichende Erklärung selbstredend in dem beinahe mythologisch anmutenden, in jedem Falle jedoch archetypisch reduzierten librettistischen Sujet der Oper, welches – obwohl auf jegliche textliche, verbale und gestische Äußerungen zutreffend³⁸⁰ – das Spektrum der Lesarten in unabsehbarer Weise expandiert. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass diese hermeneutische Ambiguität, in deren Zuge dem werten Leser abermals die Possibilität eines prinzipiell pazifistisch-antimilitaristischen Manifestes in Erinnerung gerufen werden muss, nicht in simplizistischer Weise auf „*ideological incompetence*“ regrediert werden kann, da Stefan Zweig selbst artikuliert, dass er „*alles im Anonymen lassen [wolle; A.W.], keine Namen geben weder für Stadt noch den Commandanten, es soll alles nur Gestalt sein, Symbol*

³⁷⁸ Confer: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen* („*Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte*«. *Aspekte von Richard Strauss' Gattungsverständnis; Perspektiven auf die Gattungsgeschichte der Oper; Nationale Operntraditionen*). Tutzing 2005, S. 273 ff.

³⁷⁹ Confer: Ibidem („*Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters*“. *Konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Bausteine der historischen Oper – Friedenstag: Heroismus und die Ästhetik des Wunderbaren – Historische Oper und Politik*), S. 622.

³⁸⁰ Confer: Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979; übersetzt von Eike von Savigny.

Confer: Austin, John L.: „*Performative Äußerungen*“. In: Austin, John L.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart 1986; übersetzt und herausgegeben von Joachim Schulte.

Confer: Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2003; herausgegeben von Joachim Schulte.

und nicht einmaliges Individuum“³⁸¹, um „das Stück für Deutungen offen [zu; A.W.] machen, die die siegreiche Kraft des Humanitätsgedankens auf die Gegenwart übertragen.“³⁸²

Doch auch die versifizierte Exekution der vom Dichter projizierten Glorifizierung der interpersonellen Harmonie ist mit einem Assortiment problematischer Signifikanzen ausgestattet, deren offenkundigste durch die inexistente dramaturgische Begründung des plötzlich eintretenden Friedens repräsentiert wird, der sich nicht als prozessuale, durch menschliche Rationalität initiierte Modifikation des brachialen Konfliktes manifestiert, sondern als *deus ex machina* in Erscheinung tritt, welcher in der psychologisch-litterarischen Oper des 20. Jahrhunderts per definitionem anachronistisch wirkt, gleichwohl Joseph Gregor sich *expressis verbis* weigerte, „den Ausgang des »Friedenstag« als »Wunder« anzusehen; nicht weil gerade in diesem Augenblicke der Friede Tatsache geworden ist, sondern weil er in der Seele diese Frau [Maria; A.W.] schon da ist, werden diese Menschen gerettet.“³⁸³ Aber auch des Kommandanten abrupte Akzeptanz der transformierten Situation (deren suffiziente Motivation nicht lediglich durch die bühnentechnisch notwendige Plötzlichkeit prinzipiell komplex erscheint, sondern auch durch dessen anfänglich radikal-kompromisslose Ablehnung des altruistischen Versöhnungsangebotes von Seiten des Holsteiners in fulminantem Maße verkompliziert wird)³⁸⁴ kann mithilfe der realisierten Blick-Symbologie Wagnerscher Provenienz selbstredend nur als unzureichend fundiert betrachtet werden, da des Heerführers monistische Siegesveneration – welche sich aufgrund der historischen Faktizität eines bis dato dreißig Jahre währenden Kriegsgeschehens als äußerst stabil erwiesen haben muss – durch den ereignisschweren Augenkontakt mit Maria in keinster Weise zu destruieren wäre:

„Sowenig also das tragische Grundmuster des Textes, ein Grundmuster, dessen Affinität zum Faschismus – trotz der Determinierung durch allgemeinere, über der Faschismus hinausgreifende Tendenzen der 30er Jahre – kaum zu leugnen ist, die Wirkungsform des Werkes bestimmt, sowenig ist andererseits die von Strauss in kompositorische Praxis umgesetzte Opernästhetik des Wunderbaren – eine Ästhetik, die den

³⁸¹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (Zweig; 21.08.1934). Frankfurt am Main 1957, S. 76; herausgegeben von Willi Schuh.

³⁸² Hottmann, Katharina: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen* („Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters“ – konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Bausteine der Historischen Oper – *Friedenstag*; „Historie als Oper“ – Zur Gattungskonzeption: Geschichte als „Symbol“). Tutzing 2005, S. 596.

³⁸³ Joseph Gregor zitiert nach: *Ibidem*.

³⁸⁴ Confer: Strauss, Richard. *Friedenstag. Oper in einem Aufzuge von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 81*. Garmisch-Partenkirchen 1987, S. 130 ff.; Klavierauszug von Ernst Gernot Klusmann (Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss Garmisch-Partenkirchen; A 8363 F).

*Frieden als ein durch Musik heraufbeschworenes Wunder erscheinen läßt – ein Dokument politischen Widerstands gegen den Unrechtsstaat.*³⁸⁵

Doch ist es gerade diese sich durch das Medium der Kunst hypostasierende Konsolidierung der europäischen Nationen, welche in Richard Straussens Denken einen Status höchster Importanz für sich reklamieren konnte und deren Possibilität der Komponist auch expressis verbis enunzierte, als er die Musik zu einem Agens der „*Wiederaufrichtung der Brüderlichkeit und Liebe zum Nächsten*“³⁸⁶ stilisierte und selbige generell als „*Vermittlerin friedlicher Stimmungen*“ zu illustrierten geneigt war, welche die sich „*in wildem Wahn [...] bekämpfenden Völker einmal zu gemeinsamer Culturarbeit wieder einander näher bringen wird.*“³⁸⁷ Für diese verifizierungsbedürftige Insinuation des Verfassers zeugen nicht lediglich die bereits exekutierten charakterologischen Aspekte von des Tondichters Mentalität³⁸⁸, sondern ebenso ein Skriptum des Musikers an seine in Garmisch verbliebene Gattin, in welchem er berichtete, dass der Maler und Bühnenbildner Leonhard Fanto (1874–1958) das Textbuch der Oper auf eigene Initiative dem „Sächsischen Ministerpräsidenten“ Martin Mutschmann (1879 – 1950) zur zensurellen Lektüre vorgelegt hatte: „*der Referent war begeistert über diesen »hochpolitischen« Operntext: »das ist ja, was wir brauchen.« Kindergarten!*“³⁸⁹

Dessen ungeachtet ist Carl Dahlhaus jedoch zweifellos sensu proprio zu akklamieren, wenn er akzentuiert, dass „*Friedenstag*“ in keinster Weise als aktive Renitenz gegen die sich dem totalen Krieg approximierende nationalsozialistische Regierungsriege interpretiert werden könne, welche sich in dezidierter Art und Weise in Opposition zu dem faschistischen Regime positioniert hätte, da diese mögliche Intention nicht alleinig durch Richard Straussens

³⁸⁵ Dahlhaus, Carl: *Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft (Jahrgang 28; Heft 1)*. Berlin 1986, S. 22; herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR.

³⁸⁶ Strauss, Richard: *Salzburger Gründungsaufwurf (1917)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 128; herausgegeben von Ernst Krause (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

³⁸⁷ Strauss, Richard: *Autographen in München und Wien*. In: *Veröffentlichungen der Richard Strauss Gesellschaft (Band 3)*. Tutzing 1979, S. 356 f.; herausgegeben von Günter Brosche und Karl Dachs, S. 356 f.; zitiert nach: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Das Schlusskapitel der Kulturgeschichte“. Aspekte von Strauss' Gattungsverständnis; Kulturgeschichte und Opernkomponisten: Bildungsbürgerliche Mentalität)*. Tutzing 2005, S. 283.

³⁸⁸ Confer: Kapitel „*Der potentielle Pazifist*“; S. 41 ff.

³⁸⁹ *Richard Strauss an Pauline Strauss (09. Dezember 1936)*. Zitiert nach: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters“. Konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Bausteine der historischen Oper – Friedenstag: Heroismus und die Ästhetik des Wunderbaren – Historische Oper und Politik)*. Tutzing 2005, S. 621.

aheroische Disposition und die archetypische, ergo diffus-ambiguiden Struktur des Librettos in Frage gestellt wird, sondern ebenso durch Stefan Zweigs unpolitische Mentalität ihre zureichende Falsifikation erfährt.³⁹⁰ Diese abstrakt-theoretische Orientierung des österreichischen Dichters, welche sich in den divergentesten Kontexten manifestierte und in der „*Sorge des Parteilosen, seine persönliche Freiheit [...] zu verlieren*“³⁹¹ markanten Ausdruck fand, erfährt ihre frappanteste Skizzierung anhand des Konfliktes mit seinem Kollegen Klaus Mann, welcher die Exilzeitschrift „*Die Sammlung*“ redigierte, die zwischen September 1933 und August 1935 in vierundzwanzig Ausgaben erschienen war:

„Nachdem er [Stefan Zweig; A.W.] beim Erscheinen der ersten Nummer dieser Zeitschrift festgestellt hatte, daß sie gegen den Nationalsozialismus ausgerichtet war, zog er einen zur Publikation in Aussicht gestellten Ausschnitt aus dem »Erasmus« zurück. Ein persönliches Schreiben an seinen Verleger Kippenberg, in dem er sich entschuldigend von der Ankündigung seines Beitrags in der »Sammlung« distanziert, wurde [ohne Zustimmung des Autors; A.W.] im »Börsenblatt des Deutschen Buchhandels« abgedruckt und diente damit in besonderer Weise der deutschen Propaganda gegen die Exilschriftsteller, die sich wiederum durch Zweig diffamiert sahen.“³⁹²

Doch selbst im Angesichte der Faktizität, dass des Litteraten antimilitaristisch-humanistische Mentalität auch dem intellektuell absentesten Leser seiner Werke lukulent gewärtig sein musste, war der jüdische Dichter auch in anderen Kontexten bemüht, eine offizielle politische Positionierung unter allen Umständen zu vermeiden und obwohl er sich nicht scheute, in privaten Konversationen seine Ängste und Befürchtungen im Angesicht der grassierenden europäischen Faschisierung freimütig zu artikulieren, entzog Stefan Zweig sich jeglicher publikumswirksamen Verdikte über das totalitäre „Dritte Reich“. In diesem prinzipiellen Habitus negierte der Künstler beispielsweise das im März 1932 erfolgende Ansuchen des Schriftstellers Ernst Fischer (1899 – 1972) einen Artikel gegen den Rechtsextremismus zu verfassen³⁹³, war im

³⁹⁰ Hierzu vergleiche prinzipiell:

Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 65 ff. (18. September 1933), S. 71 ff. (06. November 1933), S. 74 f. (18. November 1933), S. 80 ff. (30. Dezember 1933), S. 90 f. (Ende März 1934), S. 102 ff. (27. August 1934), S. 263 (16. November 1939); herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

³⁹¹ Beck, Knut: *Politik – die wichtigste Sache im Leben? Stefan Zweigs Haltung zum Zeitgeschehen*. In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Granzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003, S. 14; herausgegeben von Thomas Eicher.

Confer: Zweig, Stefan: *Legende eines Lebens*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.

Confer: Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Knut Beck.

Confer: Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main 2004.

³⁹² Eicher, Thomas: *Vorwort zu Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Granzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003, S. 9; herausgegeben von Thomas Eicher.

³⁹³ Confer: Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. München 1981, S. 275.

Jahre 1935 auf einer Pressekonferenz in New York gegenüber dem Journalisten Joseph Brainin nicht „zu einer Stellungnahme gegen das Hitler-Regime zu bewegen“³⁹⁴ und formulierte selbst noch 1938 im Zuge eines Essays über die prekäre Rolle der Juden in der historisch kontemporären politischen Atmosphäre, dass sich „in besonnener Zurückhaltung [...] die moralische Stärke“³⁹⁵ zu präsentieren habe, welche sich im Rahmen aggressiver Polemiken selbst kompromittiere. So darf es kaum wundernehmen, wenn Stefan Zweig sich im Zuge dieser penibel exekutierten Vorgehensweise einer respektablen Anzahl von diskreditierenden Denunziationen ausgesetzt sah, in deren Zuge der Dichter von Seiten der Exilschriftsteller als charakterloser Opportunist stigmatisiert wurde, welcher zum Behufe seiner persönlichen und finanziellen Sicherheit dem Laster des Egoismus fröne. Doch resultierte diese methodische Reserviertheit des Kosmopoliten in keinster Weise aus einer servil-ignoranten Approximierung an die geistige Situation der Zeit, sondern emanierte vielmehr seiner präzisen Einsicht in die notwendigen Konsequenzen einer radikal-offensiven Kritik an den antisemitischen Agitationen der Nationalsozialisten:

*„Denn nach seiner Ansicht sollten sich die prominenten Juden in dieser gefährlichen Zeit ja nicht exponieren. Nazi-Deutschland hat nämlich eine halbe Million deutscher Juden als Geiseln. Zweig lebt noch in seiner halbwegs sicheren Welt jenseits der deutschen Grenze. Da ist ein Protest zwar einerseits ungefährlich, andererseits aber unverantwortlich und folgenschwer, und das durchschaut Zweig: Das Wort eines ausländischen Juden mit weltweiter Reputation und dem Namen eines Hassobjekts [hiermit wird auf die stetige, von Joseph Goebbels teilweise maliziös instrumentalisierte Verwechslung seiner Person mit Arnold Zweig angespielt; A.W.] könne nur kontraproduktiv sein. Der Propagandaminister lechzt nach dem Protest des Außenfeindes, um diesen als Einmischung in innere Angelegenheiten zu nutzen und den Hass auf die Juden zu schüren.“*³⁹⁶

Da der Verfasser jedoch nicht geneigt ist, sich in einem derart relevanten Punkte dem Modus der reduzierenden Eskamotierung zu subordinieren, kann er sich nicht entbrechen darauf zu insistieren, dass diese reflektierten Konklusionen des Dichters nicht geeignet sind, in toto fons et origo von Stefan Zweigs unpolitischer Attitüde zu repräsentieren, da selbige vielmehr als prinzipieller Aspekt seines Denkens zu konstatieren ist. So artikulierte der Poet beispielsweise gegenüber Richard Strauss – welcher für eine analog strukturierte Position plädierte, jedoch nicht befähigt war, die Separation der Sphären von Kunst und Politik akkurat

³⁹⁴ Ibidem, S. 323.

³⁹⁵ Ibidem, S. 377.

³⁹⁶ Kerschbaumer, Gert: *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger*. Salzburg, Wien, Frankfurt am Main 2003, S. 252.

Confer. Zweig, Stefan: *Tagebücher (29.01.1935)*. Frankfurt am Main 1984, S. 377; herausgegeben von Knut Beck, übersetzt von Ursula Michels-Wentz.

zu detektieren³⁹⁷ – dass er geneigt sei, sich selbst der Kategorie harmonisch gearteter Charaktere zu subsumieren, welchen „*alles Streithafte und Einseitige widerstrebt*“ und die generell dazu tendierten („*wie weiland Archimedes selbst im Kriegstumult*“) ausschließlich ihre „*eigenen stille Kreise zu ziehen.*“³⁹⁸ „*Als Einzelner kann man dem Willen oder Wahnwitz einer Welt nicht widerstreben, es ist schon genug Kraft vonnöten, sich fest und aufrecht zu halten und jeder Bitterkeit und offenen Gehässigkeit zu erwehren. Schon dies ist heute eine Art Leistung geworden und schwerer fast als Bücher zu schreiben.*“³⁹⁹

Sollte der skeptische Rezipient jedoch geneigt sein, diese fragmentarischen Enuntiationen lediglich als pejorative Adaption von des „Garmischer Meisters“ apolitischer Orientierung zu interpretieren, respektive selbige als Strategie der apriorischen Konfliktverhütung zu marginalisieren, tangiert er die Ausmaße dieses Themenkomplexes noch nicht einmal peripher. Denn Stefan Zweig notierte auch in seinem sporadisch konsultierten Diarium – das tatsächlich „ad me ipsum“ beschaffen war und welches der Dichter in keinster Weise zum Behufe einer möglichen Publikation konzipiert hatte – dass er sich nun von der grotesken Imbecillität des Krieges abwenden werde, um seine Konzentration auf die Produktion des „*Cicero*“⁴⁰⁰ zu fokussieren.⁴⁰¹ Im Weiteren wird die These von dem fundamentalen abstrakt-theoretischen Habitus des Dichters in *politicis* auch noch von einem litterarischen Werke seiner letzten Schaffensperiode verifiziert, welches analog der Romanskizze „*Clarissa*“⁴⁰² und der monographischen Studie „*Balzac*“⁴⁰³ lediglich Fragment bleiben sollte und dem französischen Moralisten Michel Eyquem de Montaigne (1533 – 1592) gewidmet war:

„*Das Außen kann dir nichts nehmen und kann dich nicht verstören, solange du dich nicht selber verstören läßt. »L'homme d'entendement n'a rien à perdre.*« [Der Mann von Verstand hat nichts zu verlieren. K.B.]

³⁹⁷ Vergleiche in diesem Betreff des Komponisten primär obskur anmutende, dessen ungeachtet jedoch zweifellos redliche Formulierung in seinem Rechtfertigungsschreiben an Adolf Hitler, in welchem er postulierte: „*(Als Politiker habe ich mich niemals betätigt oder auch nur geäußert.*“

Brief Richard Straussens an Adolf Hitler (13. Juli 1935). Zitiert nach: Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Kapitel II: Gesteuerte Musik; Der Fall Richard Strauss).* Gütersloh 1963, S. 183 f.

Confer: Kapitel „*»Causa Zweig« oder Die oktroyierte Demission*“; S. 174

³⁹⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Zweig; 23.01.1934).* Frankfurt am Main 1957, S. 56; herausgegeben von Willi Schuh.

³⁹⁹ Ibidem (*Zweig; 19.05.1935*), S. 132 f.

⁴⁰⁰ Confer: Zweig, Stefan: *Cicero.* In: Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen.* Frankfurt am Main 2007, S. 250 ff.; herausgegeben von Knut Beck.

⁴⁰¹ „*I will start now my Cicero, I have lost too much time already with the stupidity of politics an war[.]*“ Zweig, Stefan: *Tagebücher (15.09.1939).* Frankfurt am Main 1984, S. 377; herausgegeben von Knut Beck, übersetzt von Ursula Michels-Wentz (Segment: „*Diary of the second war*“).

⁴⁰² Zweig, Stefan: *Clarissa. Ein Romanentwurf.* Frankfurt am Main 2002; herausgegeben von Knut Beck.

⁴⁰³ Zweig, Stefan: *Balzac. Eine Biographie.* Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck und Richard Friedenthal.

*Die zeitlichen Geschehnisse sind machtlos über dich, sofern du verweigerst, an ihnen teilzunehmen, der Wahnsinn der Zeit [ist; K.B.] keine wirkliche Not, solange du selbst deine Klarheit behältst.*⁴⁰⁴

In Anbetracht dieser exemplifizierten Konditionen des entstehungsgeschichtlichen Hintergrundes von „*Friedenstag*“ kann es also wahrlich nicht wundernehmen, dass eine Komposition, welche nicht lediglich aufgrund ihres typisiert-mythologischen Librettos, sondern ebenso in Betreff der charakterlichen Disposition seiner Autoren keinesfalls geeignet scheint, als Werk des antifaschistischen Widerstandes in die Musikhistorie des zwanzigsten Jahrhunderts integriert zu werden, derartig divergent-ambivalenten Exegesen ausgesetzt war, deren interpretative Variationsbreite sich von der Glorifizierung nationalsozialistisch-antisemitischer Axiome bis hin zum Postulat immanenter Kritik im Geiste der oft bemühten „Inneren Emigration“ erstreckt. So sieht sich der Verfasser gezwungen, das konzise Resümee der Musikologin Katharina Hottmann zu affirmieren, welche ihre themenspezifische Analyse des turbulent diskutierten Operneinakters und seiner historisch kontemporären Implikationen mit folgenden Worten konkludierte:

*„Letztlich kann wohl die Frage nach dem intendierten politischen Bekenntnis nicht beantwortet werden. Unstrittig setzt die dramaturgische wie musikalische Faktur des Stückes einer Vereinnahmung durch die nationalsozialistischen Machthaber nichts entgegen. Dass Strauss mit dem Friedensbekenntnis das Gegenteil gemeint haben sollte, wie es Prieberg und Splitt behaupten oder suggerieren, lässt sich mit der Haltung des Komponisten, wie sie aus anderen Zusammenhängen rekonstruiert werden kann, nicht vereinbaren.“*⁴⁰⁵

Postskriptum: Virata, der Heerführer des indischen Königs Rajputas, streitet unter dessen Befehl wider eine rebellische Revolutionsarmee, deren Kommandanten bestrebt sind, den Thron der Birwagher um jeden Preis zu okkupieren. Als er sich der gigantischen Streitmacht des Feindes gegenüber sieht, erkennt er, dass lediglich ein nächtlicher Angriff auf die Feldherren des Gegners von durchschlagendem Erfolg gezeitigt werden kann. Doch obwohl diese Planung von militärischem Triumph gekrönt wird, wendet sich Virata, welcher im Zuge des Kampfes unwissentlich seinen Bruder niedergestreckt hatte, von jeder zukünftigen Kriegshandlung ab und schwört, seine Hand nie mehr ein Schwert führen zu lassen, nie mehr zu töten. Der König, welcher seinen teuersten Kämpen nicht von seiner Seite

⁴⁰⁴ Zweig, Stefan: *Montaigne (Kapitel I)*. Frankfurt am Main 2005, S. 17.

⁴⁰⁵ Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen („Beziehung zu allen früheren Schöpfungen des Theaters“). Konzeptionelle Individualität und Orientierung an historischen Modellen; Bausteine der historischen Oper – Friedenstag: Heroismus und die Ästhetik des Wunderbaren – Historische Oper und Politik*. Tutzing 2005, S. 624.

weichen lassen möchte, beruft Virata nun zum obersten Richter über alle legislativen Dispute, welche die Bürger des Reiches vor die Autorität des Herrschers bringen.⁴⁰⁶ Doch auch diesen Posten flieht der Weise, als ihm durch die Klagen eines Delinquenten bewusst wird, dass es in dieser Funktion ebenso unmöglich ist, sich von jeglicher Schuld zu distanzieren, da jedwedes Verdikt auch den Strafenden unabwendbar in den *circulus vitiosus* von Sünde und Reue involviert. Er zieht sich in sein Haus zurück, in welchem er hofft, den ersehnten seelischen Frieden nun endlich finden zu können, muss jedoch erfahren, dass sich auch an diesem privaten Orte die Idee der Schuldlosigkeit aufgrund der reziproken Konnexion zwischen seiner Familie, seinen Knechten und seinen Vieherden nicht hypostasieren kann. So erwählt Virata den Pfad des Asketen, errichtet eine Hütte in den Tiefen der umliegenden Wälder und lebt an diesem heiligen Orte alleinig von seiner eigenen Hände Arbeit, um in seinem neuen Status der absoluten Souveränität und Autarkie das venerierte Ideal schon im Bannkreise der Immanenz zu erreichen. Doch als der Weise in einem nahe gelegenen Dorfe – welches er aufsuchte, um Hilfe für die Bestattung eines verschiedenen Fremden zu erlangen – auf eine vereinsamte Frau trifft, deren drei Kinder verhungern mussten, da ihr Gatte seinem Beispiel gefolgt war, erkennt Virata schließlich, dass der Verzicht auf die Freiheit des Willens die unausweichliche Bedingung der Möglichkeit darstellt, absolute Schuldlosigkeit zu erlangen. Von diesem Zeitpunkte an dient der vormals mit den Vier Namen der Tugend gerühmte Mann dem König als Hüter der Hunde und stirbt einsam und vergessen als anonymes Mitglied von Rajputasens Gesinde.

„Verzeihe mir darum, daß ich es bekenne: ich trage an dir Schuld, und an vielem anderen Schicksal wohl auch, das ich nicht ahne. Denn auch der Untätige tut eine Tat, die ihn schuldig macht auf Erden, auch der Einsame lebt in allen seinen Brüdern. [...] Nicht mit Wissen habe ich unrecht getan, ich habe die Schuld geflohen, doch unser Fuß ist an die Erde gefesselt und unser Tun an die Ewigen Gesetze. Auch die Tatenlosigkeit ist eine Tat, nicht konnte ich den Augen des ewigen Bruders entrinnen, an dem wir ewig tun Gutes und Böses, wider unseren Willen. [...] Nur wer dient, ist frei, wer seinen Willen gibt an einen andern, seine Kraft an ein Werk und tut, ohne zu fragen. Nur die Mitte der Tat ist unser Werk – ihr Anfang und ihr Ende, ihre Ursache und ihr Wirken steht bei den Göttern. Mache mich frei von meinem Willen – denn alles Wollen ist Wirrnis, alles Dienen ist Weisheit –, daß ich dir danke, mein König.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Confer: **„Der Unsichtbare hat mir ein Zeichen gesandt, und mein Herz hat es verstanden. Ich erschlug meinen Bruder, auf daß ich nun wisse, daß jeder, der einen Menschen erschlägt, seinen Bruder tötet. Ich kann nicht Führer sein im Kriege, denn im Schwerte ist Gewalt, und Gewalt befeindet das Recht. Wer teilhat an der Sünde der Tötung, ist selbst ein Toter.“**

Zweig, Stefan: *Die Augen des ewigen Bruders*. In: Zweig, Stefan: *Rahel rechtet mit Gott. Legenden*. Frankfurt am Main 2007, S. 19; herausgegeben von Knut Beck.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, S. 51 ff.

Mit der Legende „*Die Augen des ewigen Bruders*“ explizierte Stefan Zweig eine primär simplizistisch anmutende Faktizität, welche Robert Schlesinger als „*Kardinalfehler des bürgerlichen Weltbildes*“ titulierte und welcher – vom Verfasser in Betreff der Dichtung allegorisch interpretiert – sich in der Idee manifestiere, dass „*es [...] in der Gesellschaft politikfreie Räume*“⁴⁰⁸ gebe. Diese in den Augen vieler Autoren lediglich als „*realitätsferne Vorstellung*“ zu betrachtende Naivität der arglosen Bourgeoisie resultiere nach den Analysen des Musikologen stets in einem „*unkritische[n; A.W.] Arrangement mit den Verhältnissen, wie sie eben sind [...] und mit den in ihnen Herrschenden*“, da kaum ein Aspekt dieser Mentalität „*stärkere politische Wirkung [entfalte; A.W.], als der Selbstbetrug, man habe mit Politik nichts zu tun.*“⁴⁰⁹ Mit einem speziellen Fokus auf Richard Straussens Verhaltensschema während des nationalsozialistischen Totalitarismus konstatierte auch Gerhard Splitt, dass „*(z)u Zeiten staatsverordneter Dur-moll-Tonalität [...] sich eine Musik, die sich dieser Verordnung nicht nur fügt, sondern ausdrücklich entgegenkommt, nicht nur nicht der politischen Vereinnahmung entziehen [kann; A.W.] – auch wenn ihr Schöpfer den Bereich der Kunst zur politikfreien Zone erklärt –, sie wird mit oder gegen ihren Willen zum Kulturpolitikum, zum Aushängeschild, zum Beweis für die akzeptierte Existenz dieser Verordnung, zum Beweis für die Möglichkeit, sich angesichts staatlicher Gängelung gleichsam ohne Zwang immer wieder, immer noch kompositorisch äußern zu können, ohne dabei irgend auf Äußerungsformen verzichten zu müssen, die den offiziellen kulturpolitischen Postulaten zuwiderlaufen konnten.*“⁴¹⁰

Angesichts dieser plausiblen Illustration einer objektiven Unmöglichkeit der Abstraktion des Subjekts aus seiner irreversiblen Interdependenz mit dem jeweiligen staatlichen System seiner Nation, scheint die ideelle Vorstellung von einer apolitischen Existenz in die Sphäre infantiler Mythen transponiert werden zu müssen. Es ist selbstredend nicht zu leugnen, dass es aus dieser Perspektive unumgänglich ist, den Aktionsspielraum aller möglichen Protagonisten auf lediglich zwei alternierende Optionen zu restringieren, welche sich entweder als aktive Renitenz gegenüber einer regionalen Organisationsform manifestieren kann, oder ihre Entäußerung in deren Akzeptanz findet, welche schon durch eine nicht erfolgende Emigration oder Rebellion gewährleistet scheint. So offeriert sich dem Bürger eines demokratischen Staates diese dialektische Struktur einerseits in der Partizipation an den obligatorischen

⁴⁰⁸ Schlesinger, Robert: *Gott sei mit unserm Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus* („Ausschließlich der Kunst zuliebe haben sie ihr Hakenkreuz auf sich genommen“: *Treue Diener jedes Herrn; Sind Künstler reine Toren?*). Wien 1997, S. 139.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (I. Zum Verhältnis von Musik und Politik unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen Strauss' während der Zeit des „Dritten Reichs“)*. Pfaffenweiler 1987, S. 17.

periodischen Kabinettswahlen – welche bereits als suffiziente Legitimation des Regierungsmodelles zu betrachten sind – und der Possibilität einer offensiven Demonstration oder Revolution gegenüber dem supraordinierten Herrschaftsapparat andererseits. Sofern der Staatsangehörige die letzteren Alternativen nicht strapazieren sollte, ist in diesem eindimensionalen Argumentationsschema bereits die Sanktionierung des status quo erfolgt, da auch der Nichtvotierende durch seine lediglich pro domo artikulierte Distanzierung eine immanente Affirmation der politischen Systematik kommuniziert, welche sich im Rahmen eines totalitären Staates selbstredend als absolut präsentiert, da lediglich eine singuläre Machtinstanz existent ist.

Doch ist des Verfassers Akzentuierung einer „objektiven Unmöglichkeit“ dazu berufen, dieses Postulat als monistische Reduktion eines per definitionem komplexen Beziehungssystems auszuweisen, welche zwar im Zuge einer empirisch-materialistischen Definition von „Realität“ schwerlich kritisierbar erscheint, dessen ungeachtet jedoch den binären Oppositionspol dieser Konstellation schlichtweg eskamotiert. Denn jegliche physische Entität, welche substantiell von den Attributen „ratio“ und/oder „emotio“ definiert wird, verfügt unleugbar über den Aspekt des Subjektiven, ergo einer aus der Perspektive anderer Individuen nicht erkennbaren⁴¹¹ Affizierbarkeit des Gefühls und des Verstandes. Somit ist es selbstredend ohne gravierende Problematiken möglich zu konstatieren, dass jede partikulare Person befähigt ist, sich im Rahmen einer Autodefinition der Kategorie eines prinzipiell unpolitischen Menschen zu subsumieren, obgleich die objektive Perzeption diesem Verdikt opponieren muss. In Anbetracht dieser Reflexionen ist es natürlicherweise leicht, die abstrakte Attitüde Richard Straussens, welcher seiner Funktion als Präsident der Reichsmusikkammer – einem unabweislich brisanten und exponierten Posten in der nationalsozialistischen Kulturpolitik – zum Trotze, die Possibilität einer dergleichen Typisierung affimierte, als naive und illusorische Selbstmystifizierung zu demaskieren, die mit den realen Gegebenheiten des „Dritten Reiches“ in keinem Falle kongruierte. Doch kann im Zuge monistischer Reduktionen niemals prädiziert werden, dass es unmöglich oder illegitim sei, sich subjektiv als ausschließlich um künstlerisch-ästhetische Belange bemühter Musiker zu interpretieren, welchem staatstheoretische Diskurse ebenso interessant schienen, wie die legislativen Problematiken des altrömischen Grundbesitzrechtes.

⁴¹¹ Confer: Kapitel „Judenspezifische Musikpolitik“; S. 102 ff.

„Causa Zweig“ oder Die oktroyierte Demission

„Ja, ich könnte mir dumpfe, zögernde Rassen denken, welche auch in unserm geschwinden Europa halbe Jahrhunderte nötig hätten, um solche atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden und wieder zur Vernunft, will sagen zum »guten Europäerthum« zurückzukehren.“⁴¹²

Integriert man die bereits exekutierten Aspekte von Richard Straussens immanenten und expliziten Affirmationen der strukturellen und ideologischen Modalitäten des „Dritten Reiches“ in den hier dargestellten Gesamtkontext, so darf es den Rezipienten nicht wundernehmen, wenn auch die aus nationalsozialistischer Perspektive positiv sich ausnehmenden Charakterzüge des Komponisten realiter nicht hinreichten, um die bourgeois kolorierte und den faschistisch-totalitären Potentaten oftmals diametral opponierende Programmatik des Tondichters in suffizientem Maße zu kompensieren. Joseph Goebbels, welcher mit einigem Recht kalkuliert hatte, dass *„die Gründung der STAGMA und die Ausweitung des Urheberrechts“* – diese Dekretierungen waren als konziliante Gunstbeweise zum Behufe der Korrumpierung intendiert gewesen – den Musiker zu bedingungsloser Subordination verpflichten würden, sah sich in seinem antizipativen Optimismus getäuscht, als der „Garmischer Meister“ *„sich weigerte, sich um das Tagesgeschäft zu kümmern, und sich nur damit beschäftigte, was ihn selbst interessierte, indem er seine Beziehung zu Stefan Zweig aufrechterhielt und seine Unterschrift bei Dokumenten verweigerte, die Juden aus der Reichsmusikkammer ausschließen sollten.“⁴¹³*

Als zudem die radikal-doktrinären Elemente des ehemaligen „Kampfbundes für deutsche Kultur“ dazu übergingen, ihre stets präsenten und partiell vehement artikulierten Reklamationen bezüglich Richard Straussens Reichsmusikkammerpräsidentschaft parteiintern zu intensivieren, war man auch in der eher prosaisch orientierten Riege des Reichspropagandaministeriums dazu angehalten, nach alternativen Optionen für das baldig zur Disposition stehende Amt zu fahnden. Dieser radikale Paradigmenwechsel Joseph Goebbelsens – welcher bezweckte, das eigens generierte Dilemma unter Umgehung eines kulturpolitischen Skandals zu eliminieren, um auf diese Weise eine Konfirmation der von

⁴¹² Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse (Achstes Hauptstück: Völker und Vaterländer; § 241)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 5, S. 180 f.; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

⁴¹³ Gilliam, Bryan: *„Frieden im Innern“: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935*. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001, S. 98; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

linksintellektueller Seite verbalisierten Vorwürfe des barbarisch-brachialen Militarismus zu verhindern – begann sich bereits elf Monate nach der erfolgten Inauguration des Komponisten, ergo im Oktober des Jahres 1934 zu hypostasieren.⁴¹⁴

Doch auch in der Sphäre seiner berufsständischen Kollegenschaft hatte sich der prädominell in seinem rustikalen Refugium verweilende Tondichter, welcher sein Interesse weiterhin ausschließlich auf die ihn stets intellektuell okkupierenden juristisch-ästhetischen Thematiken fokussierte und der zudem nicht geneigt schien, die eminente Importanz der obligatorischen Neureglementierungen der nationalsozialistischen Regierungsübernahme zu internalisieren, eine respektable Anzahl von teils einflussreichen Antagonisten geschaffen. So notierte beispielsweise Alfred Rosenberg, dessen langjährige Kontroverse mit Joseph Goebbels im Sommer 1934 anhub⁴¹⁵ und welcher seit der Organisation des totalitären Musikerkartells obiger Kategorisierung korrespondierte, bereits am 05. Juni dieses Jahres:

*„Über Kulturfragen fängt jetzt ein regelrechtes Tauziehen an. Überall, wohin ich komme, höre ich ein einmütiges Klagen über die Richtungslosigkeit der Reichskulturkammer. Im **Land** ist man sich also auch im klaren über das Sammelsurium, das sich da zusammengefunden hat. Alte Judengenossen als Präsidenten [in concreto ist hier selbstredend Richard Strauss als solcher tituliert; A.W.], [...] unfähige »Nationalsozialisten«, dazwischen einige tüchtige Leute, die sich mehr als ungemütlich fühlen. Dazu Goebbels-Reden ohne Gehalt, in glatter Manier, um alle Probleme herumgehend. Es ist trostlos. Man hofft auf **mich**, aber durch die **Tatsache**, daß ein **Nationalsozialist** Präsident der Reichskulturkammer ist, ist es schwer, **parteiamtlich** eine andere Organisation zu schaffen, **ohne** die Kammer bzw. auch gegen sie.“⁴¹⁶*

Diesem aggressiv-polemischen Tenor analog, artikuliert sich der „Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ auch in Betreff seines inoffiziellen Referendums über die Vergabe des eben installierten „Nationalpreises für Kunst und Wissenschaft“, in dessen Zuge er aufgrund von

⁴¹⁴ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (VI: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 5. Die Entlassung als Präsident der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 212.

⁴¹⁵ Confer: Reuth, Ralf Georg: *Anmerkungen zu Joseph Goebbelsens Tagebüchern*. In: Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden*. München 2008, Band 2, S. 846, herausgegeben von Ralf Georg Reuth. Confer: „**Er** [Alfred Rosenberg; A.W.] **ist ein sturer Theoretiker und vermasselt uns die ganze Tour. Wenn er etwas zu sagen hätte, gäbe es kein deutsches Theater mehr, sondern nur noch Kult, Thing, Mythos und ähnlichen Schwindel.**“

Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (13. April 1937)*. München 2008, Band 3, S. 1067, herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

⁴¹⁶ Rosenberg, Alfred: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs. 1934-1935, 1939-1940 (Teil I: Rosenbergs Tagebücher 1934/35; 05. Juni 1934)*. München 1964, S. 37; herausgegeben von Hans-Günther Seraphim (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Richard Straussens exorbitantem internationalen Renommee dazu gezwungen war, eine prozentual äquivalente Teilung dieser Prämierung zwischen Hans Pfitzner und dem „Garmischer Meister“ zu urgieren:

*„Was Richard **Strauss** betrifft, so erscheint seine Persönlichkeit in einem denkbar unsympathischen Licht. Er hat sein Leben lang fast ausschließlich mit Juden gearbeitet und diese ganze Arbeit in sehr hervortretender Weise unter dem Gesichtspunkt eines Geschäftes betrieben. Er ist vom Dritten Reich außerordentlich geehrt worden, hat aber diese Ehrung mit der Fortführung seiner jüdischen Partnerschaften verbinden wollen. Als Präsident der Musikkammer hat er nach wie vor mit Stefan Zweig zusammengearbeitet und, so weit mir bekannt, sich auch über den ihn ehrenden Staat in nicht schöner Weise ausgesprochen. Nach der persönlichen Seite liegt also keinerlei förderndes Moment vor, das ihn irgendwie beispielhaft für unsere Jugend, überhaupt für die Bewegung akzeptabel erscheinen lassen könnte.“⁴¹⁷*

So mag es nicht weiter frappieren, wenn auch des Komponisten Perspektive auf Alfred Rosenberg einem gewissen Maße von despektierlicher Süffisanz nicht entbehrte, obgleich der Tondichter sich dem Modus der Denunziation prinzipiell abhold zeigte, wodurch er sich in eklatanter Differenz zu dem radikalen Dogmatiker situierte. Es ist unschwer zu konstatieren, dass Richard Strauss die subtilere Strategie des bühnentechnisches Triumphes präferierte, der nicht lediglich geeignet schien, seine bereits instabile musikpolitische Position zu sekurieren, sondern im Falle von „*Die schweigsame Frau*“ ebenso die Perpetuierung seiner Kooperation mit Stefan Zweig garantieren sollte, welcher sich gemäß seinem ästhetischen Geschmacke als einzig möglicher litterarischer Sukzessor Hugo von Hofmannsthals präsentierte. Angesichts dieser basalen Konstellation legitimiert sich die – partiell wohl exzessiv anmutende – textspezifische Euphorie des „Garmischer Meisters“, welcher das Libretto der „Komischen Oper“ schlichtweg als „*non plus ultra*“ titulierte, respektive das Werk mit dem Attribut „*beste Oper seit Beaumarchais*“ equipierte, da er darauf hoffen konnte, „*daß Rosenberg und so*

⁴¹⁷ Rosenberg, Alfred: *Schreiben an Ludwig Bormann vom 19. Juli 1938*; zitiert nach: Adamy, Bernhard: *Richard Strauss im Dritten Reich. Randbemerkungen zum Thema bei Kurt Wilhelm*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 14)*. Tutzing 1985, S. 39; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

In punkto „*jüdische Partnerschaften*“ beachte man auch die enge Beziehung zu seinem langjährigen Skatpartner Berthold Sterneck (1890 – 1943), welcher seit 1923 als Bassist an der Bayrischen Staatsoper firmiert hatte und im Jahre 1936 aufgrund seiner „semitischen“ Abstammung zur Emigration gezwungen war:

Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 3 („Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus“)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 18)*. München 2004, S. 105 (Strauss; 29. April 1926), S. 106 (Strauss; 28. Mai 1926), S. 116 (Strauss; 26. Oktober 1927), S. 128 (Strauss; 17. Oktober 1928), S. 129 (Strauss; 17. November 1928), S. 133 (Strauss; 13. August 1929), S. 157 (Strauss; 11. November 1931), S. 159 (Strauss; 08. Dezember 1931), S. 160 (Strauss; 16. Dezember 1931), S. 187 (Strauss; 21. Januar 1933), S. 190 (Strauss; 26. Februar 1933), S. 190 (Strauss; 12. März 1933), S. 193 (Strauss; 22. Mai 1933), S. 194 (Strauss; 31. Mai 1933); herausgegeben von Julia Liebscher.

manche andere“ in Gegenwart dieses „fremdrassischen“ Produktes dichterischer Genialität „platzen werden. [...] Man kann sich doch nur selbst entschädigen für all den Unsinn, der um einen herum in der Welt vorgeht. Du [Pauline Strauss; A.W.] kannst ganz beruhigt sein: dieser Oper kann niemand was anhaben: vielleicht sprüht sie für die heutige Zeit zu sehr von Geist und Witz! Aber es gibt ja noch ein 21. Jahrhundert!“⁴¹⁸

Doch restringierten sich diese pejorativen Denunziationen nicht lediglich auf die Person des „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“, wie sich am Beispiele Albert Backhausens leichterding exemplifizieren lässt, welcher im Zuge eines offiziellen Dossiers vom 28. August 1934 die charakteristische Amtsführung des Komponisten in zutreffender Weise illustrierte. Im Rahmen seines Protokolles prädierte des Pianisten Bruder, dass „Strauss seine Geschäfte als Präsident der RMK äußerst lax wahrnehme, daß Ihkert der eigentliche Präsident der RMK sei, der mit Strauss’ [sic!] Generalvollmacht schalte und walte“, sowie, dass der Tondichter – sollte dieser entgegen seinen usuellen Gepflogenheiten die Berliner Zentrale mit seiner Präsenz ehren – „an ihn herangetragene Wünsche regelmäßig mit der Floskel: »Sagen Sie es doch Ihkert.«“⁴¹⁹ auf die Person des Geschäftsführers transponierte. Es ist jedoch ohne gravierende Problematiken möglich zu konstatieren, dass die essentiellste und phänomenologisch signifikanteste Denunziation, welche am 22. Mai des Jahres 1935 dem Geschäftsführer der Reichskulturkammer Hans Hinkel präsentiert wurde, der virulenten Feder Heinz Ihlerts selbst entfloßen war, der – allfälligen Animositäten zum Trotz – mit seinen Darlegungen eine akkurate Skizze seines direkten Vorgesetzten kreierte:

„Strauss treibt seit seiner Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer seine eigene Hauspolitik. Ebenso wie er einer zentralen Berichterstattung durch mich nicht zugänglich war infolge seiner Zurückgezogenheit in Garmisch, hat er mich selbst auch nie von seinen Zielen und Unterhandlungen in Kenntnis gesetzt. Er ernannte getrennt seine Vertrauten, denen er ohne Berücksichtigung der Kulturkammerpolitik Anweisungen gab. Für die Komponisten war es der inzwischen gegangene Dr. [Julius; A.W.] Kopsch. (Prozess hat die Führung des Berufsstandes der deutschen Komponisten belastet, Akten waren mir nicht zugänglich.) Die Opposition Strauss[ens; A.W..] gegen Furtwängler entsprang nach

⁴¹⁸ Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Strauss; 13. Juni 1935). Tutzing 1967. S. 366 f.; herausgegeben von Franz Grasberger.

Confer: „**Im allgemeinen herrscht seit den blöden Hitlerwahlen hier [in Paris; A.W.] eine greuliche [sic!] Stimmung, man sprach nur von Krieg, den Deutschland in den nächsten Tagen beginnen wolle. [...] Hösch war unlängst in Berlin im auswärtigen Ausschuß mit dem Hitlerianer Rosenberg zusammen, einem 26jährigen [recte: 37jährigen; A.W.] Buben, der keine Ahnung hatte und dessen leere Phrasen von Defaitismus und Pazifismus von Curtius mit wenigen dünnen Worten abgefertigt wurden.**“

Ibidem (Strauss; 25. Oktober 1930), S. 332.

⁴¹⁹ Albert Backhaus zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (VI: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 4. Ehrungen für Strauss, Beschwerden über Strauss)*. Pfaffenweiler 1987, S. 209.

Furtwängler's [sic!] Äusserung aus der Tatsache, dass Furtwängler zu wenig Strauss-Opern aufführte. Strauss bringt Clemens Krauss (nur Strauss-Dirigent) an die Staatsoper Berlin und ernennt ihn gleichzeitig zu seinem Vertreter für Opernsachen in der Reichstheaterkammer neben Ni[e]ssen. Strauss erklärte mir auf meine Bitte, er möchte wegen der schlechten Musikprogramme im Rundfunk auf [Eugen] Hadamovsky einwirken, er habe ihm gesagt, neben anderen Komponisten hätte auch er 200 Lieder geschrieben, die eben aufgeführt werden müssten. Strauss hat als Vorsitzender des Berufsstandes der deutschen Komponisten, dessen Satzungen nicht unterschrieben, weil diese Satzungen vorsahen, dass Juden nicht aufgenommen werden sollten. Strauss weiß von der Struktur und der Musikpolitik der Reichsmusikkammer ebenso wenig, wie ein völlig abseits Stehender. – Diese wenigen Andeutungen mögen vorläufig genügen. [...]

Strauss hat in der letzten Präsidialratsitzung auf wiederholtes Befragen erklärt, dass ich meine Vollmachten behielte ... Solange meine Vollmacht nicht zurückgezogen wird, bin ich als Geschäftsführer im Sinne des HGB [recte: „Handelsgesetzbuches“; A.W.] und damit allein für die Geschäftsführung verantwortlich, auch nach dem AOG [recte: „Gesetz zur Ordnung der nationalen Arbeit“; A.W.] alleiniger Betriebsführer. –

Man kann mich für die verfllossene Geschäftsführung verantwortlich machen und die Konsequenzen daraus verlangen, man kann mir eine prominente Persönlichkeit als Vorgesetzten geben, der ich dann mit meiner Geschäftsführung verantwortlich bin, man kann aber nicht den Präsidenten der Reichsmusikkammer mit allen gesetzlichen Machtmitteln ausstatten, ohne dass er weiß, wie er sie anzuwenden hat, ohne dass er während der Dienstzeit auch nur ein einziges Mal dem Geschäftsführer oder den Mitgliedern des Präsidialrates irgendwelche Richtlinien für die Arbeit gegeben hätte.“⁴²⁰

Als additiv zu dieser substantiellen Kritik des Geschäftsführers der Reichsmusikkammer auch noch Alfred Rosenberg die eben exemplifizierte „ad me ipsum“-Notiz coram publico enunzierte, respektive den bereits manifest gewordenen Disput mit Joseph Goebbels auf die causa „Richard Strauss“ fokussierte – in dieser raren Situation verfügte der „Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ zweifellos über die aus nationalsozialistischer Perspektive souveräneren Argumente – begann die staatliche Position des Komponisten ihrer vordergründigen Sekurität verlustig zu gehen. Der kulturpolitische Eklat dieser brisant-explosiv sich ausnehmenden Konstellation, sollte sich jedoch erst im Zuge der internen Affäre um „**Die schweigsame Frau**“ manifestieren, respektive der dezidierten Weigerung Richard Straussens emanieren, sich von seinem Dichter und Librettisten Stefan Zweig eo ipso zu

⁴²⁰ Heinz Ihler zitiert nach: Ibidem, S. 209 f. (Elisionen und Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

distanzieren.⁴²¹ Der eben exthronisierte Komponist definierte die unter mehr als einem Aspekt markante Konnexion zu diesem über exorbitantes Talent und emphatisch-konzise Stilistik gebietenden Künstler im Zuge seiner idealistisch-mystifizierenden Retrospektive *„Geschichte der »Schweigsamen Frau«*“ in folgender Weise:

„Nach dem Tode des treuen, genialen Hugo von Hofmannsthal [...] mußte ich resigniert bekennen, mein Opernschaffen sei beendet. Nach dem Ausnahmefall der Salome von Oscar Wilde, [...] war der einzige Hofmannsthal der Dichter, der neben seiner poetischen Kraft [und; W.S.] seiner Bühnenbegabung das Einfühlungsvermögen besaß, einem Componisten Bühnenstoffe in einer der Vertonung zugänglichen Form darzubieten – kurz ein »Libretto« zu schreiben, das gleichzeitig bühnenwirksam, höheren literarischen Ansprüchen genügend und componierbar war. Mit den ersten deutschen Dichtern, sogar mit d’Annunzio, habe ich geliebäugelt und verhandelt, wiederholt mit Gerhart Hauptmann – und in 50 Jahren (schon Paul Heyse hat es einmal schriftlich bekannt) habe ich nur den wunderbaren Hofmannsthal gefunden. Als ich die Hoffnung schon aufgegeben hatte, nochmals einen Textdichter zu finden [...] besuchte uns Anton Kippenberg (Inselverlag), um am nächsten Tag zu Stefan Zweig nach Salzburg zu fahren, von dem ich in Wien vorher Ben Jonson’s Volpone und das amüsante Lustspiel: Das Lamm des Armen gesehen hatte. So nebenhin sagte ich zu Kippenberg: fragen Sie doch Zweig (den ich persönlich nicht kannte), ob er keinen Operntext für mich hat. Dies war im Winter [1931/] 1932. Sofort erhielt ich einen Brief von Zweig, er habe wohl einige Ideen – aber bis jetzt nicht gewagt, mir damit nahe zu treten. Wir verabredeten ein Rendez-vous in München, wo mir Zweig einen sehr interessanten Ballettstoff erzählte, der aber ungefähr von Prometheus bis Nijinski reichte und für mich 68jährigen nicht mehr in Betracht kam. Als er mir hierauf – fast schüchtern – den Ben Jonson unterbreitete, wußte ich sofort: das ist meine komische Oper und ich griff zu. Im Sommer in Salzburg legte mir Zweig bereits die Idee des ganzen Stückes [vor, W. S.], das in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa darstellte. Im Herbst war der Text fertig und konnte von mir ohne die geringste Abänderung (eine kleine Kürzung im II. Akt: Morosus-Aminta ausgenommen), sozusagen mit Haut und Haar vertont werden. Die Composition keiner

⁴²¹ In Betreff von des Schriftstellers Position zu dem vollendeten Werke vergleiche:

„Was die Oper selbst betrifft, so ist eines gewiss, dass sie viel zu lang ist, zweitens, dass sie wahnwitzig schwer ist, also ganz das Gegenteil dessen, was mir vorschwebt, keine leichte Oper sondern mit Raffinements geladen und eher erdrückend durch die Fülle. Einzelne Teile sollen hervorragend sein und der erste Akt geschlossen, dann geht es ähnlich wie bei der Arabella und der Ägyptischen Helena ins Ermüdende über. Das Können scheint bei ihm intakt, nur die Dynamik fehlt. Aus einigen Kritiken spüre ich die starke Animosität, die heute in Deutschland gegen Strauss herrscht. Es scheinen auch die offiziellen Leute von ihm ein wenig abzurücken, denn Goebbels ist zur Premiere nicht gekommen, und auch die anderen Bonzen haben (glücklicherweise) gefehlt. Vermutlich wird die Oper ein historisches Halbleben führen wie die Frau ohne Schatten, die Ägyptische Helena, das Intermezzo, manchmal hervorgeholt, aber keine ständige Repertoireoper und wahrscheinlich (ganz im Gegensatz zu dem, was ich wollte) für kleinere Bühnen unmöglich. Bei der Dresdner Aufführung scheint nur die Cetabori [die erste Interpretin der Aminta/Timida,; A.W.] und das Orchester auf der Höhe gewesen zu sein, die ändern den rasenden Schwierigkeiten nicht gewachsen. Von allen schweren Opern Straussens scheint diese die schwerste zu sein. Ich bin neugierig, sie im Radio zu hören. Vielleicht hat er bis dahin schon die anscheinend sehr notwendigen Kürzungen angebracht.“

Zweig, Stefan: *„Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“*. Stefan Zweig im Briefwechsel mit Frederike Zweig 1912 – 1942 (26. Juni 1935). Frankfurt am Main 2006, S. 282 f.; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer.

meiner früheren Opern fiel dem Musiker so leicht und hat mir solch unbeschwertes Vergnügen bereitet. Dann kam das dritte Reich und mit ihm die Vertreibung aus dem neuen Kulturstaat.“⁴²²

Die Redlichkeit dieser apologetischen Referierung, welche in keinster Weise durch die historisch kontemporäre Situation Richard Straussens, respektive eine möglicherweise antizipativ geartete Autorehabilitation ihre suffiziente argumentative Basis finden kann, wird durch eine Epistel an die Adresse Anton Kippenbergs verifiziert, welchen der Komponist bereits 1932 wissen ließ, dass der Verleger ihm durch die Kontaktierung von Stefan Zweig einen „*unschätzbaren Dienst*“ erwiesen habe: „*Ich hatte nicht zu hoffen gewagt, daß ich nach dem Heimgang meines unvergeßlichen Hugo [von Hofmannsthal; A.W.] noch einmal einen wirklichen Dichter finden würde, der auch einen so guten Operntext finden und gestalten kann.*“⁴²³ Auch die in Absenz jedweder privater Notizen konzipierte Autobiographie des österreichischen Dichters charakterisiert die frühe Phase dieser zunächst idyllischen Kooperation als paradiesische insula intellectualis im Meere der Faschistisierung der einstmaligen demokratischen Nationen Europas:

„An meinem ganzen Libretto hat Richard Strauss nicht eine einzige Zeile geändert und nur einmal mich gebeten, um einer Gegenstimme willen noch drei oder vier Zeilen einzufügen. So entspann sich zwischen uns die denkbar herzlichste Beziehung, er kam in unser Haus und ich zu ihm nach Garmisch, wo er mir mit seinen langen schmalen Fingern am Klavier aus der Skizze nach und nach die ganze Oper vorspielte. Und ohne Vertrag und Verpflichtung wurde es selbstverständlich ausgemachte Sache, daß ich nach Beendigung dieser Oper gleich eine zweite entwerfen sollte, deren Grundlagen er schon im voraus restlos gebilligt hatte.“⁴²⁴

Doch darf es den skeptischen Rezipienten in Anbetracht der exekutierten Illustrationen des Kapitels „*Exkurs II – »Friedenstag«*“ nicht weiter konsternieren, dass beide Meister anfangs dazu tendierten, diese als „*Vertreibung aus dem neuen Kulturstaat*“ firmierende Katastrophe der 1933 erfolgenden Kabinettsbildung unter nationalsozialistischer Regie und ihre unabsehbar formidablen Modalitäten zu marginalisieren. Sowohl Richard Strauss als auch Stefan Zweig affirmierten die intrikat-problematische Schopenhauersche These der parallel sich etablierenden Historien, welche neben der ephemere-futilen „*Realität*“ die konstante

⁴²² Strauss, Richard: *Geschichte der „Schweigsamen Frau“*. In: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig*. Frankfurt am Main 1957, S. 155 ff.; herausgegeben von Willi Schuh (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Kapitel „*Appendix: Dokumente zu »Die schweigsame Frau«*“; S. 220 ff.

⁴²³ Strauss, Richard: *Brief an Anton Kippenberg (22.10.1932)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 304; herausgegeben von Ernst Krause.

⁴²⁴ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers (Incipit Hitler)*. Frankfurt am Main 2007, S. 421.

Geschichte der Denker und Künstler postuliert, die – in vollgültiger Separation und Divergenz zu ersterer situiert – den Konnex der großen Geister über die illusionären Abgründe der Zeit hinweg sekuriert. Obwohl der Verfasser sich getraut zu insinuieren, mit den bereits vollzogenen Explikationen⁴²⁵ die zureichende Verifizierung erbracht zu haben, dass der Komponist das totalitär-faschistische Regime Adolf Hitlers, respektive die aus selbigem resultierenden Bestialitäten, Gräueltaten und Pogrome in deplorablem Ignoranz als anfängliche Komplikationen einer revolutionär-dynamischen Metamorphose des Deutschen Reiches klassifizierte, sei das Interesse des Lesers unter prinzipiellen Aspekten abermals auf diese diskussionswürdigen Thematik fokussiert.

So verweist beispielsweise Brigitte Hamann auf Bruno Walters retrospektive Impressionen, welche ihn motivierten zu konstatieren, dass ein respektablem Prozentsatz auch politisch afundamentalistischer Menschen dazu geneigt hatten, *„die grausamen Handlungen und frevelhaften Äußerungen der Partei, ja selbst den Antisemitismus, für vorübergehende Kinderkrankheiten einer im Wesentlichen gesunden Bewegung“* zu halten, welche nach der zwangsläufig turbulenten Phase der Modifizierung durch die Prinzipien von *„Anstand“* und *„Normalität“* substituiert werden würden.⁴²⁶ Auch Hannah Arendt akzentuierte in Betreff jüdischer Intellektueller ein anachronistisch sich ausnehmendes Paradoxon, da selbige in frappantem Kontrast zu den jugendlich-agilen Agitatoren des Nationalsozialismus an den beinahe sakrosankt anmutenden Status der zu Papier gebrachten Parteiprogramme glaubten und sich im Zuge dieser optimistischen Spekulationen einem der bourgeoisen Naivität analog gearteten Lapsus aussetzten: *„(Si)e [die „Semiten“, A.W.] kannten die 25 Punkte auswendig und glaubten an sie; und was dann der legalen Verwirklichung des Parteiprogramms widersprach, schrieben sie den vorübergehenden »revolutionären Ausschreitungen« undisziplinierter Mitglieder oder Einheiten der NSDAP zu.“*⁴²⁷ Doch auch im speziellen Hinblick auf die Person Richard Straussens ist anhand einer außerhalb des exakt limitierten Zeitfensters zu lokalisierenden Begebenheit seine unbedarfte Bagatellisierung der repressiv-dämonischen Eliminierungspolitik der nationalsozialistischen Neodarwinisten zu exemplifizieren. Als sich die Familie des Komponisten im Jahre 1942 um das bis dato unbekanntes Schicksal Paula Neumanns, der jüdischen Großmutter Alicens, bemüht zeigte und schließlich eruiert werden konnte, dass die bereits gebrechliche Frau in das „Altersghetto“ Terezin deportiert worden war, beschloss der Tondichter diesen als deplorablem Lapsus

⁴²⁵ Confer: Kapitel *„Judenspezifische Musikpolitik“*; S. 95 ff.

⁴²⁶ Walter, Bruno: *Thema und Variationen*. Frankfurt am Main 1963, S. 387; zitiert nach: Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth (Hitler an der Macht; 1933)*. München 2003, S. 235.

⁴²⁷ Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen (Kapitel III: Fachmann in der Judenfrage)*. München 2008, S. 118 f..

kategorisierten Fall persönlich zu investigieren: „Auf dem Weg von Dresden nach Wien machte er mit Auto und Chauffeur einen Abstecher nach Theresienstadt. Am Eingang des KZ meldete er sich: »Ich bin Richard Strauss und möchte Frau Neumann abholen.« Die Wachen standen ratlos. Als er insistierte, holten sie einen Vorgesetzten. Strauss wartete lange vor dem Eingang, bis die Antwort kam: Niemand werde vorgelassen. Paula Neumann wurde 1943 nach dem Osten deportiert, wo ihr Leben endete.“⁴²⁸

Doch auch des „Garmischer Meisters“ jüdischer Librettist Stefan Zweig war seiner generell präzisen Sensibilität gegenüber zeitgeschichtlichen Phänomenen zum Trotz nicht in der Lage, sein normatives Verdikt über Struktur und Implikationen der nationalsozialistischen Terrorherrschaft fundamental zu stabilisieren, obgleich er seinem französischen Kollegen Romain Rolland bereits im Spätherbst des Jahres 1930 seine antizipative Furcht vor der unausweichlich scheinenden Totalitarisierung Europas anvertraute:

*„J’observe avec une peur toujours augmentante [recte: croissante; d.H.] le terrible flux de la passion guerrière qui envahit l’Europe. Finlande, Pologne, Hongrie, Espagne, Italie, Yougoslavie, la moitié a déjà accepté la dictature, le reste suivra demain l’Allemagne, après-demain l’Autriche: nous sommes déjà en face de l’ennemi. [...] C’est l’Europe qui veut se tuer: elle n’a pas réussi complètement en 1914. Maintenant elle renouvelle le beau [sic!] effort.“*⁴²⁹

Auch gegenüber seiner Gemahlin Frederike bewies der österreichische Dichter eine akkurate Einsicht in die antisemitischen Doktrinen der Hitleristen, als er konstatierte, dass Joseph Goebbelsens Kontrolle und Redigierung der deutschen Presse darin kulminieren müsse, „dass nie mehr eine Zeile von mir oder über mich erscheinen wird“.⁴³⁰ So darf es auch nicht weiter überraschen, wenn der Poet seine ab 1934 kontinuierlich artikulierte Urgierung einer künstlerischen Separation seiner Person von jener Richard Straussens (siehe unten) gegenüber selbigem mit approximativ kommensurablen Argumenten fundierte und in diesem Zuge bei einer Nennung von möglichen alternativen Librettisten darauf hinwies, dass die projektierte

⁴²⁸ Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth (Das lange Ende; 1943 – 1945)*. München 2003, S. 454.

⁴²⁹ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (01. Oktober 1930)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 3, S. 281; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler. Übersetzung: „Ich beobachte mit stetig wachsender Angst das schreckliche Anschwellen der Kriegsleidenschaft, die Europa überschwemmt. Finnland, Polen, Ungarn, Spanien, Italien, Jugoslawien, die Hälfte hat die Diktatur bereits akzeptiert, der Rest wird folgen, morgen Deutschland, übermorgen Österreich: wir stehen schon vor dem Feind. [...] Europa ist es, das sich umbringen will: es hat es 1914 nicht ganz fertiggebracht. Jetzt erneuert es die schöne Bemühung.“

Ibidem, S. 620 f..

⁴³⁰ Zweig, Stefan: „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. *Stefan Zweig im Briefwechsel mit Frederike Zweig 1912 – 1942 (14. März 1933)*. Frankfurt am Main 2006, S. 270; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer.

Distanzierung dem Komponisten in Zukunft „alle Ärgerlichkeiten und das verfluchte Politische“ ersparen würde.⁴³¹

Obgleich somit in keinster Weise zu leugnen ist, dass Stefan Zweig prinzipiell nicht dazu tendierte, den Nationalsozialismus grosso modo zu marginalisieren, muss doch auf dem wichtigen Faktum insistiert werden, dass auch in Betreff dieser Thematik eine pauschalisierende Exegese in keinster Weise legitim ist. Denn obwohl der Dichter bereits 1930 befähigt schien, „*le terrible flux de la passion guerrière qui envahit l'Europe*“ zu detektieren und Romain Rolland mit brennender Sorge auf die progressierende Faschistisierung der Alten Welt verwies, verbalisierte der Litterat beinahe ein Jahr vor der fatalen Inauguration der rassistischen Fundamentalisten, dass „(d)ie Menschen in Deutschland [...] mehr Angst als nötig“ hätten:

„Rien n'arrivera là-bas. Je ne crains pas les Hitlériens, même s'ils arrivent au pouvoir – après deux mois il se dévoreront entre eux! Pour ma personne je me sens plus libre que jamais – et j'ose dire plus intelligent que les autres. Je sais que l'esclave peut être plus libre que son maître et peut-être un esclavage serait nécessaire à ces gens qui n'ont pas su user [recte : se servir de, d.H.] la liberté pour leur donner un éveil moral. La peur est un élément corrosif, il ne faut pas [la, d.H.] laisser l'entrer [sic!] dans son esprit.“⁴³²

Auch die Bestimmung seiner kontingent-individuellen Position in der Sphäre der antisemitisch kolorierten Tyrannis ist durch ein eminentes Defizit an hermeneutischer Exaktheit charakterisiert, welches an Richard Straußens eklatante Missinterpretation des „Blut-und-Boden“-Volksbegriffes gemahnt, der sich aufgrund seines Operierens mit politisch bis dato inexistenten Kategorien dem adäquaten Verständnis der Bourgeoisie entzog. So war auch Stefan Zweig geneigt, die rassistische Demagogie der nationalsozialistischen Ideologen als populistische Rhetorik zu klassifizieren, welche realiter die zur Illusion gewordene Differenz zwischen „staatlich akzeptablen“ und „politisch inopportunen“ Juden perpetuieren würde. Dieser Habitus manifestierte sich in der per definitionem inkorrekten Ansicht, dass man ihm zwar „tausend Unannehmlichkeiten bereiten“, respektive „für Tage oder Wochen

⁴³¹ Strauß, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (Zweig; 21.08.1934). Frankfurt am Main 1957, S. 76; herausgegeben von Willi Schuh.

⁴³² Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden* (15. Januar 1932). Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 19; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler. Übersetzung: „Nichts wird dort passieren. Ich fürchte die Hitler-Anhänger nicht, selbst wenn sie an die Macht kommen – nach zwei Monaten werden sie sich selbst zerfleischen! Was mich angeht, so fühle ich mich freier denn je – ich wage zu sagen: intelligenter als die anderen. Ich weiß, daß der Sklave freier sein kann als sein Herr, und vielleicht wäre eine Versklavung für diese Leute notwendig, die mit ihrer Freiheit nichts anzufangen wußten, um sie ethisch wachzurütteln. Die Angst ist ein ätzendes Element, man darf ihr keinen Zugang zum inneren Befinden lassen.“
Ibidem, Band 4, S. 366.

oder Monate die Freiheit rauben“ könne, weil sein globales Renommee auf den Prinzipien des Pazifismus und Internationalismus basiere, es jedoch unmöglich sei, des Rechtes „zu leben und Widerstand zu leisten“ verlustig zu gehen, da seine Persönlichkeit „nie unter denen [situiert gewesen war; A.W.], die ein Wort gegen Deutschland verloren haben“ – „(Ich habe niemals irgendein Volk angegriffen, nicht im Krieg, nicht im Frieden, selbst jetzt würde ich nicht ein ganzes Land an der Grausamkeit seiner Henker für schuldig erklären.“⁴³³

Ungeachtet der Tatsache, dass sich die strikte Distinktion zwischen den ethisch und moralisch „richtig“ agierenden Mitgliedern eines Kollektives und seinen stets präsenten Kriminellen als objektiv legitim präsentieren mag, konnte das Regime der Hitleristen sich dieser nuancierenden Tugend in keinsten Weise rühmen. Obgleich ohne gravierende Problematiken zu verifizieren ist, dass jeder Potentat dieses Idealmodelles antisemitischer Regentschaft über eine gewisse Anzahl mit ihm in Konnexion stehender „Ehrenarier“ disponieren konnte, war – wie bereits explizit illustriert⁴³⁴ – die substantielle Dichotomie einer lediglich politisch konstituierten Tyrannis im „Dritten Reich“ obsolet geworden, ergo die Divergenz zwischen „guten“ und „bösen“ Juden ein Relikt aus früheren Epochen, welches der basalen rassistischen Fundamentalideologie schlichtweg opponierte.

Doch ist mit dieser unschwer zu rekonstruierenden Missinterpretation Stefan Zweigs – welcher selbstredend nicht befähigt sein konnte, die analytische Totalitarismusforschung vieler Dezennien zu prophezeien – seine erstaunlich variabel anmutende phänomenologische Deutung des deutschen Faschismus keineswegs zu finalisieren. Denn der österreichische Dichter geruhte zeitweise nicht lediglich die „revolutionäre Bewegung“ der Hitleristen als ephemere Erscheinung der rasant pulsierenden Weimarer Republik zu bagatellisieren, sondern selbige in einer prekären dialektischen Argumentationsfigur als Agens einer prinzipiellen gesellschaftspolitischen Transformation des aristokratisch-nobilitätshörigen europäischen Kontinentes zu betrachten, welche sich „against the dilatoriness and indecisiveness of „high“ politics“ wenden werde – „the tempo of a new generation revolts against that of the past.“⁴³⁵

„For a short time the dynamic character of the Hitlerite movement clearly impressed him: he thought it a transient phenomenon which might even be desirable if it restored to Germany her taste for liberty. This feeling was strengthened in him when he considered the apparently sterile materialism of France, whose people »crouching over their treasure«, he compared to Fafner: »rather the stupid frenzy of Hitlerites

⁴³³ Ibidem (10. April 1933), Band 4, S. 416.

⁴³⁴ Confer: Kapitel „Exkurs I – Rassistischer Antisemitismus“; S. 30 ff.

⁴³⁵ Prater, Donald A.: *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig (Incipit Hitler)*. Oxford 1972, S. 192.

*(which seduces the best idealists) than this great snoring of Fafner«, against whom he saw embattled Siegfried in the shape of Germany.*⁴³⁶

In Anbetracht dieser eben referierten Aspekte von Stefan Zweigs perspektivistisch-antithetischer Interpretation des Nationalsozialismus mag es somit nicht sonderlich frappierend anmuten, wenn der Dichter am 13. April des Jahres 1933 die künstlerische Arbeit als probates Mittel zum Behufe des Eskapismus lancierte und Richard Strauss in diesem Zuge wissen ließ: *„(D)ie Politik vergeht, die Kunst besteht und darum soll man auf das Dauernde hinwirken und das Agitatorische jenen überlassen, die darin schon Erschöpfung und Beglückung finden.*⁴³⁷ In diesem ostinierenden Tenor glorifizierte der jüdische Litterat die strikte Konzentration auf die apollinisch-dionysische Sphäre der Musen als singuläre Possibilität, das kritische Denken der umfassenden Faszination an den futilen politischen Begebenheiten zu entreißen, um *„noch spätere Generationen zu beschenken und zu erheben.*⁴³⁸ Es scheint jedoch legitim zu insinuieren, dass sich Stefan Zweigs Einsicht in die wechselseitige Unmöglichkeit einer zu perpetuierenden Partnerschaft bereits zwei Jahre später dezidiert zu hypostasieren begann, da der Dichter zu diesem Zeitpunkte die explizite Datierung der frühesten Manuskripte zu *„Die schweigsame Frau“* urgierte, um mithilfe dieser offiziellen Dokumentation *expressis verbis* zu demonstrieren *„wann [...] mit den ersten Skizzen das Werk begonnen, (- ich möchte das gleiche in einer Datierungszeile beim Textbuch tun) und wann [...] es beendet“* worden war.⁴³⁹ Der Librettist hoffte durch diese Methodik die obligatorisch auftretenden Diskussionen und denunzierend intendierten Fehlinterpretationen in Betreff ihrer künstlerischen Konnexionen für beide Parteien a priori zu blockieren, da jeder Rezipient durch diese Maßnahme befähigt sei, *„aus dem Datum [zu; A.W.] ersehen, daß die Oper auch von Ihnen längst begonnen war, ehe sich die politischen Änderungen ereigneten. Wir ersparen uns damit alles dumme Gerede und Gemutmaße, wir sagen offen und klar durch die Datierung, wann das Werk und unsere gemeinsame Arbeit begonnen, und wann Sie es beendet.*⁴⁴⁰

Ab diesem signifikanten Zeitpunkte insistierte Stefan Zweig im Zuge teils sublim-emphatischer, teils kategorisch-drastischer Enuntiationen auf seinem bereits manifest gewordenen Entschlusse, die vormalis eminent produktive Kooperation mit Richard Strauss in irreversibler Weise zu konkludieren und unternimmt es zu diesem Zwecke, dem Tondichter

⁴³⁶ Ibidem, S. 193 f.

⁴³⁷ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Zweig; 13.04.1933)*. Frankfurt am Main 1957, S. 50; herausgegeben von Willi Schuh.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ibidem (*Zweig; 16.04.1935*), S. 132.

⁴⁴⁰ Ibidem, S. 133.

alternative Litteraten zu rekommandieren. So nominierte der jüdische Poet eine respektable Anzahl möglicher Nachfolger – den deutschen Autor Rudolf Binding⁴⁴¹ (1874 – 1938), den Schweizer Dichter Robert Faesi⁴⁴² (1883 – 1972) und den österreichischen Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia⁴⁴³ (1897 – 1976) –, deren librettistische Potenz von Seiten des „Garmischer Meisters“ in toto brüsk dementiert wurde, bis selbiger im Jahre 1935 schlussendlich eine für seine üblichen Verhältnisse neuralgisch sich präsentierende Zusammenarbeit mit dem „gelehrten Philologen“ Joseph Gregor⁴⁴⁴ frustriert akzeptieren musste.⁴⁴⁵ So ist in Betreff dieses Themenkomplexes unschwer zu konstatieren, dass die erste sachspezifisch detektierbare Enuntiation Stefan Zweigs auf eine Epistel vom 21. Juli 1934 zu datieren ist, in deren Rahmen der Litterat in kategorischer Diktion formulierte, dass er selbstverständlich bereit sei, dem Komponisten im Zuge einer persönlichen Visite *„auch einige Anregungen für Stoffe [zu offerieren; A.W.], die Sie interessieren könnten, auch wenn ich sie selbst nicht bearbeite. Ich hoffe, Sie sind nach wie vor überzeugt, daß mich nie ein anderes Interesse geleitet hat als Ihrer großen Kunst förderlich zu sein und dies völlig unabhängig ist von allen persönlichen oder eigennützigen Wünschen.“*⁴⁴⁶

Auf die von Richard Straussens Seite mehrfach artikulierte Possibilität einer sukzessierenden Kooperation in secreto – welcher natürlicherweise die problematische Idee einer Publikation der solcherart generierten opera zu einem für beide Persönlichkeiten passablen Zeitpunkte inhärent war⁴⁴⁷ –, replizierte der jüdische Autor stets in negativer Art und Weise, und illustrierte die basale Motivation seiner dezidierten Weigerung am 13. September des Jahres 1934 im Geiste eines (man pardonniere diese auf dem Fundamente der Sympathie ruhende emphatische Formulierung des Verfassers) berührend-affektiven Humanismus:

⁴⁴¹ Ibidem (Zweig; 21. August 1934), S. 76.

⁴⁴² Ibidem (Zweig; 13. September 1934), S. 80 f..

⁴⁴³ Ibidem (Zweig; 12. April 1935), S. 104 f..

⁴⁴⁴ Ibidem (Zweig; 26. April 1935), S. 118 f..

⁴⁴⁵ Confer: *„Soeben Ihr Brief: Ihre Zusammenarbeit mit dem guten Gregor ist mir schrecklich unheimlich! Warum wollen Sie mir um jeden Preis immer den gelehrten Philologen anhängen!? Mein Textdichter heißt Zweig, er braucht keine Mitarbeiter – wovon Sie sich nach der gestrigen Probe zum I. Akt [von „Die schweigsame Frau“; A.W.] hätten persönlich überzeugen können.“*

Ibidem (Strauss; 13.06.1935), S. 140.

⁴⁴⁶ Ibidem (Zweig; 21.07.1934), S. 68; (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Ibidem, S. 76 (Zweig; 21.08.1934) und S. 88 (Zweig; 23.10.1934).

⁴⁴⁷ Confer: *„Aber für künftighin: wenn ich das Glück habe, von Ihnen noch einen oder mehrere Texte zu bekommen, so soll die Verabredung gelten, dass Niemand davon erfährt, daß ich von Ihnen ein Libretto erhalten habe, ebenso nicht, daß ich es componiere. Ist die Partitur fertig, kommt sie in ein Safe, das erst eröffnet wird, wenn wir beide den Zeitpunkt für geeignet halten, an eine Aufführung zu denken. Wollen Sie es daraufhin riskieren, mir etwas Neues zu dichten – eventuell für meinen Nachlaß?“*

Ibidem (Zweig; 23.02.1935), S. 95 f..

Confer: Ibidem, S. 78 (Strauss; 24.08.1934) / S. 97 (Strauss; 26.02.1935) / S. 99 f. (Strauss; 02.04.1935).

„Ein Richard Strauss darf sich jedes Recht öffentlich nehmen und nichts heimlich tun, niemand soll sagen dürfen, Sie hätten eine Verantwortung gescheut. Sie haben durch Ihr grandioses und in der künstlerischen Welt unvergleichliches Werk die Verpflichtung, sich nicht in Ihrem freien Willen und Ihrer künstlerischen Wahl einschränken zu lassen; wer als Sie allein hätte heute dieses Recht? Nun begreife ich vollständig die Schwierigkeiten, die sich heute einem neuen Werke entgegenstellen würden, wenn ich den Text verfasse; es würde als eine Art Herausforderung empfunden werden. Und heimlich zusammenzuarbeiten, scheint mir, wie gesagt, Ihrem Range nicht gemäß. Ich bin aber freudig bereit, jedem, der für Sie arbeitet, mit Rat zur Seite zu stehen, ihm manches zu entwerfen und zwar ohne jede materielle Gegenleistung, ohne mich jemals dessen zu rühmen – einzig aus der Freude, Ihrer großen Kunst zu dienen und Ihnen die Dankbarkeit zu erzeugen, daß Sie aus der »Schweigsamen Frau« ein Werk für die Welt geschaffen haben. Wen immer Sie mir nennen, ich will mich ihm zur Seite stellen, ungenannt und unbezahlt, und es wäre mir lieb, könnten Sie meine aufrichtige Bewunderung Ihrer unvergleichlichen Kunst aus dieser freudigen Bereitschaft ersehen.“⁴⁴⁸

Diesen illuminierenden Argumenten zum Trotz, war der unflexibel anmutende Komponist jedoch auch in diesem desperatesten aller möglichen sozialpolitischen Szenarien nicht gewillt zu begreifen, dass Stefan Zweig „nach seinen [Richard Straussens; A.W.] öffentlichen Gesten jeden öffentlichen Zusammenhang ablehne, so sehr [er; A.W.] ihn doch privatim bewundere“⁴⁴⁹, da der Musiker in keinem Falle bereit war, sich von einem Dichter, welcher aus seiner subjektiven Perspektive selbst mit der glorifizierten Persönlichkeit Hugo von Hofmannsthal konkurrieren konnte, widerstandslos und irreversibel zu separieren.⁴⁵⁰ Dieses axiomatische Postulat des Verfassers wird nicht lediglich durch eine approximativ kommensurable, sondern Stefan Zweigs Anerbieten in exorbitantem Maße übertreffende Anzahl von beschwichtigend-elysäischen Briefen des Tondichters verifiziert, deren intentionales Spektrum sich von absurd-illusionistischen Imaginationen bis hin zu adäquat-inspirativen Ideen erstreckte, welchen ungeachtet aller qualitativen Divergenz das Ringen um die zukünftige Existenz dieser extraordinären Konnexion gemein war. Die taktische Variationsbreite dieser prädominell egoistisch motivierten strategischen Konzeptionen

⁴⁴⁸ Ibidem (Zweig; 23.02.1935), S. 95 f.

⁴⁴⁹ Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Joseph Gregor* (Zweig; 25.05.1935). New Zealand 1991, S. 217; herausgegeben von Kenneth Brikin.

⁴⁵⁰ Confer: *„Ihr schöner Brief hat mich sehr traurig gemacht; wenn Sie mich auch noch im Stich lassen, muß ich eben von jetzt ab das Leben eines arbeitslosen dahinsiechenden Privatiers führen. Denn glauben Sie mir, den Dichter, der mir ein brauchbares Opernbuch schreiben kann, gibt es nicht, auch wenn Sie ihm großmütig und uneigennützig »helfen« wollen. Seien Sie herzlich bedankt für Ihren hochherzigen Vorschlag! Ich habe sowohl Minister Goebbels wie Göring wiederholt erklärt, daß ich seit 50 Jahren nach einem Librettisten suche, viele Dutzende von Operntexten wurden mir zugeschickt, mit allen deutschen Dichtern (Gerhart Hauptmann, Bahr, Wolzogen etc.) habe ich verhandelt. Ein Glücksfall war der Salomefund, die Elektra leitete meine Beziehung zu dem einzigen Hofmannsthal ein, nach seinem Tode glaubte ich endgültig verzichten zu müssen, ein Zufall (kann man es so nennen?) führte mich zu Ihnen. Ich gebe Sie auch nicht auf, auch nicht, weil wir jetzt gerade eine antisemitische Regierung haben.“*

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (Strauss; 26.02.1935). Frankfurt am Main 1957, S. 96 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

expandierte sich von pragmatisch realistischen Antworten – „*Schönsten Dank für Ihren »Opfergang«* [ironisierter Konnex von „Opferspiel“ Robert Faesis und Stefan Zweigs Vorschlag, doch selbiges in Musik zu setzen; A.W.]: *wenn Sie erlauben, bleibe ich bei Stefan Zweig!*“⁴⁵¹ oder „*Bitte, geben Sie es definitiv auf, mir einen neuen Dichter anzuempfehlen!*“⁴⁵² – über beinahe unverhüllte pseudomoralistisch konstituierte Drohgebärden der obligatorischen Schaffenskonklusion – „*Nein, lieber Herr Zeig, so geht es nicht! Und wenn Sie mich nach Ihrer ausgezeichneten Leistung der schweigsamen Frau im Stich lassen, dann muß ich mich schon ins »Privatleben zurückziehen«.*“⁴⁵³ – bis hin zu humoristisch kolorierten Ablehnungen – „*Grüßen Sie den lieben Gregor – aber was »Libretti« betrifft, sitze ich lieber auf einem – Ast!*“⁴⁵⁴ –, welche generell nicht befähigt waren, die kategorische Resolution des Dichters in Richard Straussens Sinne zu modifizieren.⁴⁵⁵

Diese von des Musikers Seite projizierte Perpetuierung der gemeinsamen künstlerischen Produktion emanierete jedoch nicht exklusiv seinem Bangen um die qualitative Güte von Stefan Zweigs Versen, sondern basierte partiell auf der bereits skizzierten Missinterpretation des nationalsozialistischen Regimes als kontingent-ephemerer Sukzessor der bisherigen demokratischen Kabinette. Im Rahmen dieser plausiblen Fehlkalkulation, welche Richard Straussens Spekulationen auf die Possibilität einer musischen Kooperation *intra muros* evozierte, prophezeite der Komponist dem „Dritten Reiche“ eine mögliche Existenzdauer von höchst marginalen Ausmaßen, welche ihn zu der rhetorischen Fragestellung bewog: „*Aber warum jetzt unnötig Fragen anschneiden, die in 2 bis 3 Jahren sich von selbst erledigt haben?*“⁴⁵⁶ Als der jüdische Dichter sich jedoch in keinsten Weise geneigt zeigte, eine

⁴⁵¹ Ibidem (Strauss; 21.09.1934), S. 82.

⁴⁵² Ibidem (Strauss; 17.05.1935), S. 130.

⁴⁵³ Ibidem (Strauss; 22.04.1935), S. 112.

⁴⁵⁴ Ibidem (Strauss; 09.06.1935), S. 139.

Confer: Ibidem, S. 99 f. (Strauss; 02.04.1935) / S. 106 f. (Strauss; 13.04.1935) / S. 133 (Strauss; 21.05.1935) / S. 143 (Strauss; 22.06.1935) / S. 145 f. (Strauss; 28.06.1935) / S. 147 (Strauss; 29.06.1935).

⁴⁵⁵ Kommentar: „**Für mich schien mit diesem Verbot** [der Aufführung „nichtarischer“ Werke durch die Kulturreferenten des Nationalsozialismus; A.W.] **das Schicksal unserer Oper erledigt. Ich nahm als selbstverständlich an, daß Richard Strauss die weitere Arbeit aufgeben und eine andere mit jemand anderem beginnen würde. Statt dessen schrieb er mit Brief auf Brief, was mir denn einfiel; im Gegenteil, ich sollte, da er jetzt schon an die Instrumentation gehe, für seine nächste Oper den Text vorbereiten. Er denke nicht daran, sich von irgend jemandem die Zusammenarbeit mit mir verbieten zu lassen; und ich muß offen bekennen, daß er im Verlauf der ganzen Angelegenheit mir kameradschaftliche Treue gehalten hat, so lange sie zu halten war. Freilich traf er gleichzeitig Vorkehrungen, die mir weniger sympathisch waren – er näherte sich den Machthabern, kam öfters mit Hitler und Goebbels zusammen und ließ sich zu einer Zeit, da selbst Furtwängler sich noch offen auflehnte, zum Präsidenten der nazistischen Reichsmusikkammer ernennen.**“
Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers (Incipit Hitler)*. Frankfurt am Main 2007, S. 422.

⁴⁵⁶ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 26.02.1935)*. Frankfurt am Main 1957, S. 97; herausgegeben von Willi Schuh.

Confer: „**Selbstverständlich kommt für mich kein anderer Dichter in Betracht als Sie selbst. Aber: taktisch ist es vielleicht klug, wenn, für den Fall, daß wir wieder ein oder mehrere Werke zusammenarbeiten; wir zu Niemand ein Sterbenswörtchen darüber verlauten lassen. Ich sage, wenn man mich fragt: *ich arbeite***“

lediglich auf seine Person restringierte „Sonderbehandlung“ im totalitär-antisemitischen deutschen Faschismus zu akzeptieren, der Komponist auch von Seiten Joseph Goebbelsens dezidiert darauf hingewiesen wurde, „daß die Aufführung einer zweiten Zweigoper [...] nicht verantwortet werden könnte“⁴⁵⁷ und Stefan Zweig abermals seinen irreversiblen Entschluss der expliziten Distanzierung in einer – dem Wissenstand des Verfassers nach leider inexistenten – Epistel unmissverständlich artikulierte, provozierte er den gemeinhin wohl prominentesten Brief Richard Straussens, welchen sich der Schreibende gemäß seiner exorbitanten Importanz in extenso zu zitieren gestattet:

„Lieber Herr Zweig!

Ihr Brief vom 15. bringt mich zur Verzweiflung! Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden!? Dieser Rassestolz, dieses Solidaritätsgefühl – da fühle sogar ich einen Unterschied! Glauben Sie, daß ich jemals aus dem Gedanken, daß ich Germane (vielleicht qui [recte: chi; G.S.] lo sà) bin, bei irgend einer Handlung mich habe leiten lassen? Glauben Sie[,] daß Mozart bewußt »arisch« komponiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien Menschen: solche die Talent haben u. solche die keins haben u. für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird. Ob dasselbe aus Chinesen, Oberbayern, Neuseeländern oder Berlinern besteht, ist mir ganz gleichgültig, wenn die Leute nur den vollen Kassapreis bezahlt haben. Bitte hören Sie jetzt auf, mich mit dem guten Gregor zu peinigen! Das übersandte Lustspiel [Entwurf zu „*Prima la musica e poi le parole*“, dem späteren „*Capriccio*“; A.W.] ist reizend: ich weiß genau, daß es ausschließlich Ihre Idee ist. Unter getarntem Namen acceptiere ich es nicht, ebenso wie 1648 [der provisorische Arbeitstitel von „*Friedenstag*“; A.W.!] Ich bitte also nochmals dringend, mir baldigst diese beiden Einakter auszuarbeiten, nennen Sie mir Ihre Bedingungen! Was *ich* dann, wenn nur Sie *die Sache ganz geheim* halten, damit mache, lassen Sie *meine* Sorge sein! Wer hat Ihnen denn gesagt, daß ich *politisch so weit* vorgetreten bin? Weil ich für den schmierigen Lauselumpen Bruno Walter ein Konzert dirigiert habe? Das habe ich dem Orchester zuliebe – weil ich für [den; A.W.] andern »Nichtarier« Toscanini eingesprungen bin, – das habe ich Bayreuth zu Liebe getan. Das hat mit Politik nichts zu tun. Wie es die Schmierantenpresse auslegt, geht mich nichts an u. Sie sollten sich auch nicht darum kümmern. Daß ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun u. größeres Unglück zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewußtsein! Unter jeder Regierung hätte ich diese [sic!] ärgerreiche Ehrenamt angenommen. Aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau hat [sic!] es mir angeboten. Also seien Sie brav, vergessen Sie auf ein Paar [sic!] Wochen die Herren Moses u. die andern Apostel und arbeiten Sie nur *Ihre* 2 Einakter [aus; A.W.]. Der mexikanische Text mag ein ganz guter Operntext werden, aber nicht für mich. Ich interesse [sic!] mich nicht für Indianer, rote u. weiße Götter u. spanische Gewissensbissen [sic!; Stefan Zweig hatte dem Komponisten am 03. Mai des Jahres 1935 den Vorschlag einer in Zentralamerika situierten Konquistadoren-Legende unterbreitet, welche sich an

gar nichts, habe keinen Text mehr. In ein paar Jahren, bis die Sachen dann fertig sind, sieht die Welt wahrscheinlich doch wieder anders aus.“

Ibidem (Strauss; 24.08.1934), S. 78 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁴⁵⁷ Joseph Goebbels zitiert nach: Ibidem (Strauss; 02.04.1935), S. 99 f.; (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Gerhart Hauptmanns „*Weißem Heiland*“ orientieren sollte; A.W.⁴⁵⁸]! *Diesen Text soll Gregor ruhig mal ausarbeiten, aber für einen anderen Componisten, der sicher dankbarer dafür sein wird als Ihr Sie herzlich grüßender*

ebenso eigensinniger

Dr. Richard Strauss.

Beste Wünsche für das Wohlergehen Ihrer Mutter! [Links am Rand; G.S.] Die Aufführung [von „Die schweigsame Frau“; A.W.] hier wird ganz famos, Alles ist in heller Begeisterung! Da soll ich auf Sie verzichten? Nie u. nimmer!“⁴⁵⁹

Bevor der Verfasser jedoch dazu übergehen kann, die gravierenden Resultate dieses im kontemporären Kontexte riskant-undiplomatisch sich präsentierenden Schreibens – dessen Existenz per se des Tondichters mangelndes Verständnis des Nationalsozialismus und seiner immanent-notwendigen Methodiken verifizieren würde – in aller gebotenen Kürze zu exemplifizieren, kann er sich aus gegebenem Anlass nicht entbrechen, in konziser Art und Weise auf Richard Straussens despektierliche Titulierung des Dirigenten und Komponisten Bruno Walter als „*schmierigen Lauselumpen*“ zu reagieren. Dieser in der Briefedition Willi Schuhs aus eskamotistischer Motivation eliminiert Passus, welcher erst durch die abermals respektabel anmutende kritisch-philologische Quellenforschung Gerhard Splitts wieder in die musikologisch-historische Debatte inkludiert werden konnte, muss aufgrund seiner möglicherweise antisemitisch kolorierten Implikationen selbstredend separate Erörterung erfahren. Ungeachtet der Tatsache, dass bereits der potentielle Adressat dieser Epistel eine dergestaltete Intention des „Garmischer Meisters“ als unplausible Insinuation erscheinen lässt, muss somit dezidiert darauf hingewiesen werden, dass die eben referierte pejorative Etikettierung des einstigen Assistenten Gustav Mahlers nicht auf einem judenfeindlichen Ressentiment Richard Straussens basierte, sondern vielmehr des Tondichters objektiv nicht

⁴⁵⁸ Ibidem, S. 121 f.

⁴⁵⁹ Splitt, Gerhard: *Richard Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig*. In: *Die Musikforschung* (Jahrgang 58). Kassel, Basel, London, New York, Prag 2005, S. 412; herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: „**Lieber Herr Zweig! Hoffentlich sind Sie nicht allzuböse über meinen letzten Brief** [vom 17.06.1935; A.W.]! **Aber ich bin noch immer verzweifelt darüber, daß Sie so obstinant [sic!] sind und mir Ihre eignen Werke unter einem fremden Namen unterschreiben wollen! Wenn Sie unser Werk hier hören könnten und sähen, wie gut es ist – Sie würden alle Rassesorgen und politischen Bedenken, mit denen Sie unbegreiflicher Weise Ihre reiches Künstlergehirn unnötig beschweren, fallen lassen und so viel wie möglich für mich dichten, aber nicht von Anderen schreiben lassen. Also seien Sie gut: vergessen Sie und arbeiten Sie. Das Übrige lassen Sie meine Sorge sein! Ich habe so schon genug Ärger, machen Sie mir nicht auch noch Kummer!**“

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig (Strauss; 22.06.1935)*. Frankfurt am Main 1957, S. 141 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

nachvollziehbarer Ansicht emaniert war, dass der Dirigent primär durch einen zu marginalen Einsatz für des Komponisten musikalisches Oeuvre brilliere.⁴⁶⁰

So ist in Betreff dieser Thematik auch additiv zu konstatieren, dass der „Garmischer Meister“ Bruno Walters produktivem Schaffen durchwegs respektvollen Tribut zollte, wie ein seinem Kollegen Max von Schillings übersandtes Manuskript dokumentiert, in dessen Rahmen Richard Strauss die Aufführung von Bruno Walters „*Symphonischer Phantasie*“ bei dem anstehenden Musikfest in Frankfurt urgierte und in welchem er diese Komposition als „*ein außerordentliches Stück, groß im Styl, reich und vornehm in der Erfindung, von starker Empfindung und großzügig*“ klassifizierte, das „*wir unbedingt bringen [müssen; A.W.], es wird Sensation machen.*“⁴⁶¹

Rein exkursorisch sei an diesem Punkte im Weiteren auf Willi Schuhs höchst ominöse Strategie der apologetisch fundierten Elidierung zurückgekommen, welche sich dem Exegeten umso suspekter präsentieren muss, als der Schweizer Musikkritiker im Angesichte von Richard Straussens Kritik an der von dem Herausgeber autorisierten Inkludierung des an Karpath gerichteten Briefes über das „*blöde Allgemeine Wahlrecht*“⁴⁶² in die Erstpublikation der „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ folgendermaßen replizierte:

„Und hier erlauben Sie mir eine grundsätzliche Bemerkung: nicht der »Sensationsteufel«, dem ich nie verfallen bin und nie verfallen werde, hat mir da einen Streich gespielt, vielmehr ist es die Gewissenhaftigkeit des Historikers, der mich vor Unterdrückung einzelner Stellen zurückschrecken läßt [!]. Dieses Verfahren hat im Falle Wagner unendlich viel Unheil angerichtet [!], die Wagner-Biographistik in Verruf gebracht [!] und Bayreuth ungezählte Vorwürfe eingetragen [!].“⁴⁶³

Doch so interessant eine psychologische Analysis von Willi Schuhs Begriff der „*Gewissenhaftigkeit*“ in Anbetracht dieser apodiktisch gearteten Sentenz auch erscheinen mag, sieht sich der Verfasser gezwungen, auf den eben zitierten und im reaktionären Klima

⁴⁶⁰ Confer: Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit* („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: *Am Beginn des Dritten Reichs*). Regensburg 2000, S. 359.

Confer: Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 3* („Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus“). In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 18)*. München 2004, S. 38 (Walter; 12. März 1913), S. 46 (Strauss; 02. Oktober 1917), S. 53 (Strauss 31. Mai 1918), S. 63 (Strauss; 22. September 1918), S. 230 (Walter; 11. Januar 1926); herausgegeben von Julia Liebscher.

Confer: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schalk*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 6)*. Tutzing 1983, S. 97 (Strauss; 16. Februar 1919), S. 104 (Strauss; 07. März 1919), S. 158 (Strauss; 31. Dezember 1919), S. 203 (Strauss; 20. Juni 1921), S. 281 (Strauss; 27. Mai 1922), S. 292 (Strauss; 07. September 1922); herausgegeben von Franz Trenner.

⁴⁶¹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Max von Schillings* (Strauss; 16. Januar 1904). In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München (Band 9)*. Pfaffenhofen 1987, S. 102; herausgegeben von Franz Trenner.

⁴⁶² Confer: Kapitel „*Intellektueller Aristokratismus*“; S. 11

⁴⁶³ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Willi Schuh* (Schuh; 14. Juli 1949). Zürich 1969, S. 181 f.; herausgegeben von Willi Schuh.

des Nationalsozialismus in höchstem Maße diffamierend anmutenden Brief des „Garmischer Meisters“ zu rekurrieren, welcher von der „Geheimen Staatspolizei“ interzeptiert und über den „Sächsischen Ministerpräsidenten“ Martin Mutschmann an die Person des „Führers und Reichskanzlers“ weitergeleitet wurde. Zu dem offenkundig durch prinzipielle Aversion gegenüber Richard Strauss motivierten Zwecke, alle projektierten Mystifizierungsversuche der faschistischen Potentaten a priori zu demontieren, hatte der intrigante Denunziant dieses folgenschwere Schreiben jedoch zuvor bereits der „NS-Kulturgemeinde“ zur Einsichtnahme überstellt. Als der im „Amt Rosenberg“ agierende „Reichsamtsleiter“ Walter Stang (1895 – 1945) das neue Bühnenwerk des Komponisten im Rahmen eines Dossiers an die Gauobmänner der bereits durch Martin Mutschmann informierten Organisation abermals radikal kritisierte, da selbiges „*wie fast alle Werke von Strauss, in dem jüdischen Musikverlag Adolph Fürstner, Berlin*“ publiziert worden war, das Libretto von „*dem österreichischen Juden Stephan [sic!] Zweig, der seinen Tantiemenanteil außerdem noch, ausländischen Blättermeldungen zufolge, für jüdische »Wohlfahrts«-Einrichtungen zur Verfügung gestellt [habe; A.W.]*“ stamme und auch der Klavierauszug der Oper „*von dem Juden Felix Wolfes*“⁴⁶⁴ kompiliert worden sei, dekretierte Adolf Hitler seinem „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ „*der Präsidentschaft von Strauss ein Ende zu machen.*“⁴⁶⁵ Joseph Goebbels, welcher sich von Richard Strausens Epistel privatim attackiert sah („*Diese Künstler sind doch politisch alle charakterlos. Von Goethe bis Strauß [sic!]. Weg damit! Strauß »mimt den Musikkammerpräsidenten«. Das schreibt er an einen Juden. Pfui Teufel!*“)⁴⁶⁶ und somit diesem Amte mit absolut affirmativer Satisfaktion obwaltete, beauftragte umgehend seinen Staatssekretär Walther Funk (1890 – 1960), welcher die unsympathisch-delikate Last wiederum auf den Ministerialrat Otto von Keudell (1887 – 1972) transponierte, am 06. Juli 1935 den Präsidenten der Reichsmusikkammer mit sofortiger Wirkung zum Rücktritt aus persönlichen, respektive gesundheitlichen Gründen zu mobilisieren. Richard Strauss willigte fakultativ in diese aus seiner Perspektive schockierend anmutende Suspendierung ein, verfasste jedoch am 13. Juli 1935 eine höchst prekäre und mit deplorablem Servilität – man beachte in besonderem Maße den Verzicht auf den ansonsten obligatorischen akademischen Titel – equipierte Rechtfertigungsepistel an Adolf Hitler, in welcher er einen informativ-

⁴⁶⁴ Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Kapitel II: Gesteuerte Musik; Der Fall Richard Strauss)*. Gütersloh 1963, S. 182 f..

⁴⁶⁵ Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit („Wer hat Ihnen gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin“: Erzwungener Rücktritt)*. Regensburg 2000, S. 386.

⁴⁶⁶ Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden (05. Juli 1935)*. München 2008, Band 3, S. 865 f., herausgegeben von Ralf Georg Reuth.

Dialog pro domo urgierte, respektive die Possibilität einer defensiven Argumentation seinerseits erbat:

„Mein Führer!

Soeben bringt mir die Post die von Herrn Reichsminister Dr. Goebbels vollzogene Genehmigung eines Gesuchs, mich von der Stellung eines Präsidenten der Reichsmusikkammer zu entheben. Ich habe dieses Gesuch auf Weisung des Herrn Reichsminister Dr. Goebbels, der sie mir durch Sonderboten überbringen ließ, eingereicht. Ich halte diesen Umstand meiner Enthebung von der Reichsmusikkammer doch für so bedenklich, daß ich Ihnen, mein Führer, ganz kurz den Werdegang vorzutragen mich verpflichtet fühle.

Der Anlaß hierzu scheint ein an meinen letzten Mitarbeiter Stefan Zweig gerichteter Privatbrief gewesen zu sein, der von der Staatspolizei geöffnet und dem Propagandaministerium eingeschickt wurde. Ich gebe gern zu, daß der Inhalt dieses Briefes ohne genaue Erklärung, aus dem Zusammenhang einer längeren und künstlerischen Korrespondenz gerissen, ohne Kenntnis seiner Vorgeschichte und der Stimmung, in der er entstand, mißdeutet und leicht mißverstanden werden kann. Um diese Stimmung zu verstehen, ist es vor allem nötig, sich auch in meine Lage zu versetzen, also zu bedenken, daß ich als Komponist, wie so ziemlich alle meine Kollegen, unter der steten Not leide, trotz allem fortgesetzten Bemühen keine deutschen Textdichter von einigem Rang für mein Opernschaffen zu finden.

In dem genannten Brief sind drei Stellen beanstandet und mir so ausgelegt worden, als ob ich wenig Verständnis für den Antisemitismus sowie für den Begriff der Volksgemeinschaft und die Bedeutung meiner Stellung als Präsident der Reichsmusikkammer hätte. Leider hat man es mir gegenüber unterlassen, mir Gelegenheit zu irgendeiner Form der unmittelbaren persönlichen Erklärung über Sinn, Inhalt und Bedeutung dieses Briefes zu geben, der, ganz kurz gesagt, in einem Augenblick der Verstimmung gegen Stefan Zweig selbst, ohne weitere Überlegung rasch hingeworfen wurde.

Ich brauche angesichts der für mich als deutschen Komponisten sprechenden Reihe meiner Lebenswerke wahrlich nicht zu beteuern, daß dieser Brief und alles, was an improvisierten Sätzen er birgt, nicht irgendeine weltanschauliche oder auch für meine wahre Gesinnung charakteristische Darlegung bedeutet.

Mein Führer! Mein ganzes Leben gehört der deutschen Musik und unermüdlichen Bemühungen um Hebung der deutschen Kultur – als Politiker habe ich mich niemals betätigt oder auch nur geäußert [!], und so glaube ich bei Ihnen als dem großen Gestalter des deutschen Gesamtlebens Verständnis zu finden, wenn ich in tiefster Erregung über den Vorgang meiner Entlassung als Präsident der Reichsmusikkammer Sie ehrfurchtsvoll bedeute, daß auch die wenigen, mir vom Leben noch zugeteilten Jahre nur den reinsten und idealsten Zielen dienen werden.

Im Vertrauen auf Ihren hohen Gerechtigkeitssinn bitte ich Sie, mein Führer, ergebenst mich zu einer persönlichen Aussprache empfangen zu wollen und mir dadurch Gelegenheit zu geben, zum Abschied von meiner Tätigkeit in der Reichsmusikkammer meine Rechtfertigung Ihnen persönlich vortragen zu dürfen. Ich verbleibe, sehr verehrter Herr Reichskanzler, mit dem Ausdruck meiner hohen Verehrung.

Ihr stets treu ergebener

Richard Strauss⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Brief Richard Straußens an Adolf Hitler (13. Juli 1935). Zitiert nach: Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Kapitel II: Gesteuerte Musik; Der Fall Richard Strauss). Gütersloh 1963, S. 183 f..

Ungeachtet der Tatsache, dass diese devote Petition einer klärenden Autorehabilitation keine Resultate zeitigte, kann sich der Verfasser nicht entbrechen die Insinuation zu formulieren, dass es dem Komponisten kaum möglich gewesen wäre, Adolf Hitler von seinem aus nationalsozialistischer Perspektive adäquaten „*Verständnis für den Antisemitismus sowie für den Begriff der Volksgemeinschaft*“ zu überzeugen, respektive die diffamierenden Passagen seines emotional kolorierten Briefes an Stefan Zweig in einer dem totalitären Faschismus korrespondierenden Art und Weise zu interpretieren, da er – wie bereits in extenso exemplifiziert – in keinster Weise an diesen fundamentalen Parameter der rassistisch-eliminatorischen Ideologie partizipierte. Es ist unzweifelhaft, dass des Komponisten bereits im ersten Segmente dieser Studie lukulent illustrierte Aversion gegen die „*Streicher-Goebbelsche Judenhetze*“ und ihre Konsequenzen, welche er als „*eine Schmach für die deutsche Ehre, für ein Armutzeugnis, für das niedrigste Kampfmittel der talentlosen, faulen Mittelmäßigkeit gegen höhere Geistigkeit und größere Begabung*“⁴⁶⁸ klassifizierte, seine „*weltanschauliche Gesinnung*“ sensu proprio zum Ausdruck brachte.

Wie auch immer dieses hypothetisch-imaginative Gedankenexempel von Seiten des phantasievollen Lesers konkludiert werden sollte: Fakt ist, dass der „Führer und Reichskanzler“ Adolf Hitler die von Seiten Richard Straussens projektierte Privataudienz nicht sanktionierte und die offizielle kulturpolitische Position des Komponisten als Präsident der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer mit dem 06. Juli 1935 ihre Liquidation erfuhr, sodass am Ende dieses Monats von mehreren institutionellen Organen die folgende, mancherorts als sensationell sich präsentierende Information publiziert werden konnte:

*„Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauss, hat den Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels, gebeten, ihn mit Rücksicht auf sein Alter und seine angegriffene Gesundheit von seinen Aemtern als Präsident der Reichsmusikkammer und als Vorsitzender des Berufsstandes der deutschen Komponisten, zu entbinden. Reichsminister Dr. Goebbels hat diesem Ersuchen stattgegeben und Dr. Strauß [sic!] in einem Schreiben seinen Dank für die geleistete Arbeit ausgesprochen. Gleichzeitig hat Reichsminister Dr. Goebbels den Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe zum Präsidenten der Reichsmusikkammer und den Komponisten Dr. h. c. Paul Graener zum Leiter des Berufsstandes der Deutschen Komponisten ernannt.“*⁴⁶⁹

Plaudite amici, commedia finita est!

⁴⁶⁸ Confer: Kapitel „*Antisemitische Pädagogik und ihre »Wirkung«*“; S. 27

⁴⁶⁹ Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Kapitel II: Gesteuerte Musik; Der Fall Richard Strauss)*. Gütersloh 1963, S. 183.

Conclusio:

*„Die Handlungen sind **niemals** Das, als was sie uns erscheinen! Wir haben so viel Mühe gehabt, zu lernen, dass die äusseren Dinge nicht so sind, wie sie uns erscheinen, – nun wohlan! mit der inneren Welt steht es ebenso!“⁴⁷⁰*

In diesem finalisierenden Kapitel der vorliegenden Studie intendiert der Verfasser in keinsten Weise, seine bereits explizit artikulierten interpretativen Aspekte von Richard Straussens Funktion und Relevanz im „Dritten Reich“ in redundanter Manier erneut zu formulieren, noch ein ethisch normativ geartetes Resümee zu exekutieren, welches bei anderen Autoren prädominell in dem opportunen Areal „Nachwort“ zu lokalisieren wäre. Diesen Modus der moralisierenden Prädizierung eines meist puritanisch erscheinenden Verdiktes über die historischen Akte prominenter Persönlichkeiten erachtet der Schreibende als prinzipiell illegitime Projektion des sittlichen status quo auf die situativen Implikationen vergangener und oftmals obsoleter gesellschaftlicher Organisationsstrukturen, welche erst *„(u)nter der Voraussetzung, daß das Wissen der jeweils lebenden Generationen wahrer und ihre Moral besser ist als die ihrer mittelbaren und unmittelbaren Vorfahren“⁴⁷¹* in der momentan probat sich ausnehmenden und oftmals schlichtweg pejorativ-diffamierenden Art und Weise kritikfähig werden. *„In einer Zeit, die nur vordergründig historisch, hintergründig allerdings geschichtswissenschaftlich denkt, tut man gerne gleich so, als hätten alle immer alles wissen müssen. [...] In solchen Momenten [eines fiktiven Gerichtshofes für Platon oder Cristoforo Colombo; A.W.] artikuliert sich nicht nur ein geschärftes Unrechtsbewusstsein, sondern auch die Lust, ein falsches Bewußtsein entlarvt zu haben, dem man keine Chance mehr gibt, seine Falschheit als eine sich selbst undurchsichtige zu verteidigen.“⁴⁷²* *„Die Versuchung, die Geschichte rückwärts zu schreiben, ist allgegenwärtig und dauerhaft.“⁴⁷³*

⁴⁷⁰ Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* (Zweites Buch; § 116). In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 3, S. 125; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebenen Quelle kohärent).

⁴⁷¹ Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens* (I. Hauptstück: *Theorie der Unwahrheit; A: Die Formen der Lüge; Lebenslügen, Massenbetrug und Gerüchte*). Wien 2000, S. 106.

⁴⁷² *Ibidem*, S. 107.

⁴⁷³ Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (*Die Unsichtbarkeit der Revolutionen*). Frankfurt am Main 1976, S. 149.

Confer: *„Es ist ein richtiges Urtheil der Gelehrten, dass die Menschen aller Zeiten zu wissen glaubten, was gut und böse, lobens- und tadelnswerth sei. Aber es ist ein Vorurteil der Gelehrten, dass wir es jetzt besser wüssten, als irgend eine Zeit.“*

Wie bereits im Zuge der einleitenden „*Präposition*“ dezidiert verbalisiert, kann mithilfe dieser reflexiven Meditation, welche darum bemüht ist, die Konzentration des interessierten Lesers auf die ephemere Kontingenz universaler Paradigmata⁴⁷⁴ zu fokussieren, das oftmals konstatierte wissenschaftstheoretische Defizit einer persönlichkeitspezifischen Beurteilung aus dem Bewusstsein des 21. Jahrhunderts als inkorrekt Modus despektierlichen Charakters demaskiert werden, da – der Verfasser wird nicht müde dieses Datum ostentativ zu repetieren – einem Menschen in der frühen Phase der nationalsozialistischen Epoche die sprachlich nicht fassbaren Grausamkeiten des „Holocaust“ ebensowenig gewärtig sein konnten, wie die in Retrospektive beinahe systematisch anmutenden Entwicklungslinien der europäischen Faschisierung, die dem damals denkenden Intellektuellen selbstredend nur in Form der antizipativen Spekulation zugänglich waren.⁴⁷⁵ Zum Behufe der näheren Illustration dieser an sich selbstevidenten methodologischen Maxime, sei an Friedrich Nietzsches plausibel anmutende Distanzierung von den in simplifizierender Manier moralisierenden Interpretationsstrategien teleologischer Provenienz gemahnt, welche der „freigeistige“ Philosoph am Beispiel des religiös-dogmatischen Denkens der reformistischen Epoche des 16. Jahrhunderts folgendermaßen artikuliert hatte:

„Wer darf dem Genfer Calvin die Verbrennung des Arztes Servet vorwerfen? Es war eine consequente aus seinen Ueberzeugungen fließende Handlung, und ebenso hatte die Inquisition ein gutes Recht; nur waren die herrschenden Ansichten falsch und ergaben eine Consequenz, welche uns hart erscheint, weil uns jene Ansichten fremd geworden sind. Was ist übrigens Verbrennen eines Einzelnen im Vergleich mit ewigen Höllenstrafen für fast Alle!“⁴⁷⁶

Ogleich der ehemalige Philologe in keinster Weise bestrebt war, die archaischen Methodiken der christlichen Inquisition mithilfe dieser perspektivistischen Sentenz zu rehabilitieren, respektive selbige als probate klerikale Strategien für die Epoche des neunzehnten Jahrhunderts zu propagieren, erweist sich diese Passage in zwiefacher Hinsicht von exorbitanter Relevanz. Erstens ist selbstredend abermals auf die bereits illustrierte

Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile (Erstes Buch; § 2)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 3, S. 19; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

⁴⁷⁴ Confer: Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Das Wesen der normalen Wissenschaft)*. Frankfurt am Main 1976, S. 37.

⁴⁷⁵ Confer: Kapitel „*Präposition*“; S. 1

⁴⁷⁶ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band (Zweites Hauptstück: Zur Geschichte der moralischen Empfindungen; § 101)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 98; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

Kontingenz der per definitionem ephemeren Episteme⁴⁷⁷ zu verweisen, welche niemals als a priori inkonsistente Meinungskonglomerate disqualifiziert werden können, da jegliches historische Bewußtsein ein imponantes Maß an immanenter Stringenz für sich reklamieren kann, ergo primär als akkurate Emanation einer spezifischen Epoche der Menschheitsgeschichte zu registrieren ist. In Anbetracht der theologisch fundierten Transzendenz der anima aeternitatis – welche sich aus der Position eines nominalistischen Materialismus selbstredend als idiosynkratische Imbecillität präsentieren muss – ist somit zu konstatieren, dass deren permanente und elysäisch strukturierte Existenz nach der allfälligen Exkorporation einzig durch die absolute Affirmation der „Lehre Christi“ (in welcher exakten Disposition sich selbige im Rahmen der divergenten Konfessionen auch offeriert haben sollte) sekuriert werden kann. Dieser basalen Doktrin emanierete im Rahmen der christlichen Ideologie notwendigerweise die nun obskur anmutende Conclusio, dass die physische Elimination eines singulären Häretikers im Vergleich zu den möglichen Konsequenzen seiner ketzerischen Dogmen als marginale Bagatelle zu betrachten sei, da durch diesen Akt nicht lediglich die schutzbedürftige Heerde vor den bedrohlichen Resultaten einer sektiererischen Irrlehre bewahrt werden konnte, sondern die Handlung selbst in den „Augen Gottes“ Wohlgefallen erwecken musste. Diese aus der Perspektive des momentan dominierenden positivistischen Naturalismus absurd sich ausnehmende Logik konnte im Denken des historisch kontemporären Gläubigen somit ein profundes Quantum an Folgerichtigkeit für sich reklamieren, ergo als „eine consequente aus seinen Ueberzeugungen fliessende Handlung“ figuriert haben, deren brachiale Implikationen sich der prädominell liberalen Mentalität des einundzwanzigsten Jahrhunderts als schlichtweg inakzeptabel präsentieren.

Doch verweist Friedrich Nietzsche mit dieser konzisen Illustration nicht ausschließlich auf die eben referierte historische Relativität jedweder Weltanschauung, sondern ebenso auf die in toto inexistente Possibilität einer irreduziblen Begründung selbiger. Diese prekäre Situation der per definitionem dogmatisch gearteten Paradigmata ist jedoch nicht lediglich auf deren extremistisch anmutenden Varianten (Nationalsozialismus, Stalinismus, solipsistischer Rationalismus, materialistischer Realismus, religiöser Fundamentalismus, militanter Atheismus, etc.) zu restringieren, sondern toto genere auf jegliche ideologische Maxime, ungeachtet ihrer geschichtlichen, sozialen oder politischen Deszendenz zu expandieren. Sie inkludiert zum Beispiel die von Immanuel Kant postulierte Notwendigkeit einer

⁴⁷⁷ Confer: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; übersetzt von Ulrich Köppen. In: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main 2008; herausgegeben Axel Honneth und Martin Saar.

transzendental begründeten Ethik, die „*alle vernünftige Wesen überhaupt*“⁴⁷⁸ involvieren solle – und welcher die apriorischen Axiomata eines Primats der Vernunft, einer Positionierung des *zoon logon echon* schon als „*Zweck an sich selbst*“⁴⁷⁹, einer prinzipiellen Relevanz von moralphilosophischen Reflexionen, etc. inhärent sind – ebenso, wie die Doktrin des bereits exemplifizierten „Münchhausen-Trilemmas“⁴⁸⁰, in dessen skeptizistischen Geiste der Verfasser selbst dieses abschließende Segment seiner Studie zu strukturieren gedenkt. Ungeachtet der Tatsache, dass sich das jeweilige apodiktische Theorem nicht auf den ersten Blick als solches demaskieren muss, ist somit zu konstatieren, dass die eben diagnostizierte Absenz allfälliger Letztbegründungen jegliche weltanschauliche Konzeption, Ideologie, Anthropologie oder Überzeugung als schlichte δόξα charakterisiert, welche lediglich in Anbetracht ihrer logisch sich ausnehmenden Fassade argumentativ sekuriert scheinen.

Transponiert man diese basale erkenntniskritische Systematik auf das Phänomen des Nationalsozialismus – wobei hier selbstredend stets aus der Perspektive der peripher Partizipierenden, nicht jener der aktiv Mordenden argumentiert wird – so ist auch in Betreff des „Dritten Reiches“ zu konstatieren, dass die politische Konzeption des totalitären Staates einem spezifischen zeitgeschichtlichen Paradigma emaniert war, dessen adäquates Verständnis nicht durch einen a priori negierenden Habitus zu generieren ist, obgleich jeder freigeistige und human orientierte Mensch dessen potentielle Remanifestation als katastrophale Regression in faschistisch-rassistische Organisationsstrukturen ablehnen muss. Diese absolute Zurückweisung des Hitlerismus emaniert als Produkt der Reflexion jedoch nicht mehr einer als transzendentes Abstraktum gesetzten Idee des „Guten an sich“, sondern der schlichten Conclusio, dass diese Ideologie mit den eigenen subjektiven Maximen inkommensurabel, ergo in toto zu negieren ist.

Doch ungeachtet dieser geschichtstheoretischen „Faktizität“ der höchst nuanciert-divergenten Konnotationen spezifischer historischer Phänomene und Akte (welche selbst wiederum auf einem der dominierenden Episteme unserer Zeit basiert) ist im Weiteren zu akzentuieren, dass – sollte der skeptische Rezipient bis an diesen Punkt nicht gewillt gewesen sein, die auf Kontextualisierung und Charakterologie konzentrierte Methodik des Autors, respektive die aus selbiger deduzierten exegetischen Resultate zu affirmieren – auch die notwendigerweise axiomatisch-apodiktisch geartete Komprimierung der bereits exemplifizierten Aspekte nicht geeignet sein kann, des Lesers bis dato inexistente Akzeptanz der individuellen Konklusionen

⁴⁷⁸ Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (Zweiter Abschnitt: Übergang von der populären sittlichen Weltweisheit zur Metaphysik der Sitten*. In: Kant, Immanuel: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main 1974, Band 7, S. 36; herausgegeben von Wilhelm Weischedel.

⁴⁷⁹ Ibidem, S. 59.

⁴⁸⁰ Confer: Kapitel „Judenspezifische Musikpolitik“; S. 103

des Schreibenden zu ertrotzen. Dieser basalen Konstellation emanierend, ist dem Verfasser also nicht daran gelegen, eine primitiv anmutende und grosso modo unproduktive Resümierung seiner erarbeiteten analytischen Konsequenzen zu exekutieren, welche lediglich berufen sein könnte, die Finalisierung dieser Studie in redundanter Weise zu relativieren, respektive dem Autor ein bewusstes Vorgehen im Geiste programmatischer Simplifizierungen zu präzisieren.

Analog der im Segmente „*Judenspezifische Musikpolitik*“ illustrierten epistemologischen Reklamationen, welche durch Gottlob Freges kategorische Sentenz „*Si duo idem faciunt, non est idem*“⁴⁸¹ in konzisem Maße resümiert werden können, wird sich der Schreibende abschließend vielmehr dazu anlassen, eine prinzipielle Kritik der Historiographie zu realisieren, welche sich auf die metahistorisch zu begründende Existenzmöglichkeit der Geschichtsschreibung als „exakte Wissenschaft“ fokussieren wird, deren Reflexion unzweifelhaft als Bedingung der Möglichkeit jeglichen retrospektiven moralischen Verdiktes zu prononcieren ist. So wird die unabweislich prekäre Problematik dieser forschungstheoretischen Lokalisierung der Historiographie – welche sensu proprio selbstredend auch die Musikologie involviert – durch die französisch-amerikanische Geschichtswissenschaftlerin Joan Wallach Scott im Zuge ihres Essays „*Nach der Geschichte?*“ in folgender Weise suffizient charakterisiert:

„(I)ch [bin darum bemüht; A.W.] die Tatsache ins Gedächtnis zurück[zu]rufen, daß im Kern der historiographischen Praxis ein Paradox liegt: Die Realität, auf die sich die Interpretation der HistorikerIn bezieht, wird erst durch diese Interpretation selbst produziert, obwohl sich die Legitimität dieser Interpretation auf den Glauben an eine Realität stützt, die außerhalb oder vor dem Akt des Interpretierens existiert. Geschichtsschreibung funktioniert also in einem unentwirrbaren Zusammenhang von Realität [?] und Interpretation, der ständig verleugnet wird.“⁴⁸²

Diese eskamotierend motivierte Negation involviert durch die offenkundig zirkuläre Kokonstituierung von „*Realität*“ und „*Interpretation*“ jedoch zwei toto genere verschiedene Bezugssysteme der Historiographie: Erstens ist klar ersichtlich, dass Joan Wallach Scott primär auf die methodologische Notwendigkeit der kritischen Materialelektion durch den Geschichtsschreiber rekurriert, welcher das prädominell exorbitante Kontingent an Daten und Fakten gezielt reduzieren muss, um die projektierte „Plotstruktur“ seines Werkes zu

⁴⁸¹ Confer: Kapitel „*Judenspezifische Musikpolitik*“; S. 103

⁴⁸² Scott, Joan W.: *Nach der Geschichte?*. In: *Werkstatt Geschichte* Nr. 17. Essen 1997, S. 6; herausgegeben vom Verein für kritische Geschichtsschreibung.

Confer: Landwehr, Achim: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen 2004, S. 60.

generieren. Doch auch die diffizilste Nuancierung von gemeinhin anerkannten und oftmals formal-interpersonell konzipierten Exklusionsprinzipien kann niemals befähigt sein, das subjektive Moment in der spezifischen Auswahl des individuellen Historiographen zu eliminieren, welcher im Geiste einer horizontal konstruierten Dramaturgie nicht umhin kann, die Kategorien von Signifikanz und Insignifikanz für seine partikularen Zwecke zu instrumentalisieren. So ist im Weiteren zu konstatieren, dass *„eine gegebene Menge von zufällig überlieferten Ereignissen niemals für sich selbst eine Geschichte darstellen kann; das äußerste, was sie einem Historiker bieten kann, sind die **Elemente** einer Geschichte.“*⁴⁸³ Die arbiträren und lediglich für den menschlichen Verstand in kausaler Konnexion situieren Data⁴⁸⁴ – deren Tradierung selbst dem Prinzip der Willkür zu subordinieren ist – repräsentieren also nicht einen interaktiven Nexus von Faktizitäten, sondern lediglich das spezifisch-singuläre Geschehnis selbst, welches erst durch die eben akzentuierten Selektionsmethodiken des Historiographen – *„durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse und die Hervorhebung anderer, durch Beschreibung, motivische Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive, durch alternative Beschreibungsverfahren und ähnlichem“* – in die organische Darstellung eines nun homogen anmutenden Prozess transformiert wird, wobei es *„(e)ntscheidend ist, daß die meisten historischen Ereignisfolgen verschiedene Arten von Plotstrukturen erhalten können, so daß sich daraus verschiedene Interpretationen jener Ereignisse ergeben und ihnen verschiedene Bedeutungen verliehen werden.“*⁴⁸⁵

Doch operiert das von Joan Wallach Scott exemplifizierte Paradoxon der Geschichtsschreibung immanent noch auf einer wesentlich fundamentaleren Ebene, welche die philosophische Reflexion spätestens seit dem Ende des neunzehnten saeculums in exorbitantem Maße okkupiert hatte und die von dem deutschen Historiker Achim Landwehr in der kategorischen Phrase *„ein eindeutiger Reverenzcharakter der Sprache ist nicht gegeben“* prägnant charakterisiert wurde.⁴⁸⁶ Hatte die verbale Kommunikation seit Platons

⁴⁸³ White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses (Der historische Text als literarisches Kunstwerk)*. Stuttgart 1986, S. 128 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁴⁸⁴ *„Geschichtsdarstellungen haben daher nicht nur Ereignisse zum Gegenstand, sondern auch die möglichen Mengen von Beziehungen, die diese Ereignisse nachweisbar darstellen. Diese Mengen von Beziehungen sind jedoch nicht den Ereignissen selbst immanent; sie existieren nur im Kopf des Historikers, der über sie nachdenkt.“*

Ibidem, S. 146.

⁴⁸⁵ Ibidem, S. 128 f.

⁴⁸⁶ Landwehr, Achim: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen 2004, S. 58.

Dialog „*Kratylos*“ den Status einer blockierenden Instanz inne⁴⁸⁷, welche sich dem τέλος reiner, ideeller Erkenntnis⁴⁸⁸ als gravierendes Obstakel offerieren musste, so ist spätestens seit dem Werke Friedrich Nietzsches („*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*“) ein Paradigmenwechsel im philosophischen Denken der Tradition zu konstatieren, welcher die Sprache nicht mehr als zu eliminierende Crux der empirisch-psychologischen Apperzeption ausweist, sondern selbige als Bedingung der Möglichkeit von Kognition an sich definiert. Die perspicentia präsentiert sich ab diesem signifikanten Zeitpunkte also nicht mehr als sprachexterner Akt der Vernunft, sondern als Resultat der verbalen Konstitution des animal linguale, deren suffiziente Reflexion somit jeglichem Urteil vorangehen muss.

In Betreff der Historiographie, welche generell projiziert, die von ihr vermeintlich detektierte „Realität“ durch Schrift und Wort zu repräsentieren, ist somit primär die Legitimität einer dergestalteten Praktik zu analysieren, ergo der Bezug von Sprache und Welt einer epistemologischen Kritik zu unterziehen. Hierbei ist primär zu konstatieren, dass die von Platon exemplifizierte und aufgrund suffizienter Argumentation negierte Physei-These des *Kratylos*, welche besagte, dass die Termini einst nach dem etymologischen Prinzip der Onomatopöie generiert wurden und aus diesem Grunde „korrekte“ Namen existent seien, die „den Dingen von Natur [...] zukommen“⁴⁸⁹ – ergo das „Wesen“ der jeweiligen Gegenstände sensu proprio abbilden – spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert als prinzipiell obsolete Idiosynkrasie zu betrachten ist.⁴⁹⁰ Mit Gottfried Wilhelm Leibnizens (1646 – 1716) „*Dialog über die Verknüpfung zwischen Dingen und Worten*“ transponierte sich die ontologische Problematik des Konnexes von Sprache und Welt – welche bis dato prädominell anhand von Substantiva, ergo der Relation von Terminus und Objekt exekutiert wurde⁴⁹¹ – auf eine Analyse der postulierten isomorphen Strukturanalogie zwischen der Ordnung der Zeichen und jener der Dinge, die noch in Ludwig Wittgensteins „*Tractatus logico-philosophicus*“ von exorbitanter Relevanz ist („*Die Möglichkeit aller Gleichnisse, der ganzen Bildhaftigkeit unserer Ausdrucksweise,*

⁴⁸⁷ Platon: *Kratylos*. In: Platon: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Reinbek bei Hamburg 2002, Band 3, S. 89 (440c); übersetzt von Friedrich Schleiermacher, herausgegeben von Ursula Wolf.

⁴⁸⁸ Confer: Platon: *Symposion*. In: Platon: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Reinbek bei Hamburg 2002, Band 2, S. 75 ff. (201d ff.); übersetzt von Friedrich Schleiermacher, herausgegeben von Ursula Wolf.

Confer: Platon: *Siebenter Brief*. In: Platon: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Reinbek bei Hamburg 2002, Band 3, S. 546 ff. (342a ff.); übersetzt von Friedrich Schleiermacher, herausgegeben von Ursula Wolf.

⁴⁸⁹ Platon: *Kratylos*. In: Platon: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Reinbek bei Hamburg 2002, Band 3, S. 25 (390e); übersetzt von Friedrich Schleiermacher, herausgegeben von Ursula Wolf.

⁴⁹⁰ Confer: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (4. Kapitel: Sprechen; V.: Die Bezeichnung)*; übersetzt von Ulrich Köppen. In: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main 2008, S. 149 ff.; herausgegeben Axel Honneth und Martin Saar.

⁴⁹¹ Confer: Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*. Meiner 1981; übersetzt von Carl Winckler.

ruht in der Logik der Abbildung.“⁴⁹²) und lange Zeit als Garant des korrespondierenden Kontaktes von Welt und Sprache figuriert hatte:

„Denn wenngleich die [lingualen; A.W.] Charaktere als solche willkürlich sind, so kommt dennoch in ihrer Anwendung und Verknüpfung etwas zur Geltung, was nicht mehr willkürlich ist: nämlich ein Verhältnis, das zwischen ihnen und den Dingen besteht, und damit auch bestimmte Beziehungen zwischen all den verschiedenen Charakteren, die zum Ausdruck derselben Dinge dienen. Und dieses Verhältnis, diese Beziehung ist die Grundlage der Wahrheit.“⁴⁹³

Im Zuge dieser eben illustrierten Ebenenverschiebung der sprachphilosophischen Reflexion – welche in dem toto genere divergenten Kontext der Urteilslogik bereits von Aristoteles (384 – 322 v.u.Z.) inauguriert und von Immanuel Kant im Rahmen seiner „*Critik der reinen Vernunft*“ kultiviert wurde⁴⁹⁴ – wird somit die heute a priori obskur anmutende Physei-These prinzipiell liquidiert und die vollgültige Arbitrarität des Zeichens als nicht falsifizierbare Maxime des analytischen Denkens dekretiert. Diese Beliebigkeit der Charaktere – Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) akzentuiert diesen Themenkomplex bereits in seinen posthum publizierten „*Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*“ – darf jedoch nicht ausschließlich auf die Beziehung der Termini zu ihren spezifischen Gegenständen restringiert werden, da die Willkürlichkeit der Benennung ebenso dem Konnex von Signifikat und Signifikant (Vorstellung und Lautbild; „*concept*“ und „*image acoustique*“) inhärent, ergo auch auf die psychische Repräsentation zu expandieren ist.⁴⁹⁵

Doch existierten seit Anbeginn der tradierten Historie Denker – in diesem Kontext wäre zum Beispiel an die in Reaktion auf Parmenides formulierten Thesen des Gorgias von Leontinoi (ca. 485 – ca. 380 v.u.Z.) zu gemahnen, die er in seiner Streitschrift „*Über das Nichtseiende*

⁴⁹² Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* (4.015). Frankfurt am Main 1984, S. 27.

⁴⁹³ Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Dialog über die Verknüpfung zwischen Dingen und Worten*. In: Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie* (Teil II). Hamburg 1996, S. 7.

⁴⁹⁴ „Wenn ich aber die Beziehung gegebener Erkenntnisse in jedem Urteile genauer untersuche, und sie, als dem Verstande angehörige, von dem Verhältnisse nach Gesetzen der reproduktiven Einbildungskraft (welches nur subjektive Gültigkeit hat) unterscheide, so finde ich, daß ein Urteil nichts anderes sei, als die Art, gegebene Erkenntnisse zur objektiven Einheit der Apperzeption zu bringen. Darauf zielt das Verhältniswörtchen *ist* in denselben, um die objektive Einheit gegebener Vorstellungen von der subjektiven zu unterscheiden.“

Kant, Immanuel: *Critik der reinen Vernunft*. In: Kant, Immanuel: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main 1974, Band 3, S. 142 (B141 – 142); herausgegeben von Wilhelm Weischedel (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Klein, Hans-Dieter: *Metaphysik. Eine Einführung* (Kapitel II: Logik und Metaphysik). Wien 2005, S. 14.

⁴⁹⁵ Confer: Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Erster Teil: Allgemeine Grundlagen. Kapitel I: Die Natur des sprachlichen Zeichens; §1: Zeichen, Bezeichnung, Bezeichnetes). Berlin 1967, S. 76 ff.; übersetzt von Herman Lommel.

oder über die Natur“ provokant formuliert hatte⁴⁹⁶ –, welche auch die durch Gottfried Wilhelm Leibnitz oder den jungen Ludwig Wittgenstein sekuriert gewähnte Strukturisomorphie zwischen Sprache und Welt negiert hatten und jegliche Relation von Vernunft und Kosmos, von Subjekt und Objekt als lediglich metaphorischen Nexus deklarierten, als ausschließlich ästhetische Kausalität, deren immanente Stringenz nicht als exakte Wiedergabe einer fiktiv-illusionären „Realität“, sondern als eine „*nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache*“⁴⁹⁷ zu betrachten sei. Doch wurde diese skeptizistische Position ideengeschichtlich von niemandem radikaler affimiert als von Friedrich Nietzsche, welcher den Erkenntnisprozess des animal rationale in seinem konzisen Traktat „*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*“ einer kompromisslosen Kritik unterzog:

*„Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschliessen auf eine Ursache ausser uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. [...] Die verschiedenen Sprachen neben einander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das „Ding an sich“ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner [onomatourgós; A.W.] ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relation der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedes Mal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue. Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die Chladnischen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den Ton nennen, so geht es uns allen mit der Sprache. Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“*⁴⁹⁸

Es muss jedoch akzentuiert werden, dass auch mit diesem dualen Modell Friedrich Nietzsches – Transformation des Nervenreizes in eine psychische Vorstellung, respektive deren Metamorphose zu einem verbalisierbaren Lautbild – des Philosophen Skepsis

⁴⁹⁶ Dieses lange Zeit als sophistische Extravaganz ignorierte opus des hellenischen „Abderiten“ postulierte eine frappierend anmutende Trias des epistemologischen Nihilismus:

„1. Nichts existiert, 2. Wenn etwas existierte, wäre es nicht erkennbar, 3. Wenn es erkennbar wäre, so wäre es nicht mitteilbar.“

Confer: Lesky, Albin: *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern 1957, S. 330.

⁴⁹⁷ Nietzsche, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 1, S. 884 f.; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

⁴⁹⁸ Ibidem, S. 878.

gegenüber der menschlichen Erkenntnisweise keine Erschöpfung findet. Denn mit dem nächsten, sukzessierenden Schritte der rezeptiven Verstandesfunktion betritt das *zoon logon* schon eine Sphäre, welche *fons et origo* der wohl prominentesten Phrase des ehemaligen Altphilologen repräsentiert: „*Wille zur Macht*“⁴⁹⁹. Denn die humane Kognition ist selbstredend nicht befähigt, die multiplen und *toto genere* divergenten sinnlichen Impressionen in ihrer infiniten Variationsbreite zu erfassen, respektive adäquat zu distinguieren, wodurch der Modus der Abstraktion, die Generierung des Begriffes, das „*Gleichsetzen des Nicht-Gleichen*“⁵⁰⁰ notwendigerweise in Aktion tritt.⁵⁰¹ Der menschliche Perzeptionsapparat verfügt nicht über die Potenz, die unendliche Mannigfaltigkeit der empirischen Welt adäquat zu repräsentieren und die irreduzible Singularität der realen Entitäten in suffizienter Weise zu honorieren. Sollte sich also das *animal linguale* in Gestalt des Historiographen nun noch dazu unterfangen, diesen durch das Agens der zwingenden Abstraktion bereits unwiederbringlich lädierten Kosmos der grenzenlosen Individualität mithilfe der bereits explizierten methodologischen Strategien der Geschichtsschreibung abermals zu simplifizieren, so darf mit aller Legitimität auf den problematischen Status dieser in sprachphilosophischen und epistemologischen Belangen unhaltbaren Praktik verwiesen werden. Doch – abermals im Geiste Friedrich Nietzsches gesprochen – auf welche Weise wäre ein derart notwendiger und unumgänglicher Akt des humanen Verstandes zu eliminieren? Präsentiert sich die eben exekutierte fundamentale Reflexion in Anbetracht der Unhintergebarkeit dieser erkenntnistheoretischen Faktizitäten nicht schlechterdings in

⁴⁹⁹ „*Dadurch, dass man sich viele Tausend Jahre lang die **Sachen** (Natur, Werkzeuge, Eigenthum jeder Art) ebenfalls belebt und beseelt dachte, mit der Kraft zu schaden und sich den menschlichen Absichten zu entziehen, ist das Gefühl der Ohnmacht unter den Menschen viel größer und viel häufiger gewesen, als es hätte sein müssen: man hatte ja nöthig, sich der Sachen ebenso zu versichern, wie der Menschen und Thiere, durch Gewalt, Zwang, Schmeichelei, Verträge, Opfer, – und hier ist der Ursprung der meisten abergläubischen Gebräuche, das heisst eines erheblichen, **vielleicht überwiegenden** und trotzdem vergeudeten und unnützen Bestandtheils aller von Menschen bisher geübten Thätigkeit! – Aber weil das Gefühl der Ohnmacht und der Furcht so stark und so lange fast fortwährend in Reizung war, hat sich das **Gefühl der Macht** in solcher **Feinheit** entwickelt, dass es jetzt hierin der Mensch mit der **delicatesten Goldwage aufnehmen kann. Es ist sein stärkster Hang geworden; die Mittel, welche man entdeckt, sich dieses Gefühl zu schaffen, sind beinahe die Geschichte der Cultur.**“*

Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile (Erstes Buch; § 23)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 2, S. 34 f.; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent)

⁵⁰⁰ Nietzsche, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 1, S. 880; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

⁵⁰¹ „*So gewiss nie ein Blatt einem anderen ganz gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheit durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das »Blatt« wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezirkt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären, aber von ungeschickten Händen, so dass kein Exemplar korrekt und zuverlässig als treues Abbild der Urform ausgefallen wäre.*“

Ibidem.

unproduktivem, ja – sophistischem Gewande? Der wertere Rezipient möge es in seiner Güte pardonieren, dass der Verfasser gewillt ist, Hayden White die konkludierende Replik auf diese sicherlich plausible Reklamation zu überantworten:

*„Schließlich sei noch bemerkt, daß, wenn die Historiker das fiktionale Element in ihren Erzählungen erkennen würden, dies nicht die Degradierung der Geschichtsschreibung auf den Status von Ideologie oder Propaganda bedeuten würde. Ja, diese Einsicht würde als ein wirksames Mittel gegen die Tendenz von Historikern dienen können, Gefangene ideologischer Vorverständnisse zu werden, die sie nicht als solche erkennen, sondern als »richtige« Wahrnehmungen dessen, »wie die Dinge **wirklich** sind« nehmen. Indem die Historiographie wieder stärker an ihre Ursprünge in einem literarischen Bewusstsein zurückgebunden wird, sollte es uns möglich sein, das ideologische, weil fiktive Element in unserem eigenen Diskurs zu erkennen. Wir sind immer imstande, das fiktive Element bei jenen Historikern zu sehen, mit deren Interpretationen einer bestimmten Ereignisfolge wir nicht übereinstimmen; wir erkennen selten dieses Element in unserer eigenen Prosa. Ebenso würden wir, wenn wir das literarische oder fiktive Element in jeder historischen Darstellung erkennen würden, die Lehre der Geschichtsschreibung auf eine höhere Ebene der Reflektiertheit heben können, als dies gegenwärtig der Fall ist.“⁵⁰²*

„So dacht ist. Nächstens mehr.“⁵⁰³

⁵⁰² White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses (Der historische Text als literarisches Kunstwerk)*. Stuttgart 1986, S. 155 (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

⁵⁰³ Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Leipzig o.J., S. 586; herausgegeben von Franz Zinkernagel.

Postskriptum

„Was hingegen jene Angehörigen der geistigen und künstlerischen Elite anlangt, die sich in so betrüblich großer Zahl bei der einen oder anderen Gelegenheit von den totalitären Bewegungen haben verleiten lassen und denen man sogar wegen ihrer überragenden Fähigkeiten manchmal vorwirft, sie hätten diesen ganzen Höllenspuk inspiriert, so muß in aller Gerechtigkeit gesagt werden, daß, was immer die verzweifelten Menschen des 20. Jahrhunderts begangen oder unterlassen haben, sie auf die totalen Herrschaftsapparate niemals und nirgendwo irgendeinen Einfluß hatten. Höchstens spielten sie eine nicht sehr wesentliche Rolle bei den anfangs erfolgreichen Versuchen der Bewegungen, die nicht totalitäre Außenwelt zum Ernstnehmen ihrer Ideologien zu veranlassen. Wo immer die Bewegungen an die Macht kamen, haben sie diese Gruppe von Sympathisierenden zuerst abgeschüttelt, und dieser Reinigungsprozeß war stets beendet, bevor die totalitären Regierungen zu ihren wirklich typischen Verbrechen im großen Ausmaße schritten. Geistige und künstlerische Initiative ist der totalen Herrschaft weniger gefährlich als die Gangsterinitiative des Mobs, und beide sind ihr bedrohlicher als bloß politische Gegnerschaft. Die konsequente Unterdrückung aller höheren Formen geistiger Aktivität durch die modernen Massenführer hat tiefere Gründe als die natürliche Abneigung gegen das, was man nicht versteht. Totale Beherrschung kann freie Initiative in keinem Lebensbereich erlauben, weil sie kein Handeln zulassen darf, das nicht absolut voraussehbar ist. Die totalitäre Bewegung muß daher, wenn sie erst einmal die Macht in der Hand hat, unerbittlich alle Talente und Begabungen, ohne Rücksicht auf etwaige Sympathien durch Scharlatane und Narren ersetzen; ihre Dummheit und ihr Mangel an Einfällen sind so lange die beste Bürgschaft für die Sicherheit des Regimes, als dieses noch nicht seine eigene Funktionärschicht herangezogen hat, die selbst gegen die Menschlichkeit der Narrheit und Scharlatanerie gefeit ist.“⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft* (3. *Totale Herrschaft: Das zeitweilige Bündnis zwischen Mob und Elite*). München 2008, S. 723 f.; übersetzt von Hannah Arendt.

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. Wir wissen immer noch nicht, woher der Trieb zur Wahrheit stammt: denn bis jetzt haben wir nur von der Verpflichtung gehört, die die Gesellschaft, um zu existieren, stellt, wahrhaftig zu sein, d.h. die usuellen Metaphern zu brauchen, also moralisch ausgedrückt: von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, schaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen. Nun vergisst freilich der Mensch, dass es so mit ihm steht; er lügt also in der bezeichneten Weise unbewusst und nach hundertjährigen Gewöhnungen – und kommt eben *durch diese Unbewusstheit*, eben durch dies Vergessen zum Gefühle der Wahrheit. An dem Gefühl verpflichtet zu sein, ein Ding als roth, ein anderes als kalt, ein drittes als stumm zu bezeichnen, erwacht eine moralische auf Wahrheit sich beziehende Regung: aus dem Gegensatz des Lügners, dem Niemand traut, den alle ausschliessen, demonstriert sich der Mensch das Ehrwürdige, Zutrauliche und Nützliche der Wahrheit. Er stellt jetzt sein Handeln als *vernünftiges* Wesen unter die Herrschaft der Abstractionen: er leidet es nicht mehr, durch die plötzlichen Eindrücke, durch die Anschauungen fortgerissen zu werden, er verallgemeinert alle diese Eindrücke erst zu entfärbteren, kühleren Begriffen, um an sie das Fahrzeug des Lebens und Handelns anzuknüpfen. Alles, was den Menschen gegen das Thier abhebt, hängt von dieser Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen; im Bereich jener Schemata nämlich ist etwas möglich, was niemals unter den anschaulichen ersten Eindrücken gelingen möchte: eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen zu schaffen, die nun der anderen anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt, als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische.“⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Nietzsche, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999, Band 1, S. 880 ff.; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Appendix

Drei offizielle Ansprachen zum Beginn des Jahres 1934

Eröffnungsrede zur ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer vom 13. Februar 1934

„Meine Herren!

Ich eröffne die erste Tagung der Reichsmusikkammer und heiße Sie herzlich willkommen. Die Reichsmusikkammer – seit Jahrzehnten der Wunschtraum und das Ziel der gesamten deutschen Musikerschaft – ist am 15. November 1933 errichtet und damit die wichtigste Etappe auf dem Wege zum Neubau unseres gesamten deutschen Musiklebens erreicht worden.

*Ich fühle mich verpflichtet, an dieser Stelle Herrn Reichskanzler Adolf **Hitler** und Herrn Reichsminister Dr. **Goebbels** für die Schaffung des Kulturkammergesetzes den herzlichsten Dank der gesamten deutschen Musikerschaft auszusprechen.*

*Ich sage, es handelt sich einstweilen nur um eine **Etappe** auf dem Weg zu unserem noch größeren Ziel: das deutsche Volk und seine Musik wiederum so innig miteinander zu verbinden, wie das früher – ich denke z. B. an das 16. Jahrhundert – schon einmal in ganz anderer Weise verwirklicht war, als etwa in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, in dem wir leben.*

Wohl hat die deutsche Musik, zumal im 19. Jahrhundert, die größten Triumphe in der ganzen Welt gefeiert, hat das Ansehen der deutschen Kunst und des deutschen Künstlers im Ausland in einer Weise befestigt, wie das bei kaum einem anderen Kunstzweig der Fall ist. Aber die allgemeine kulturelle, wirtschaftliche und technische Entwicklung der letzten 40, 50 Jahre brachte es mit sich, daß, wie große Leistungen auch vom Einzelnen vollbracht wurden, doch die Gesamtheit des deutschen Volkes sich zumal der höheren Kunstmusik mehr und mehr entfremdete. Damit hing dann auch die Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage der deutschen Musikerschaft zusammen, sowie, von der anderen Seite aus gesehen, eine Verflachung des musikalischen Geschmacks, die auf die Gestaltung unserer Gesamtkultur nicht ohne nachhaltigsten Einfluß sein konnte.

*Wenn seit der Machtübernahme durch Adolf **Hitler** sich nicht nur auf dem politischen, sondern auch auf dem Kulturgebiet schon so vieles in Deutschland geändert hat, und wenn schon nach wenigen Monaten der nationalsozialistischen Regierung ein Gebilde wie die Reichsmusikkammer ins Leben gerufen werden konnte, so beweist das, daß das neue Deutschland nicht gewillt ist, die künstlerischen Angelegenheiten wie bisher mehr oder weniger auf sich selbst beruhen zu lassen, sondern daß man zielbewusst nach Mitteln und Wegen sucht, um zumal unserem Musikleben einen neuen Auftrieb zu vermitteln.*

*Die Reichsmusikkammer ist zunächst aufgebaut auf dem Gedanken der **berufsständischen Einheit der deutschen Musikerschaft** und stellt den ersten Versuch in der deutschen Geschichte dar, sämtliche mit dem Musikleben überhaupt in Beziehung stehenden Volkskreise unter einheitlichen Gesichtspunkten organisatorisch zu erfassen. Sie soll auf Grund dieser organisatorischen Grundlage die Möglichkeit bieten, das deutsche Musikleben unter Berücksichtigung seiner **organischen Einheit** und unter der Betonung seiner **umfassenden Ganzheit** so zu beeinflussen, daß aus den zum Teil trostlosen Ruinen der letzten Jahre endlich wieder neues Leben erblühen kann.*

Reichminister Dr. *Goebbels* sagte in der Reichskulturkammer-Sitzung am 7. Februar d. J. u. a. folgendes:
»Grundsätzlich muß auch für den nationalsozialistischen Staat der Standpunkt aufrecht erhalten werden, daß die Kunst frei ist, und daß man niemals den Versuch unternehmen darf, durch Organisation den Mangel an Intuition zu ersetzen. Die Kunst an sich kann nur gedeihen, wenn man ihr größtmögliche Entwicklungsfreiheit gibt.

So frei die Kunst in ihren eigenen Entwicklungsgesetzen sein muß und kann, so eng muß sie sich gebunden fühlen an die nationalen Lebensgesetze eines Volkes. Die Kunst und die Kultur entstehen im Mutterboden eines Volkes: sie werden deshalb auch immer an die sittlichen, sozialen, nationalen und an die moralischen Grundsätze des Staates gebunden sein. Aber im Rahmen und in den Grenzen der nationalen Lebensgesetze muß man der Kunst eine freie Entfaltungsmöglichkeit geben. Es ist nun ein grundlegender Irrtum, anzunehmen, daß es die Aufgabe der Reichskulturkammer sei, Kunst zu produzieren. Das kann sie nicht, das wird sie nicht und das darf sie auch gar nicht.

Aufgabe der Reichskulturkammer ist es, die kulturschaffenden Menschen zusammenzufassen, sie organisatorisch zu gliedern, in ihnen und unter ihnen auftauchende Hemmungen und Widersprüche zu beseitigen und unter ihrer Zuhilfenahme das vorhandene, das werdende und das in Zukunft noch werdende Kulturgut sachgemäß zum Nutzen des deutschen Volkes zu verwalten«.

Daraus ergibt sich, daß die organisatorische Arbeit der Reichsmusikkammer niemals Selbstzweck sein kann. Alle Organisation kann nur als Voraussetzung praktischer und intensiver Arbeitsmöglichkeit einen tieferen Sinn bekommen, und dieser Gedanke der praktischen Arbeit wurde deshalb auch bei der heute beginnenden ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer in den Vordergrund gestellt. Es soll in diesen Tagen versucht werden, so manche Frage in gegenseitigem *Gedankenaustausch* einer Klärung näherzubringen; es soll versucht werden, auf der Grundlage der bisher geschaffenen Organisation *neue Antriebe ins Volk* hineinzubringen; es soll zugleich aber auch versucht werden, eine *persönliche Fühlungnahme* zwischen den in der Berliner Zentrale und den im ganzen deutschen Vaterlande arbeitenden Mitgliedern unserer Organisation zu ermöglichen, die gerade im Verfolg der gemeinsamen Arbeit nach und nach zu einer festen *Gemeinschaft* ausgedehnt werden kann.

Die *äußere* Berechtigung der Reichsmusikkammer braucht gewiß nicht mehr bewiesen zu werden. Die *innere* Daseinsberechtigung wird sich aus der Arbeit ergeben, wie im Rahmen unserer Organisation jeder einzelne am gemeinsamen Werk selbstlos dienend mitarbeitet. Das ist ja auch der tiefere Sinn des ständischen Aufbaus im Sinne des Nationalsozialismus, für den die Reichskulturkammer mit allen ihren Einzelkammern gewissermaßen als Vorbild dienen soll.

Weil wir der Meinung sind, daß wir uns die Zukunft des deutschen Musiklebens gewissermaßen erst selbst schaffend erarbeiten müssen, um ihrer im rechten Sinne wert zu werden, weil wir der Meinung sind, daß es im Rahmen dieser Arbeit *nicht* auf bürokratische Methoden, sondern auf *lebendiges Wirken* ankommt, deshalb ist im Reichskulturkammergesetz neben dem Präsidialrat der einzelnen Kammern auch ein *Verwaltungsbeirat* vorgesehen, der gewissermaßen die Verbindung zwischen der verantwortlichen Leitung der einzelnen Kammern und den ihr angeschlossenen Verbandsorganisationen herzustellen hat. Dieser Verwaltungsbeirat soll nicht nur eine Dekoration sein, nicht nur, um ein Bild zu gebrauchen, ein »gutes Zimmer«, in das man ein paar Gäste aus Repräsentationsgründen hineinführt, sondern eben eine *Arbeitseinrichtung*. Die Mitglieder des Verwaltungsbeirates sollen der Verwaltung der Kammer ihre Erfahrungen und ihren Rat zur Verfügung stellen, sie sollen sich fortwährend über die Wünsche und Sorgen der

ihnen anvertrauten Mitglieder im Reich unterrichten und auf Grund solcher Unterrichtung *Anregungen* für fruchtbare Gesamtarbeit geben; kurz, sie sollen das *lebendige Bindeglied* zwischen *Führern und Geführten* darstellen, damit sich nicht innerhalb der Organisationen selbst gewissermaßen *Cliquen und Gruppen* bilden können, die sich einander verständnislos oder womöglich feindselig gegenüberstehen.

Die Arbeit des Verwaltungsbeirats wird aus allen diesen Gründen eine ganz besonders verantwortungsvolle sein, und ich kann zum Schluß nur meinem lebhaften Wunsche dahin Ausdruck verleihen, daß die Zusammenarbeit des Verwaltungsbeirates mit den Abteilungen der Kammer, mit dem Präsidialrat, mit den Fachverbänden, Fachschaften, Pflegschaften usw. eine immer mehr sich vertiefende und je längere desto fruchtbarere werden möge.“⁵⁰⁶

Rede zur öffentlichen Musikerversammlung der Reichsmusikkammer vom 17. Februar 1934

„Es ist seit der Errichtung der Reichsmusikkammer an jenem geschichtlichen 15. November des vorigen Jahres die erste öffentliche Musikerversammlung, die wir heute hier einberufen haben, und es gereicht mir zu ganz besonderer Freude, bei dieser Gelegenheit einmal unmittelbar zu Ihnen sprechen zu dürfen.

Lassen Sie mich Ihnen allererst für Ihr zahlreiches Erscheinen herzlich danken. Daß soviel Berufsgenossen der Einladung zur heutigen Versammlung Folge geleistet haben, beweist besser als Worte und Ueberlegungen das könnten, ein wie starkes Echo die Idee der Reichsmusikkammer bereits überall in unserem Vaterlande, ganz besonders aber in der Reichshauptstadt, gefunden hat. Und es erscheint mir bedeutsam, daß diese unsere erste Versammlung seit dem 15. November 1933 just in denselben Räumen stattfindet, wo damals der Präsident der Reichskulturkammer, Herr Reichsminister Dr. Goebbels, in Gegenwart des Führers Adolf Hitler und der gesamten Reichsregierung jenes zukunftstragende Gesetz über die Errichtung der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammer mit seiner großen Rede über einen neuen Anfang der deutschen Kultur verkündet hat. Es möge in dieser äußeren Uebereinstimmung gleichsam ein Sinnbild dafür gesehen werden, wie eng gerade wir Musiker uns mit dem kulturellen Aufbauwillen unserer Reichsregierung, mit dem gewaltigen Werk unseres Führers Hitler verbunden fühlen.

Und wir haben ja auch wahrhaftig allen Grund, unseren Führern für das, was sie bisher bereits für die deutsche Musik und für die deutsche Musikerschaft geleistet haben, herzlich dankbar zu sein; wir haben allen Grund, uns zu freuen über die Vollendung eines Werkes, das in Ziel und Idee schon seit Jahrzehnten der deutschen Musikerschaft vorgeschwebt hat, das aber unter dem früheren System trotz aller noch so großen Anstrengungen der beteiligten Kreise nicht vollendet werden konnte, weil damals die weltanschaulichen Voraussetzungen für die Vollbringung eines solchen Werkes eben noch nicht gegeben waren, sondern erst durch die zielbewusste politische Arbeit Adolf Hitlers allmählich geschaffen werden konnten.

Wenn der Führer Adolf Hitler in früheren Jahren nach jedem Wahlkampf, wenn er nach der Machtübernahme am 30. Januar 1933, wenn er nach den zahlreichen großen Erfolgen des vorigen Jahrhunderts immer wieder

⁵⁰⁶ Presseamt der Reichsmusikkammer: *Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der Ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer*. Berlin 1934, S. 9 ff.; zitiert nach: Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (VI: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Die Eröffnung der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer)*. Pfaffenweiler 1987, S. 93 ff. (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

seinen Parteigenossen und dem ganzen deutschen Volk die Worte zugerufen hat »Bindet den Helm fester!«, so ist diese Parole nicht zum mindesten auch für uns Musiker maßgebend gewesen. Wir waren uns nach der Verkündigung des Reichskulturkammergesetzes und nach der Errichtung der Reichsmusikkammer durchaus darüber im klaren, daß damit eben erst ein Anfang für den Neubau unseres Musiklebens, eine Voraussetzung für die Schaffung einer neuen deutschen musikalischen Kultur gegeben sei. Wir waren uns klar darüber, daß die wichtigste, die positive und praktische Arbeit jetzt erst recht zu beginnen hatte, daß uns durch das Reichskulturkammergesetz gewissermaßen nur ein Hebel in die Hand gegeben war, der es uns ermöglichen sollte, eine schier unermessliche Last zu bewegen, den wir aber zu diesem Zwecke erst selbst mit allen unseren Kräften in Tätigkeit setzen mußten.

Es ist in den Wochen und Monaten seit der Errichtung der Reichsmusikkammer schon sehr Beachtliches geleistet worden. Und es hat sich insbesondere im Verlauf der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer, die in den letzten Tagen in Gegenwart des neugebildeten Verwaltungsbeirates abgehalten wurde, ergeben, was schon in der verhältnismäßig kurzen Zeit des Bestehens unserer Reichsmusikkammer erreicht worden ist. Es hat sich freilich zu gleicher Zeit auch ergeben, wie unermesslich groß und schwer die Probleme sind, die noch nicht gelöst werden konnten, und deren allmähliche Bewältigung uns in den nächsten Monaten obliegen wird.

In einer Reihe von Vorträgen vor dem neugebildeten Verwaltungsbeirat sind die brennendsten organisatorischen, wirtschaftlichen, rechtlichen und kulturellen Fragen erörtert und bis ins einzelne hinein dargestellt worden, mit denen wir uns jetzt zu befassen haben. Es sind zugleich von Tagungsteilnehmern zahlreiche Anregungen gegeben worden, die wir uns zu Herzen genommen und deren Verwirklichung wir uns vorgenommen haben. Zugleich zeigte diese Arbeitstagung nicht nur, wie wichtig es ist, einen unausgesetzten und lebendigen Gedankenaustausch zu pflegen unter all den verschiedenen Mitglieder unserer Reichsmusikkammer im ganzen deutschen Vaterlande, sondern fast mehr noch, eine wie starke innere Gemeinschaft unter der deutschen Musikerschaft und ihren verantwortlichen Führern sich bereits herausgebildet hat; eine Gemeinschaft, die zu fördern, zu pflegen und immer mehr zu vertiefen unser vornehmstes Ziel sein und bleiben wird. Denn nur dann können wir für das deutsche Musikleben, können wir für die deutsche Kultur überhaupt das leisten, was wir leisten sollen, wenn wir uns immer mehr nicht nur als Träger der deutschen musikalischen Kultur empfinden, sondern zugleich auch als eine für alle Zukunft auf Gedeih und Verderb miteinander verbundene Schicksalsgemeinschaft. Das Bewußtsein dieser Schicksalsgemeinschaft soll uns die Kraft geben, die künftigen Aufgaben zu lösen.

Diese Schicksalsgemeinschaft ist aber nicht eine, die uns etwa nur im Rahmen unseres Berufsstandes miteinander verbindet, sondern darüber hinaus mit unserem ganzen Volk und Vaterland, mit seinem Schicksal, mit seiner Größe, mit seiner Zukunft und nicht zuletzt auch mit seiner immer noch großen Not.

So stellt auch unsere Reichsmusikkammer nicht ein Einzelgebilde dar, das außerhalb unseres Volkes und unseres nationalsozialistischen Staates stünde, sondern diese Reichsmusikkammer ist organischer Bestandteil des deutschen Staates, genau so, wie die deutsche Musikerschaft organischer Bestandteil unseres ganzen deutschen Volkes ist. Erst aus dieser Tatsache ergeben sich die Möglichkeiten, das zu verwirklichen, was uns als hohes Ziel vor Augen steht und unseren ferneren Schicksalsweg erleuchten möge.

Es ist nicht möglich, auf alle Einzelheiten dessen einzugehen, was wir bereits für die nächsten Wochen und Monate vorhaben. Ich darf aber von dieser Stelle aus schon heute darauf hinweisen, daß die Reichsmusikkammer nicht zögern wird, die vordringlichsten Aufgaben mit aller Kraft sofort anzupacken, ja, daß sie in der Lösung dieser Aufgaben bereits mitten darin steht, und daß schon die nächsten Wochen gewisse

Reformen bringen werden, deren Verwirklichung noch mancher vor kurzer Zeit für schier unmöglich gehalten haben mag.

Auf dem organisatorischen Gebiet sind ja nun, nach der endlichen Ueberführung des früheren Verbandes der Deutschen Theaterangestellten und ähnlicher Berufe in den Fachverband B »Reichsmusikerschaft«, die wichtigsten Fragen gelöst worden. Ich nehme an, daß sich in bezug auf den ruhigen Aufbau unserer Organisation im ganzen Reich nun keinerlei Schwierigkeiten mehr ergeben werden, möchte aber Sie alle, meine lieben deutschen Musiker, bei dieser Gelegenheit noch einmal eindringlichst ermahnen, daß jeder an seinem Teil mit aller Kraft dazu beitragen möge, den weiteren reibungslosen Fortgang des organisatorischen Gesamtbaus zu fördern, sich für diesen Aufbau mitverantwortlich zu fühlen und ihn dadurch mit zu gewährleisten. Die Organisation als solche ist gewiß, um ein Bild zu gebrauchen, nur ein irdenes Gefäß, in dem wir einen köstlichen Schatz tragen, aber wenn dieses Gefäß zerbricht oder Risse bekommt, dann wird darunter auch der Inhalt leiden, und es würde nicht möglich sein, das zu erreichen, was wir wollen.

Auf dem Gebiet der Wirtschaft ist die vordringlichste Aufgabe der Reichsmusikkammer die Bekämpfung der immer noch grauenhaften Arbeitslosigkeit unter der Musikerschaft und in fast allen Zweigen des deutschen Musiklebens überhaupt. Wir haben ein Arbeitsbeschaffungsprogramm in Aussicht genommen und hoffen, daß in Durchführung dieses Programms es uns gelingen wird, schon in verhältnismäßig kurzer Zeit die Arbeitslosigkeit unter der deutschen Musikerschaft zu beseitigen. Zugleich werden wir uns bemühen, auch die schwer daniederliegende Musikinstrumenten-Industrie nach und nach anzukurbeln, werden uns bemühen, für die deutschen Musikerzieher, zumal auch für die von ganz besonderer Not heimgesuchten Privatmusiklehrer Lebensbedingungen zu erreichen, die es ihnen ermöglichen, aus einem Zustand herauszukommen, den man bisher vielfach nur als ein Dahinvegetieren bezeichnen konnte. Und in gleicher Weise wollen wir auch für alle die anderen Gruppen innerhalb der Musikerschaft sorgen, nicht zuletzt für die Ensemble-Musiker, denen es, wie ich wohl weiß, ganz besonders schlecht geht.

Auch auf dem rechtlichen Gebiet sind mancherlei Reformen geplant, von denen ich nur die Neuregelung des völlig veralteten Urheberrechts hervorhebe, sowie die Neugestaltung der Tarifverträge für die Musiker, der Versicherungs- und Altersversorgungsbedingungen, der Urlaubsregelungen usw. usw.

Von ganz besonderer Wichtigkeit indessen erscheinen uns auch die Reformen auf kulturellem Gebiet. Wie können ja nur dann mit einer neuen Blüte unseres musikalischen Lebens in Deutschland rechnen, wenn es uns gelingt, das gesamte deutsche Volk wiederum für unsere Musik zu gewinnen, es mit unserer Musik zu durchdringen und im Herzen jedes einzelnen deutschen Volksgenossen wie einen Keim die Liebe zu seiner deutschen Musik einzupflanzen, der nachher aufblühend ein immer größer werdendes Musikbedürfnis zeitigt, das mit bester deutscher Musik zu befriedigen unsere vornehmste Aufgabe sein wird.

Es wird nicht leicht sein, gerade für die Zwecke der musikalischen Kultur diejenigen Mittel bereitzustellen, ohne die eine Erweiterung des kulturellen Wirkungskreises eben nicht möglich ist. Aber auch in dieser Beziehung sind Ideen vorhanden und werden verwirklicht werden – ich erwähne nur den Plan des sogenannten »Kulturroschens«, der ausschließlich für künstlerische Zwecke verwendet werden soll –, so daß wir selbst auf diesem schwierigen Gebiete mit baldigen Erfolgen rechnen dürfen.

Darüber hinaus werde ich mir angelegen sein lassen, diejenigen fruchtbaren Erziehungsmethoden auf dem Gebiet der Musik zu fördern und zu pflegen, von denen wir eine Vermehrung des musikalischen Könnens und der Musikalität unsere Volksgenossen überhaupt, insbesondere der deutschen Jugend, erwarten können. Und schließlich werden wir auch die Probleme einer Neugestaltung des deutschen Konzert- und Opernbetriebes

energisch in Angriff nehmen, werden wir nach solchen neuen Musizierformen suchen und sie zu finden wissen, die die Gewähr dafür bieten, daß Musik nicht nur ein Vorrecht der begüterten Volksgenossen bleibt, sondern immer mehr zu einem unlöslichen Bestandteil des geistigen Lebens bei jedem einzelnen in unserer Volke wird.

Deutsche Volksgenossen und liebe deutsche Musiker! Sie werden schon aus diesen kurzen Darlegungen haben entnehmen können, daß die Reichsmusikkammer nicht untätig ist. Sie werden aus meinen Worten hoffentlich neues Vertrauen in die Führung der Reichsmusikkammer und neue Hoffnungen für die Zukunft geschöpft haben. Aber ich muß zum Schluß umso mehr darauf hinweisen, daß alle unsere Reformpläne, alle unsere Arbeitsziele und Aufgaben eitel sein und bleiben müssten, wenn nicht jeder einzelne von uns sich täglich heiß darum bemühte, seine künstlerische Leistung zu steigern und vor allem seine innerste Gesinnung immer von neuem zu läutern und zu veredeln. Es darf kein einziger unter uns sich ausschließen, wo es jetzt gilt, das Höchste zu leisten. Es darf kein einziger beiseite stehen und sich dem Wahn hingeben, es käme gerade auf ihn doch nicht so sehr an. Nein! Wie wir, aufs Große gesehen, als eine unlösliche Schicksalsgemeinschaft zusammenstehen, so muß jedes einzelne Glied dieser Gemeinschaft sich für das Wohl der Gemeinschaft mitverantwortlich fühlen, so muß jeder einzelne deutsche Musiker alle seine Kräfte zusammennehmen, um dereinst sagen zu können, daß er mit dabei war, als es galt, die deutsche musikalische Kultur neu aufzubauen, als es galt, das deutsche Volk für die deutsche Musik wiederzugewinnen.

*Möge uns allen auch aus der heutigen Versammlung in diesem Sinne ein neuer Antrieb und neue Kraft erwachsen! Möge es uns auf Grund dieser neuen Kraftansammlung gelingen, das vom Führer Adolf Hitler begonnene große Werk auf dem Gebiet des deutschen Musiklebens von uns aus zu einem guten Ende zu führen!*⁵⁰⁷

Rede zum Komponistentag vom 18. Februar 1934

„Verehrte Gäste des deutschen Komponistentages, liebe Kollegen!

Am 15. November 1933 hat der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda in feierlicher Versammlung in der Berliner Philharmonie die Errichtung der Reichskulturkammer verkündet. Noch am selben Tage wurde die formelle Gründung des Vereins »Berufsstand der deutschen Komponisten« als Fachschaft I der Reichsmusikkammer vorgenommen. Inzwischen, und zwar durch Verfügung vom 12. Februar 1934, hat das Preußische Staatsministerium dem Berufsstand der deutschen Komponisten die Rechtsfähigkeit verliehen.

Wenn ich für den heutigen Tag meine Berufsgenossen aus dem ganzen Reich zum ersten deutschen Komponistentag zusammengerufen, wenn ich die ausländischen Kollegen zur Teilnahme aufgefordert, den Herrn Reichskanzler und die Herrn Reichsminister, die Kulturminister der Länder und andere führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, ferner auch die diplomatischen Vertreter des Auslandes gebeten habe, an unserem Komponistentag als Ehrengäste teilzunehmen, so geschah dies gewiß nicht, um ein Fest zu feiern. So erhebend für mich und alle anwesenden deutschen Komponisten der Anblick dieser stattlichen Versammlung ist, so froh und stolz wir sind, daß die gebeteten Ehrengäste so bereitwillig unserer Einladung gefolgt sind – wir denken vor allem an die Arbeit, die wir mit dieser Tagung zu leisten haben, an die Aufgaben, die uns gestellt und

⁵⁰⁷ *Musik im Zeitbewußtsein. Amtliche Zeitschrift des Fachverbandes „Reichsmusikerschaft“ (2. Jahrgang). 1934, Nr. 8, S. 1 ff.; zitiert nach: Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (VI: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Die Ansprache anlässlich der öffentlichen Musikerversammlung in der Berliner Philharmonie). Pfaffenweiler 1987, S. 102 ff.*

die in bester Weise zu lösen wir entschlossen sind. Gerade darum ist auch der Dank, den ich unseren Ehrengästen abzustatten habe, besonders tief und herzlich, weil wir wissen, daß die Teilnahme an unserem Komponistentag, die Teilnahme an dem Schicksal des deutschen musikalischen Schaffens, das unser Leben ist, bedeutet.

Welchen Wert die Teilnahme unserer Reichsregierung an dem Schicksal des musikalischen Schaffens hat, haben wir bereits erfahren, als sie uns durch das Kulturkammergesetz und als uns der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda durch seine Ausführungsverordnung vom 1. November 1933 rechtliche Mittel für die Errichtung einer einheitlichen umfassenden Berufsorganisation eine innere und äußere Autorität verlieh, wie wir sie nie zuvor gekannt haben.

Zwar weiß ich – man wird mir das glauben – daß durch keine noch so gute Organisation die für die Kunst unentbehrliche schöpferische Kraft des einzelnen Künstlers ersetzt werden kann. Ich weiß aber auch, daß, wenn eine gewisse, durch die Staatsleitung gewährleistete Ordnung fehlt, anarchische Zustände eintreten können, und eingetreten sind, die den zerstörenden Elementen freies Spiel geben und eine in Jahrhunderten aufgebaute künstlerische Kultur zum Untergang bringen. Der schaffende Künstler braucht ein Recht und einen festen berufsständischen Rückhalt, um sich ideell und wirtschaftlich behaupten zu können. Es ist noch nicht so lange her, da betrachteten es die deutschen Fürsten und aristokratischen Familien als ihre Ehrenpflicht, als Mäzene die dichtenden, komponierenden und malenden Künstler zu schützen und zu fördern – vielleicht war das eine sehr schöne Zeit. Wir aber leben in einer härteren – schenken tut man uns nichts, womit ich nicht sagen will, daß wir nicht die eine oder andere für einen bestimmten künstlerischen Zweck ausersehene Gabe dankbar entgegennehmen würden. Wir müssen kämpfen, haben kämpfen müssen und werden weiterkämpfen. Aber der Kampf wird nicht sein wie früher. Die Führer der großen revolutionären nationalsozialistischen Bewegung, die es übernommen haben, das Schicksal des deutschen Volkes neu und glücklich zu gestalten, haben verkündet, daß die Pflege der lebendigen Kunst keine Angelegenheit ist, die neben dem Staat liegt und von ihm bestenfalls unter dem Gesichtspunkt einer gönnerhaften Wohltätigkeit behandelt wird, sondern daß sie zum Wesen und zum Zweck der Staatsführung gehört. Und daß diese Führer ihr Wort wahr machen, haben sie bereits bewiesen.

Wie war es denn früher?

Im Jahre 1903 traten zum ersten Mal die deutschen Komponisten zusammen, um eine Berufsorganisation zu gründen, die die ideellen und materiellen Belange der deutschen Tonsetzer verfechten, insbesondere auch den Schutz des musikalischen Aufführungsrechtes in die Hand nehmen sollte. Auch ich war dabei und hatte die Ehre, obwohl ich damals immerhin nicht unwesentlich jünger war als heute, mich an die Spitze dieser Organisation, der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, gestellt zu sehen. Ein Mann von überragenden geistigen und moralischen Eigenschaften, dessen Name in dieser historischen Stunde mit größter Dankbarkeit gedacht werden muß, Friedrich Rösch, nahm die praktische Aufbauarbeit in die Hand. Eine Reihe von Jahren ging es, trotzdem sich viele Schwierigkeiten zeigten, in erfreulicher Weise vorwärts und aufwärts. Dann aber kam es, wie es unter dem damaligen staatlichen und rechtlichen System kommen mußte: die klare Idee der geschlossenen Zusammenfassung der deutschen Komponisten in einer berufsständischen Organisation wurde angefeindet, angegriffen und schließlich durch Richterspruch, der die liberalistische Zersplitterung guthieß, negiert. Nun war die Zeit für die Bildung von Interessengruppen gekommen, die dann jahrzehntelang zum Schaden der deutschen Musikpflege die heftigsten Kämpfe miteinander ausfochten. Diese beklagenswerten Zustände sind jetzt, dank der Tat, die die Reichsregierung mit dem Kulturkammergesetz und dem Sondergesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung musikalischer Ausführungsrechte [sic!] vollbracht hat, endgültig beseitigt. Es gibt keine »Afma«

[Anstalt für musikalische Aufführungsrechte; A.W.] und keine »Gema« [Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte, A. W.], keine »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« und keinen »Bund deutscher Komponisten« mehr, sondern nur einen Berufsstand der deutschen Komponisten und als Verwertungsanstalt, zunächst für das Gebiet der musikalischen Aufführungsrechte, die vom Berufsstand der deutschen Komponisten gemeinsam mit den entsprechenden Organisationen der Textdichter und Verleger eingerichtete, staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, die »Stagma«.

Ich spreche Herrn Reichsminister Dr. Goebbels, Herrn Staatssekretär Funk, der heute in liebenswürdiger Weise unseren Komponistentag eröffnet hat, und ihren Mitarbeitern den Dank der deutschen Komponistenschaft aus dafür, daß sie sich mit unermüdlicher Geduld dafür eingesetzt haben, der »Stagma« die nunmehr gefundene endgültige Form zu geben, in der der berufsständische Gedanke in vollkommener Weise organisch mit dem wirtschaftlichen Zweck der Verwertungsanstalt verbunden ist. Ich danke auch den Kollegen, die es durch Rückstellung aller persönlichen Interessen ermöglicht haben, daß das Ziel erreicht wurde. Das Werk von Friedrich Rösch hat nunmehr seine Krönung erfahren, und ich betrachte es als eine glückliche Fügung, daß ich dabei, dank dem mir gewährten Vertrauen, entscheidend mitwirken durfte.

Wir wissen, daß die Reichsregierung uns mit den Rechten, die sie uns verliehen, Pflichten auferlegt hat, Pflichten gegenüber dem deutschen Volk, Pflichten gegenüber der Kultur, die allen Völkern gehört. Wir geloben, diesen Pflichten mit bestem Wissen nachzukommen. Wir werden dem gesunden Schaffen die Bahn freimachen und dadurch das kranke und schädliche zurückdrängen und zum Verschwinden bringen. Dabei ist keinesfalls an eine Unterdrückung von Kunstrichtungen gedacht – geistiger Streit kann nur zeugend wirken – vielmehr vor allem an die Ausmerzung jener höchst unerfreulichen Erscheinung, daß ererbtes Kulturgut gewerbsmäßig ausgeschlachtet und jämmerlich verschandelt wird. Wir gedenken, für die Drucklegung wertvoller Kompositionen den Musikverlegern finanzielle Beihilfen zu gewähren und in ähnlicher Weise durch Zuschüsse an die Veranstalter die sonst nicht zu finanzierenden Aufführungen bedeutender Werke zu ermöglichen.

Die Pflege des Berufsethos der deutschen Komponisten, eines Begriffs, der in den letzten Jahren vielfach vergessen zu sein schien, werden wir uns besonders angelegen sein lassen. Dafür kommt die Einrichtung von berufsständischen Ehren – und Schiedsgerichten in Betracht. Ich beabsichtige ferner, durch die Verleihung der vor einigen Jahren geschaffenen Friedrich-Rösch-Medaille eine berufsständische Auszeichnung einzuführen. Diese Auszeichnung soll denjenigen verliehen werden, die sich, sei es durch künstlerische oder organisatorische Taten, in die Idee des Berufsstandes der deutschen Komponisten verdient gemacht haben. Es wird die Friedrich-Rösch-Medaille in Bronze, in Silber und in Gold geben; in Fällen, wo dies geboten erscheint, wird die Auszeichnung mit Zahlung einer Geldsumme verbunden sein.

Ich muß es mir versagen, über alle einzelnen Aufgaben und Ziele des Berufsstandes der deutschen Komponisten Ausführungen zu machen, zumal die folgenden Einzelreferate noch eine Ergänzung meiner Darlegungen bringen werden.

Ich gebe nunmehr bekannt, wie die Organe des Berufsstandes der deutschen Komponisten zusammengesetzt sein werden:

Als meine direkten Beauftragten, die nach meinen Richtlinien und Anweisungen die Geschäfte der Reichsleitung zu besorgen haben, habe ich meine langjährigen Mitarbeiter Hugo Rasch, Gerd Kärnbach und Dr. Julius Kopsch bestellt.

In den Führerrat, der mich in allen allgemeinen Berufsfragen zu beraten hat und der regelmäßig Sitzungen abhalten wird, habe ich berufen:

1. *Max Donisch,*
2. *Willy Geisler,*
3. *Prof. Dr. Paul Graener,*
4. *Prof. Joseph Haas,*
5. *Geh. Rat Prof. Dr. v. Hausegger,*
6. *Prof. Paul Hindemith,*
7. *Eduard Künnecke,*
8. *Prof. Hans Pfitzner,*
9. *Prof. E.N. von Reznicek,*
10. *Prof. Clemens Schmalstich,*
11. *Prof. Dr. Georg Schumann,*
12. *Prof. Hermann Unger. ...*

In der Organisation des Berufsstandes wird das Führerprinzip überall durchgeführt. Ich erwarte, daß meine Mitarbeiter mir treue Gefolgschaft leisten und ihre ganze Kraft für die Lösung der berufsständischen Aufgaben und für den Wiederaufbau unserer musikalischen Kultur einsetzen werden.

Für den Erfolg unserer Arbeit wird es von großem Werte sein, die natürliche Verbundenheit, die zwischen den Komponisten aller Kulturländer besteht, zu pflegen und auszubauen. Wir wissen es wohl zu schätzen, was die schöpferischen Kräfte des Auslandes uns zu geben haben, und wir sind unbescheiden genug, zu glauben, daß man auch im Ausland für unsere Leistungen Verständnis und Sympathie aufbringen wird.

Die Musik ist eine Sprache, die von allen Kulturvölkern geliebt wird und darum vielleicht besonders geeignet ist, das Verständnis untereinander zu fördern. Ich hoffe, daß die vorgesehene Aussprache mit unseren hier erschienenen ausländischen Kollegen, die ich nochmals herzlich willkommen heiße, eine enge und erfolgreiche internationale Zusammenarbeit auf künstlerischem und organisatorischem Gebiete einleiten wird.

*Mit dem nochmaligen Dank an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, unsern lieben Minister, verbinde ich die herzlichsten und aufrichtigsten Wünsche für den Führer des deutschen Volkes, den Schirmherrn der Künste, den Volkskanzler Adolf Hitler, damit er das große von ihm begonnene Werk vollende.*⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ *Die Einheit. Mitteilungen des Berufsstandes der deutschen Komponisten (1. Jahrgang). 1934, Nr. 1, S. 5 ff.; herausgegeben von Julius Kopsch; zitiert nach: Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft (VI: Der Präsident der Reichsmusikkammer: 3. Musikpolitische Aktivitäten: Der erste deutsche Komponistentag in Berlin). Pfaffenweiler 1987, S. 111 ff. (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).*

Legislative Fundamente der Reichskulturkammer:

Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 (RGBl. I S. 661)

„Die Reichsregierung hat das folgende Gesetz beschlossen, das hiermit verkündet wird:

§ 1: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda wird beauftragt und ermächtigt, die Angehörigen der Tätigkeitszweige, die seinen Aufgabenkreis betreffen, in Körperschaften des öffentlichen Rechts zusammenzufassen.

§ 2: Gemäß § 1 werden errichtet: 1. eine Reichsschrifttumkammer, 2. eine Reichspressekammer, 3. eine Reichsrundfunkkammer, 4. eine Reichstheaterkammer, 5. eine Reichsmusikkammer, 6. eine Reichskammer der bildenden Künste.

§ 3: Bei Errichtung der im § 2 bezeichneten Kammern sind die Bestimmungen entsprechend anzuwenden, die für das Filmgewerbe durch das Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933 (Reichsgesetzblatt S. 483) und die dazu ergangenen Durchführungsbestimmungen bereits erlassen sind.

§ 4: Die Errichtung der Kammern hat sich innerhalb der Richtlinien zu halten, die für den berufsständischen Aufbau von der Reichsregierung beschlossen werden.

§ 5: Die im § 2 bezeichneten Körperschaften werden gemeinsam mit der vorläufigen Filmkammer, die den Namen Reichsfilmkammer erhält, zu einer Reichskulturkammer vereinigt. Die Reichskulturkammer steht unter der Aufsicht des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda. Sie hat ihren Sitz in Berlin.

§ 6: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichswirtschaftsminister werden ermächtigt, durch gemeinsame Verordnung die Bestimmung der Gewerbeverordnung in Einklang mit den Bestimmungen dieses Gesetzes zu bringen.

§ 7: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda wird ermächtigt, zur Durchführung dieses Gesetzes Rechtsverordnungen und allgemeine Verwaltungsvorschriften, auch ergänzender Art, zu erlassen. Die Rechtsverordnungen und allgemeinen Verwaltungsvorschriften, durch die finanzielle und gewerbliche Belange des Reiches berührt werden, bedürfen der Zustimmung des Reichsfinanzministers bzw. des Reichswirtschaftsministers.

Berlin, den 22. September 1933

Der Reichskanzler: Adolf Hitler.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda: Dr. Goebbels.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Schrieber, Karl-Friedrich: *Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik (Anhang)*. Berlin 1934, S. 42 f.

Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes.

Vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797)

„Auf Grund der §§ 6 und 7 des Reichskulturkammergesetzes vom 22. September 1933 (Reichsgesetzblatt I S. 661) wird folgendes verordnet:

1. Errichtung der Kammern:

§ 1: Mit dem Inkrafttreten dieser Verordnung erhalten die im folgenden genannten Vereinigungen die Eigenschaft von Körperschaften des öffentlichen Rechts mit den beigefügten Bezeichnungen: 1. das Reichskartell der deutschen Musikerschaft e.V.: Reichsmusikkammer, 2. das Reichskartell der bildenden Künste: Reichskammer der bildenden Künste, 3. die Reichstheaterkammer: Reichstheaterkammer, 4. der Reichsverband der deutschen Schriftsteller e.V.: Reichsschrifttumkammer, 5. die Reichsarbeitsgemeinschaft der Deutschen Presse: Reichspressekammer, 6. die nationalsozialistische Rundfunkkammer e.V.: Reichsrundfunkkammer.

§ 2: Die im § 1 aufgezählten Kammern werden gemeinsam mit der Reichsfilmkammer zu einer Gesamtkörperschaft des öffentlichen Rechts vereinigt, die die Bezeichnung Reichskulturkammer trägt.

§ 3: Die Reichskulturkammer hat die Aufgabe, durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörigen Gruppen einen Ausgleich zu bewirken. Besondere Aufgaben, die der Reichskulturkammer und ihren Einzelkammern übertragen werden, kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda bestimmen. § 7 Satz 2 des Gesetzes bleibt unberührt.

2. Kammerzugehörigkeit:

§ 4: Wer bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen und technischen Verarbeitung, der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mitwirkt, muß Mitglied der Einzelkammer sein, die für seine Tätigkeit zuständig durch ist. Verbreitung ist auch die Erzeugung und der Absatz technischer Verbreitungsmittel.

§ 5: Kulturgut im Sinne dieser Verordnung ist: 1. jede Schöpfung oder Leistung der Kunst, wenn sie der Öffentlichkeit übermittelt wird, 2. jede andere geistige Schöpfung oder Leistung, wenn sie durch Druck, Film oder Funk der Öffentlichkeit übermittelt wird.

§ 6: Für den Begriff der Mitwirkung im Sinne des § 4 ist es unerheblich, ob die Tätigkeit ausgeübt wird: a. gewerbemäßig oder uneigennützig, b. durch Einzelpersonen, durch Gesellschaften, Vereine oder Stiftungen des Privatrechts, durch Körperschaften oder Anstalten des öffentlichen Rechts, c. durch Reichsangehörige oder Ausländer, d. durch Unternehmer oder Personen in einem Anstellungsverhältnis, es sei denn, daß es sich bei diesen um eine rein kaufmännische, büromäßige, technische oder mechanische Tätigkeit handelt.

§ 7: Dem Druck im Sinne der Verordnung steht jede Art der Vervielfältigung gleich, die ihm nach § 2 Abs. 2 des Schriftleitergesetzes gleich zu erachten ist.

§ 8: Die Herstellung von Vorerzeugnissen gilt nicht als Verarbeitung von Kulturgut im Sinne dieser Verordnung.

§ 9: Der Präsident der Einzelkammern kann bestimmen, daß bestimmte Fälle geringfügiger oder gelegentlicher Ausübung einer im § 4 bestimmten Tätigkeit die Zugehörigkeit zur Kammer nicht begründen.

§ 10: Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zulässigkeit und Eignung nicht besitzt.

3. Kammerversfassung:

§ 11: Präsident der Reichskulturkammer ist der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Er ernennt einen oder mehrere Stellvertreter und Geschäftsführer. Die Präsidenten der Einzelkammern bilden einen Beirat der Reichskulturkammer (Reichskulturrat). Die Stellvertreter des Präsidenten der Reichskulturkammer sowie die Geschäftsführer der Reichskulturkammer haben Zutritt zu den Verhandlungen des Reichskulturrats und können sich an der Beratung beteiligen. Gesetzlicher Vertreter der Reichskulturkammer ist der Präsident, im Behinderungsfalle sein Stellvertreter.

§ 12: Bei der Reichskulturkammer kann ein Reichskultursenat errichtet werden, in den vom Präsidenten hervorragende, um Volk und Kultur verdiente Persönlichkeiten berufen werden.

§ 13: Der Präsident der Reichskulturkammer ernennt für jede Einzelkammer einen Präsidenten. Diesem steht ein Präsidialrat zur Seite, dem mindestens zwei Mitglieder angehören. Auch die Mitglieder des Präsidialrates werden vom Präsidenten der Reichskulturkammer ernannt. Der Präsident bestimmt aus den Mitgliedern des Präsidialrates einen oder mehrere Stellvertreter und Geschäftsführer. Gesetzlicher Vertreter der Einzelkammern ist der Präsident, im Behinderungsfalle sein Stellvertreter.

§ 14: Dem Präsidenten der Einzelkammer steht ein Verwaltungsbeirat zur Seite, der aus Vertretern der einzelnen von der Kammer umfaßten Gruppen besteht. Der Verwaltungsbeirat wird vom Präsidenten einberufen. Er ist in wichtigen Fragen zu hören. Er kann Anträge beim Präsidenten stellen. Die Mitglieder des Verwaltungsbeirats werden vom Präsidenten berufen und abberufen.

§ 15: Die Einzelkammern gliedern sich in die Fachverbände oder Fachschaften für die von ihnen umfaßten Tätigkeitszweige. Durch Zugehörigkeit zu einem in die Kammer aufgenommenen Fachverbandes erwerben dessen Mitglieder die mittelbare Mitgliedschaft zur Einzel- und zur Reichskulturkammer. Unmittelbare Mitgliedschaft zu einer Einzelkammer ist nur beim Fehlen eines geeigneten Fachverbandes möglich. Über die Aufnahme entscheidet in diesem Falle der Präsident der Einzelkammer. Er kann verlangen, daß sich Personen, die der Kammer angehören müssen, zu einem Fachverband oder einer Fachschaft zusammenschließen. Unmittelbare Mitgliedschaft der Reichskulturkammer ist nicht möglich.

§ 16: Der Präsident der Einzelkammer entscheidet auf Antrag eines Fachverbandes über dessen Aufnahme in die Kammer. Er muß die Aufnahme verfügen, wenn a. für die Angehörigen des Verbandes die Voraussetzung des § 4 gegeben ist, b. die Satzung der Vorschrift des § 20 entspricht und c. der Fachverband zur Erfüllung der ihm zu übertragenden Aufgaben nach dem Ermessen des Präsidenten imstande ist.

§ 17: Wird die Aufnahme abgelehnt, so kann der Fachverband die Entscheidung des Präsidenten der Reichskulturkammer anrufen. Der Präsident der Reichskulturkammer hat ferner zu entscheiden, wenn zwischen mehreren Einzelkammern über die Aufnahme oder die Ablehnung der Aufnahme eines Fachverbandes in eine der Kammern eine Meinungsverschiedenheit besteht.

§ 18: Wer eine der im § 4 bezeichneten Tätigkeiten ausübt, ohne daß der Fall des § 9 vorliegt, hat Anspruch auf die Aufnahme in den zuständigen Fachverband und kann, wenn ihm die Aufnahme verweigert wird, die Entscheidung des Präsidenten der zuständigen Kammer anrufen. Die Aufnahme kann nur abgelehnt werden, wenn der Fall des § 10 vorliegt.

§ 19: Der Präsident der Reichskulturkammer gibt der Reichskulturkammer eine Satzung. Der Präsident der Einzelkammer gibt der Einzelkammer eine Satzung, die der Genehmigung des Präsidenten der Reichskulturkammer bedarf.

§ 20: Fachverbände müssen ihre Satzungen dem Reichskulturkammergesetz, den Durchführungsverordnungen zu ihm und der Satzung der Kammer anpassen. Die Satzungen bedürfen der Genehmigung des Präsidenten der Einzelkammer. Der Präsident der Einzelkammer kann die Einsetzung und Abberufung der Vorsitzenden und Geschäftsführer der Fachverbände oder ihrer Landesverbände verlangen.

§ 21: Der Präsident der Reichskulturkammer entscheidet über Meinungsverschiedenheiten zwischen den Präsidenten mehrerer Einzelkammern. Er kann die Entscheidung über Angelegenheiten an sich ziehen, die mehreren Kammern gemeinsam sind, auch wenn unter ihnen keine Meinungsverschiedenheit besteht.

§ 22: Der Präsident der Reichskulturkammer kann Entscheidungen der Einzelkammern aufheben, und die durch sie geregelte Angelegenheit zur eigenen Entscheidung an sich ziehen.

§ 23: Der Präsident der Reichskulturkammer stellt den Haushaltsplan der Reichskulturkammer auf. Die Präsidenten der Einzelkammern stellen den Haushalt der Einzelkammern auf, der der Genehmigung des Präsidenten der Reichskulturkammer bedarf.

§ 24: Alle mittelbaren und unmittelbaren Mitglieder der Kammern sind zu Beiträgen verpflichtet. Die Bestimmungen über die Beitragserhebung sind dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda vorzulegen, der sich gemäß § 7 Abs. 2 des Gesetzes mit dem Reichsminister der Finanzen ins Benehmen setzt. Wer mehreren Kammern angehört, ist insgesamt zu keinem höheren Beitrag verpflichtet als zum Höchstbetrag, den er in einer dieser Kammern zu zahlen hätte. Die Kosten der Reichskulturkammer werden durch Umlagen unter den Einzelkammern erhoben.

4. Kammeraufgaben:

§ 25: Die Reichskulturkammer und die Einzelkammern können Bedingungen für den Betrieb, die Eröffnung und die Schließung von Unternehmungen auf dem Gebiet ihrer Zuständigkeit festsetzen und Anordnungen über wichtige Fragen innerhalb dieses Gebietes, insonderheit über Art und Gestaltung der Verträge zwischen den von ihnen umfaßten Tätigkeitsgruppen treffen. Durch diese Anordnungen dürfen völkerrechtliche Vereinbarungen nicht verletzt werden. Entscheidungen nach Abs. 1 auf dem Gebiete des Buch-, Musikalien-, Kunst- und Rundfunkhandels bedürfen der Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und des Reichswirtschaftsministers.

§ 26: Maßnahmen auf Grund des § 25 begründen keine Entschädigungsansprüche wegen Enteignung.

§ 27: Der Verkehr der Reichskulturkammer und der Einzelkammer mit der Reichsregierung darf nur durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda stattfinden.

§ 28: Die Präsidenten der Einzelkammern können Ordnungsstrafen gegen jeden festsetzen, 1. der entgegen der Vorschrift des § 4 dieser Verordnung nicht Mitglied der Kammer ist und gleichwohl eine der von ihr umfaßten Beschäftigungen ausübt, 2. der als Mitglied der Kammer oder kraft seiner Verantwortung in einem Fachverband den Anordnungen der Kammer zuwiderhandelt, 3. der als Mitglied der Kammer oder kraft seiner Verantwortung in einem Fachverband der Kammer gegenüber falsche Angaben macht.

§ 29: Die Polizeibehörden sind verpflichtet, § 4 dieser Verordnung sowie die von der Reichskulturkammer oder den Einzelkammern gemäß § 25 erlassenen Anordnungen auf Erfordern durchzuführen. Gerichte und Verwaltungsbehörden sind verpflichtet, der Reichskulturkammer und den Einzelkammern Rechts- und Verwaltungshilfe zu leisten.

§ 30: Beiträge der Kammern werden wie öffentliche Abgaben beigetrieben. Ordnungsstrafen der Kammern werden nach den für die Vollstreckung von Verwaltungsstrafen geltenden Bestimmungen beigetrieben.

5. Schlussbestimmungen:

§ 31: Die Vorschriften des Gesetzes über die Errichtung der vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933 (Reichsgesetzbl. I S. 483) und der Verordnung über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 22. Juli 1933 (Reichsgesetzbl. I S. 531) bleiben unberührt, soweit sie nicht mit den Bestimmungen dieser Verordnung in Widerspruch stehen.

§ 32: Die Vorschriften der §§ 1, 32, 33a, 33b, 35b, 43, 49, 55 bis 63 und der Titel VI und VII der Gewerbeordnung finden keine Anwendung, soweit sie mit den Bestimmungen des Reichskulturkammergesetzes, den Bestimmungen dieser Verordnung oder den gemäß § 25 erlassenen Anordnungen im Widerspruch stehen.

§ 33: Den Tag des Inkrafttretens dieser Verordnung bestimmt der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda.

Berlin, den 1. November 1933.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda: Dr. Goebbels.

Der Reichswirtschaftsminister: Dr. Schmitt.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Schrieber, Karl-Friedrich: *Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik (Anhang)*. Berlin 1934, S. 43 ff.

Spielplanreformen

Über Wesen und Bedeutung der Oper

„Soweit ich die damaligen Zustände beurteilen kann, scheinen die ersten Ursprünge der Oper (Monteverdi, etc.) aus dem ganz richtigen Instinkt entstanden sein [sic!], daß in der Verbindung von Wort u. Ton bei Darstellungen einer dramatischen Handlung ein künstlerisches Gebilde geschaffen werden kann, dem höhere seelische Offenbarungen beschieden sein könnten, als die Literatur, die reine Instrumentalmusik u. die Kirchenmusik selbst in ihren höchsten Leistungen bis dahin bieten konnten.

Die Entwicklung der Oper von Gluck, Mozart, Weber bis zu Rich. Wagner u. meinen eignen Bühnenwerken hat das von den Italienern gepflanzte Reis zu einer Entwicklung gebracht, die eine Krönung 4000jähriger Kunst- und Kulturentwicklung darstellt.

In der ganzen Entwicklung der Künste von den ersten großen Leistungen der Architektur bei den Chinesen, Indern, Ägyptern über Griechen, Mittelalter, Shakspeare [sic!], die großen deutschen Klassiker bis zur Erschaffung der modernen Musik durch Bach und Händel, überhaupt des modernen Orchesters durch Haydn hat sich die Offenbarung der künstlerischen Seele in den innersten Menschen zurückgezogen. Wie ich schon an anderer Stelle angedeutet, kann mit kurzem Schlagwort ausgesprochen werden: Haydn hat das Orchester reden gelehrt, den Instrumenten die Zunge gelöst u. Beethoven hat im letzten Satz der IX. Sinfonie (wie Wagner feststellt) in der Gegenüberstellung u. kontrapunktischen Verbindung der reinen Instrumentalmelodie mit unterlegtem Text: »Freude, schöner Götterfunke« mit der aus dem Wort geborenen Gesangsphrase: »Seid umschlungen« die große Brücke geschlagen, die die volle Bedeutung des Gesamtkunstwerks (heißt es nun Musikdrama, Oper[,] Weihefestspiel, Komödie für Musik, heitere Mythologie) für alle Zukunft erwiesen hat.

Über Musikgeschichte überhaupt, besonders die Zeit vor Johann Sebastian bin ich kaum informiert, kann auch heute noch kein großes Interesse für die alte Kirchenmusik aufbringen, habe auch kein eigentliches Verständnis für Palestrina (soweit dies nicht überhaupt Heuchelei ist.) Ich nehme an, daß die ganze Entwicklung der Oper seit Monteverdi der Arie galt, wie ja dann auch die Händelschen Opern aus einer unerträglichen Folge an conventionellen Arien bestehen. Die einseitige Ausbildung des Bel Canto reichte bis in die Zeiten Rossini's, Bellini's, Verdi's, deren Werke nach Mozarts Vorbild allmählich aus Ensemble, geschlossenen Finales (I. Akt Barbier von Sevilla) enthalten, bis Verdi am Ende seines Lebens im genialen Falstaff ein Werk schuf, das in geistiger Vertiefung, psychologischer Charakteristik würdig ist, den besten Werken des deutschen Theaters an die Seite gestellt zu werden, wenn es auch den Melodiereichtum, die orchestrale Eleganz der Bizetschen Carmen nicht erreicht.

Der Höhepunkt der italienischen Oper, wie gesagt: der rein gesungenen Oper mit einem nicht mehr allzu alltäglichen begleitenden Orchester dürfte Aida sein, wenn auch sie schon keinen Vergleich aushält mit dem Freischütz, geschweige denn auch nur mit dem 30 Jahre vorher entstandenen fliegenden Holländer. Ich glaube, daß auch dem genialen Gesangsmelodieerfinder Verdi eben doch die Entwicklung des modernen Orchesters (sowohl in Deutschland durch Haydn u. Weber, wie in Frankreich durch Berlioz) mehr oder weniger fremd geblieben ist u. die Ausdrucksfähigkeit zur Darstellung innerlichster Seelengeheimnisse [sic!] nicht erschlossen. (u. letzter Wahrheiten).

Durch die dem sinfonischen Orchester möglichen Symbole (Symbol nach Goethe Offenbarung des Geheimnißvollen [sic!]) ist die deutsche Oper in den Wagnerschen Werken u. z. Teil in den Meinigen zur Kündung von platonischen Ideen, Urbildern berufen worden, die den letzten Gipfel einer 4000jährigen Kulturentwicklung bedeuten.

Durch diese letzte Phase hat aber die deutsche Oper eine Bedeutung erlangt, der im Kulturleben ein ganz anderer – bevorzugter Platz einzuräumen wäre, als den sie heute einnimmt inmitten von angenehmen Schwestern, die gleichzeitig mit ihnen nur mehr oder minder dem oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnis einer leichte Erholung suchenden Menge dienen.

Denn mehr wie die anderen Künste hat auch die Musik gefällige Seiten, geeignet angenehmer Unterhaltung zu dienen und wenn auch ein Schubertscher u. Joh. Straußscher Walzer ein Kind derselben Muse sind, deren Schoß der Tristan entsprossen ist, so faßt doch der Raum zwischen beiden Welten in sich, in denen dem unbefangenen Zuhörer nicht immer klar wird, in welchem Erdteil er sich jeweils befindet, besonders da die allgemeine musikalische Bildung des Volkes noch heute in den allerersten Anfängen liegt u. von einem wirklichen Urteilsvermögen des gesamten heutigen »Publikum's« [sic!] noch keine Rede sein kann. (Kürnberger)

Durch die Munifizienz u. die Prachtliebe hauptsächlich der Fürsten wurde die italienische Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich zu einem höfischen Prunk- und Schaustück entwickelt, bis Gluck mit seiner Reform u. bald darauf Mozart mit seinem Idomeneo das gesungene, mit Orchester begleitete Wort zum Träger einer wirklichen dramatischen Handlung erhob, deren weitere rapide (allerdings bis zu Rich. Wagner ziemlich einseitige musikalische) Entwicklung innerhalb eines Jahrhunderts ja genügend bekannt ist. Als bald konnten sich die verschiedensten Gattungen in die verschiedensten Formen (die schon bei Mozart in den reichsten Stylarten spielen), die kurz mit Musikdrama, große Oper, Spieloper charakterisiert [sein; K.H.] mögen, die bis zu Rich. Wagners Bayreuther Festspielhaus meistens alle in dem italienischen Barocktheater (Logenhaus) Platz finden u. deren Pflege bis heute noch der Munifizienz kunstsinniger Fürsten u. kulturfördernder Theaterverwaltung oblag (eine Pflege, in der Deutschland heute noch der ganzen Welt als Muster vorgehalten werden kann), die aber immerhin bei nicht unbeschränktem Vorhandensein der zur Verfügung stehenden Subventionen (die teils aus der Civilliste der herrschenden Häuser, teils aus den von Volksbeschlüssen abhängigen Gemeindekassen bestritten wurde) in ihrer künstlerischen Beschlußfreiheit stark behindert sind u. die stets im Zwange eines rein geschäftsmäßigen Verfahrens standen [grammatikalisches sic!].

Denn nicht immer steht die »Zugkraft« eines Opernwerkes in Übereinstimmung mit seinem künstlerischen Werte u. für viele u. oft die bedeutendsten Werke muß ein dauernder Platz im sog. Spielplan durch hartnäckige Wiederholungen von einem zielbewussten Bühnenleiter errungen werden.

Wie mannigfach die Abstufungen in der sog. Zugkraft der verschiedensten Opernwerke sind, ist genügend bekannt. Aber auch nicht jedes Werk, das in der Premiere durchgefallen ist, wird später ein beliebtes Kassenstück u. es erfordert eine große Einsicht und Sachkenntnis für einen oft selbst nicht musikalischen Bühnenleiter, zu entscheiden, welches Werk es wert ist, unter langjährigen materiellen Verlusten »durchgesetzt zu werden!«, bis ihm endlich der verdiente Erfolg winkt u. das Verständnis eines schwierigen Werks so weit durchgedrungen ist, daß ein Publikum von verschiedenster Geistesbildung ein Bühnenhaus von 2000 Personen vom bürgerlichen Parket über die aristokratischen Ränge bis zum volkstümlichen obersten Rang (Juhe!) dauernd füllt.

Solange aber bei einem Werke immer noch auf das Jahresbudget eines Theaters Rücksicht genommen u. ein allzugroßes Anwachsen des deficits (das beim Opernbetrieb, soll er höheren Anforderungen genügen,

unvermeidlich ist) verhindert werden muß, ist eine ernste künstlerische Führung eines Operninstituts unmöglich u. der Spielplan eines heutigen Opernhauses zeigt heute jene bunte Styllosigkeit, die unbekümmert zwischen *Cavalleria rusticana* u. der *Fledermaus* den *Parsifal* spielen läßt.

Sind nun die Subventionen im Ganzen überhaupt gegeben, um einen regelmäßigen Opernbetrieb auch nur zu ermöglichen, so wäre ihr idealer Zweck schon der, zur Auffüllung der Tageskassa zu dienen, damit künstlerisch wertvolle Werke, die nur ein kleineres (aber dafür kunstsinnigeres Publikum haben) dieser wahrhaft gebildeten Elite auch dargeboten werden können.

Denn – berühmte Bilder können in den Museen jeder Zeit besichtigt werden, den *Wallenstein* u. *Tasso* kann jeder in der Reclamschen 20 pf. Ausgabe schon lesen – die Oper aber (solange Partiturlernen nicht wie Latein und Griechisch zu den Grunderfordernissen menschlicher Bildung gehört) – Opern müssen gehört u. gesehen werden u. gerade die großartigsten Werke der Musikkultur gehören dem Gebiet der Oper an.

Opernhäuser müssen also für die Pflege dieser bedeutendsten Werke als Museum behandelt werden, u. die Theater, in denen *Gluck*, *Mozart*, *Weber*[,] *Beethoven*, *Berlioz*, *Richard Wagner* u. wohl auch meine Werke in vollendeten Aufführungen dargeboten werden sollen, müssen diejenige Sonderstellung einnehmen, die *Rich. Wagner* 1876 schon seinen Werken vorbildlich einzuräumen gewünscht hat.

Daher wäre anzustreben die Errichtung u. unbeschränkte staatliche Subvention (soweit sie derselben bedürfen) von dreierlei verschiedenen Arten von Opernhäusern:

1.) nach Bayreuther Muster das Wagnersche Festspielhaus für Werke wie *Tristan*, *Nibelungenring*, *Parsifal*. Einlage⁵¹¹

Dasselbe hat nur den kleinen Nachteil, daß es durch seine amphitheatralische Form nur eine beschränkte Anzahl von Zuschauern (1300) faßt, die in den fünf letzten hintersten Reihen so weit von der Bühne entfernt sind, daß sie selbst mit scharfen Fernglas Mienenspiel [sic!] der Sänger kaum verfolgen u. die Textworte schwer verstehen können.

Nach meiner Ansicht hat auch die Orchesteranordnung den Fehler, daß das große Blech zu tief unter der Bühne gebaut ist, daß es den Glanz entbehrt, der gerade bei *Wagner* oft ein Hauptreiz seiner Meisterpartitur ist. Trompeten u. Posaunen müßten da placiert werden, wo jetzt in Bayreuth die Hörner sitzen, was natürlich die missliche Folge hätte, daß der Orchesterraum noch um etwa 2 Meter gegen das Publikum zu erweitert werden müßte, was dasselbe noch weiter von der Bühne entfernen würde. Also auch in diesem Idealhaus Schwierigkeiten, die noch zu beheben wären.

2.) Das heutige große Barockopernhaus mit einem Fassungsraum von 2- bis 3000 (Italien) Personen, das in den Großstädten (in denen Einrichtungen eines »Bayreuther Hauses« mit bestimmten, erlesenen Festaufführungen (etwa an Sonntagnachmittagen nicht möglich) [sic!] immerhin auch den großen Wagnerschen u. auch meinen Werken (*Salome*, *Elektra*, *Helena*, *Friedenstag*) die Möglichkeit würdiger Aufführungen bietet u. der Pflege aller derjenigen Opernwerke gewidmet sein kann, die nicht zur Gattung der feineren Spieloper (*Entführung*, *Figaro*, *Così fan tutte* [sic!], die französische Spieloper: *Auber*, *Boieldieu* etc.) oder der intimeren ganz auf Dialog gestellten Stücken [sic!] (wie *Ariadne*, *Intermezzo*, *Capriccio*) gehören.

⁵¹¹ [Möglicherweise hatte Strauss geplant, in einer Einlage den Sonderstatus von „Parsifal“ zu erläutern, den er nicht in sein Opernmuseum aufnahm, sondern nach Wagners Wunsch bekanntlich Bayreuth selbst vorbehalten wissen wollte; K.H.]

3.) Für die letzteren Werke kämen Theater mit einem Fassungsraum für 1000 bis 1400 Personen: Modell hierfür das heutige Theater an der Wien, die Geburtsstätte der Zauberflöte, ein Haus von vorbildlicher Bauart u. idealer Akustik in Betracht.

Dieses letztere Haus könnte als Experimentierstätte für Novitäten dienen, die wie es heißt »zur Diskussion gestellt« werden sollen, ohne daß man für sie das große Haus mit viel u. oft vergeblicher Arbeit belasten muß, die besser dafür aufzuwenden ist, die Meisterwerke der Literatur fortwährend auf der Höhe möglichst vollendeter Darbietung zu halten, wozu wie Erfahrung (und die Beispiele immer neuer »traditioneller« Verschlampung) lehrt ständige Probenarbeit u. immer neue Auffrischung auf der Bühne u. im Orchester gehört.

Schlußresumee: die Verhältnisse, wie sie die letzten Kriegsjahre und die finanziellen Zustände des Reiches (ob nur vorübergehend ich schreibe das Jahr 1943), ergeben haben, weisen auf: daß die Opernhäuser fast jeden Abend des Jahres ausverkauft sind mit Ausnahme ganz weniger Abende, an denen übereifrige Förderer zeitgenössischer Componisten glauben unreife, dilettantische Werke zur Aufführung bringen zu lassen glauben [sic!] (schönes deutsch!), mit denen ein Operninstitut von Rang niemals belastet werden dürfte u. die auch niemals »durchgesetzt« werden können, so oft man sie vor leeren Häusern anzusetzen gewagt hat. Denn nicht jedes Werk, das bei der Premiere durchgefallen ist, erringt später einen Welterfolg wie der Barbier von Sevilla, Gounods Faust, Carmen. [...] ⁵¹²

Um darauf zurückzukommen, daß die Opernhäuser stets überfüllt sind (im Gegensatz der Zeit vor etwa 15 Jahren) – wären jetzt im Augenblick, wo auch die notwendigen Zuschüsse von der Behörde unbeanstandet gegeben werden können, Institute wie die Staatsoper als »Museum für Opernkunde« zu gestalten, indem [sic!] nur die wertvollsten Werke der Literatur in immer wieder erneuerten vollendeten Aufführungen dargeboten werden u. die Bedingungen für eine rein künstlerische Arbeit geschaffen werden, der Spielplan durch keine Rücksichtnahme auf geschäftlichen Betrieb, durch Aufnahme von mehr oder minderguten Opernwerken, die die Gunst des großen Haufens besitzen, zerstört wird. –

Auf die Verhältnisse Wiens bezug nehmend, in der Annahme, daß die Erbauung eines Bayreuther Amphitheaters mit verdecktem Orchester (dessen Notwendigkeit ich bisher nur für den Nibelungenring u. besonders für den Parsifal zugeben möchte) nicht erreichbar ist, bezeichne ich für die beiden Operntheater: Staatsoper (2000) u. Theater an der Wien (etwa 1200 Personen) folgende Musterspielpläne.

I. Staatsoper – Museum für die bedeutendsten Werke der Oper –
die Werke Gluck's [sic!] (Iphigenien in der Bearbeitung von Rich. Wagner u. Rich. Strauss)
Mozarts Idomeneo, Don Juan, Zauberflöte, Figaro (die beiden letzten auch für die andere Oper passend)
Fidelio / Ruinen von Athen in meiner Bearbeitung, wie der Idomeneo)

Weber: Freischütz, Euryanthe, Oberon

Berlioz: Trojaner, Benvenuto Cellini

Der gesamte Rich. Wagner mit Ausnahme des Parsifal, der nach dem Wunsch des Meisters für immer Bayreuth vorbehalten bleiben sollte.

Von meinen Werken: Guntram, Salome, Elektra, Frau o. Schatten[,] Ägyptische Helena, Friedenstag, Daphne, Josephslegende

Rosencavalier [sic!], Arabella (die auch im anderen Hause gespielt werden könnten.)

Marschner: Hans Heiling, Humperdinck: Königskinder

⁵¹² Dieser Elision ist lediglich eine insignifikante anekdotische Reminiszenz an Hans von Bülow und Fritz Busch inhärent.

Liszt: Heilige Elisabeth

Hänsel und Gretel

Cornelius: der Cid, Barbier von Bagdad

Hans Sommer[:] Rübezahl, Loreley

Max Schillings: Ingwelde, Pfeifertag, Mona Lisa

Reznicek: Blaubart, Till Eulenspiegel

Meyerbeer[:] Hugonotten, Robert, Africanerin

als Curiosa für die Epoche der »großen Oper«, auch Halevys [sic!] Jüdin.

Von Verdi in prozentualem Abstand zu der Anzahl der in Italien gespielten deutschen Werke: Falstaff, Aida, Rigoletto, Maskenball, Traviata, Troubadour.

(Otello, Macbeth, Don Carlos wäre grundsätzlich auszuschalten als Mißbrauch klassischer Meisterdramen gleich Gounods Faust). Der Falstaff ist eine Verbesserung u. durch das Orchester Vertiefung der Shakspearschen [sic!] Vorlage, der Otello dagegen in der Zusammendrückung psychologisch nicht genügend motivierter »Moritaten« eher eine Verunglimpfung.

Zudem ist die Verdische Kunst bei aller inspirierter u. genial erfundener Gesangsmelodie wie die aller romanischen Meister (ich nehme Bizets Carmen, die tiefer schürft, aus) Oberflächenkunst, die durch die primitive Orchestersprache niemals in geheimnißvolle [sic!] seelische Tiefen hinuntergreift, wie von Rich. Wagner gar nicht zu reden. Schon Gluck im II. Akt seines Orpheus; Beethoven im Fidelio, Weber in Freischütz und Euryanthe, Mozart in der Zauberflöte u. im Don Juan, abgesehen davon, daß (nach Bülow »Musik das Idiom des erhöhten Gefühlsausdrucks« – [»]u. dem Tondichter eine Mystik zu Gebote steht, die der gebildeten Empfindung und Phantasie klar u. verständlich ihr Leben zu offerieren vermag«) – wenn wir das »Problem der Arie« auf ihren einfachsten Nenner bringen wollen, in der Melodie der Arien Mozarts u. Verdi's der fundamentale Unterschied der Musik der beiden Völker (Deutsche und Italiener) am deutlichsten in Erscheinung tritt. Beide schmeicheln dem Ohr, haften in der Erinnerung, sind sangbar im besten Sinne des Wortes:

die Verdische Melodie gefällt mir, reißt mich zu spontanem Beifall hin – aber sie hat kein Geheimnis – die Mozartsche greift mir ins tiefste Herz, rührt mich zu Tränen (und sei es eine heitere Cherubin- oder Susannenarie[]) – ist göttliche Offenbarung, gleich den Liedern des »himmlischen« Schubert.

II. Theater an der Wien: Opéra comique – Bühne der »köstlichen Zerstreung«, wie der kluge Maupassant die Musik nannte. In diesem Hause könnte Alles, was der heiteren Muse dient (mit Ausnahme der verwerflichen Operette, die man wohl die Straßendirne unter den Schwestern Apollo's nennen darf) kurz gesagt das Repertoire [sic!] der französischen Opéra comique, zu dem die Pariser auch Carmen rechneten, die sog. Spieloper, das heitere Ballet, Schauspiele mit Musik: Egmont, Sommernachtstraum, Manfred, mein Bürger als Edelmann) zur Erholung eines gebildeten Publikums gespielt werden.

Ein reicher Spielplan stünde hier zur Verfügung: außer klassischen Meisterwerken wie Entführung aus dem Serail, Figaro,

Barbier von Sevilla, Serva Padrona,

die ganze französische Spieloper Aubers, Boieldieus, Berlioz's [sic!]

Benedikt u. Beatrice, die sympathischen Opern Lortzings, Wolf Ferrari's [sic!] (meine Ariadne, Intermezzo, Capriccio [sic!] etc. etc.

Cherubinis Wasserträger

Méhuls Joseph in Egypten [sic!]

Außerdem wäre dies zweite Opernhaus der geeignetste Platz für's Ausproben von Novitäten, die nicht von vorneherein als würdig der Aufnahme in die große Staatsoper befunden werden können: *Experimentierbühne* – zu vergleichen mit den Pariser Museen des Louxembourg und Louvre.

Bezüglich der jetzt mit so viel Eifer betriebenen Sucht nach Uraufführungen (dieser Ehrgeiz ist eine besondere Spezialität unserer Theaterleiter u. »Partiturenbetreuer«) u. Pflege zeitgenössischer »Meister« wäre folgendes zu empfehlen. Da gegenwärtig das Oberkommando über die gesamte Kunstpflege, auch über Oper u. Konzert in der einen Hand des sog. Propagandaministeriums in Berlin liegt, sollte dieses die sog. Musikkammer beauftragen, alle neuen Opern, deren Aufführung von den Autoren gewünscht wird, zu sich zu beordern, durch eine spezielle Unterkommission das gesamte Material zu sichten, den größten Mist (wohl ungefähr 80%) sofort auszustoßen u. den Rest (mit den nötigsten Fragezeichen versehen) einer höheren Kommission von Operndirigenten und Spielleitern (im heutigen Fall etwa die Herren Clemens Krauss, Dr[.] Böhm, Tietjen, Rudolf Hartmann) zu überweisen, die endgiltig bestimmt, welche Werke den Versuch einer Aufführung überhaupt lohnen. Nehmen wir die hohe Ziffer von 3 bis 4 Opern, so wären diese zur Uraufführung an 3 bis 4 mittlere Bühnen zu überweisen, je nachdem diese die Mittel hierzu (die vom Ministerium selbst entweder [sic!] angewiesen werden könnten), besonders eine passende Solistenbesetzung stellen könnte. Mit diesem Uraufführungsexperiment müßten natürlich alljährlich je vier andere Theater betraut werden. Wieviel unnütze Arbeit könnte da erspart u. das arme Publikum der Premieren von quälendem Ohrenschaus verschont bleiben! Stellt sich bei diesem Experiment vielleicht einmal ein wirklicher Erfolg heraus, so ist es noch immer Zeit genug, wenn im Jahre darauf auch die anderen Opernhäuser so ein wirklich besseres Werk übernehmen.

Eine weitre kulturwichtige Frage ist die von mir schon vor 40 Jahren (ich glaube in der Berliner Vossischen Zeitung) angeschnittene »Bildung von Städtebundtheatern.«⁵¹³

Ich weiß nicht wie viel Opernhäuser mit 8 bis 10 monatlichem Betrieb Deutschland besitzt, aber sicher ist die Hälfte davon nicht in der Lage bezügl. der Orchester- u. Chorbesetzung ganz besonders anspruchsvolle Werke wie z.B. Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Nibelungenring, Hugenotten, Frau ohne Schatten, Ägyptische Helena, Friedenstag auch nur halbwegs entsprechend zur Aufführung zu bringen. Ich hatte, als ich noch sog. Präsident der Reichsmusikkammer war, den Antrag vorbereitet, daß z.B. Tannhäuser dürfe nicht mit einem [sic!]

Orchester unter 48 Mann, 36 Personen Chor

Lohengrin 62 “, 40 “ “ aufgeführt werden.

Der Nibelungenring wird auf mittleren Theatern mit fast vollständiger Bläserbesetzung, dagegen mit einem Streichquintett von 30, statt mindestens 56 Spielern aufgeführt!

Absoluter Unfug!

Statt Quantität der Theater u. ihrer Aufführungen Qualität u. Werktreue!!

Also Zusammenfassung von etwa 3 Bühnen (Freiburg, Carlsruhe [sic!], Strassburg) (Darmstadt, Mainz, Wiesbaden) (Essen, Duisburg, Ebersfeld) (Würzburg, Bamberg, Coburg) (Schwerin, Rostock, Lübeck) (Weimar, Gotha[,], Erfurt) (Gera, Altenburg, Plauen) etc. etc. unter je einer Administration unter einem Intendanten (bereits eine hübsche Ersparnis).

Je 3 Theater mit *einem* guten Tristan, Tannhäuser, Siegfried, Menelas

⁵¹³ Confer: Strauss, Richard: *Städtebund-Theater, Eine Anregung*. In: Strauss, Richard: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 111 ff.; herausgegeben von Ernst Krause.

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981, S. 32 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

mit *einer* guten Brünnhilde, Isolde, Fidelio, Helena[,]

einer Königin der Nacht, einer Zerbinetta, einer Constanze,

einer Salome, Donna Anna, Färberin.

Aufführungen der größeren Werke (mit größerem Chor, größerem Orchester) an dem jeweiligen Ort mit einem Teil des *Gesamtpersonals*.

Wenn 3 Theater unter einer Leitung, ist ein Spielplan leicht zusammenzustellen:

z.B. Freiburg Tristan, Strassburg Entführung, Carlsruhe [sic!] Freischütz

Darmstadt Meistersinger, Mainz Ariadne, Wiesbaden Barbier v. Sev.

Weimar Salome, Gotha Fliegender Holländer, Erfurt Fidelio etc.

Alles nur eine Frage geschickter Einteilung!

Von den drei Theatern könnte jedes eine andere Novität oder auch nur Neueinstudierung u. Neuinszenierung vornehmen, die dann auch an den beiden anderen Bühnen wiederholt würden.

Welche Bereicherung der betr. Spielpläne, die besonders in kleineren u. mittleren Theatern auf größere Abwechslung für den kleineren Abonnementkreis bedacht sein muß.

Und welche Verbesserung der Qualität der Aufführung selbst bei solchem Betrieb. Welcher Gewinn, wenn 3 Bühnen gemeinsam *einen* guten Tristan, *einen* guten Siegfried, *einen* guten Menelas, *eine* gute Donna Anna, *eine* gute Elektra, *eine* gute Königin der Nacht, *eine* gute Salome, Carmen, Isolde[,] Leonore hätten etc. etc. Statt der dreifachen Anzahl in schlechter oder selbst nur mittelmäßiger Qualität!

Denn nichts ist der Pflege der Oper schädlicher als schlechte u. nicht gut studierte Aufführungen. Das Mißverständnis, das durch ungenügende Aufführungen hervorgerufen wird, schreckt auch willige Zuhörer oft Jahre lang von dem Verständnis bedeutender Werke ab. Wie lange haben die Wagnerschen Werke darunter gelitten (ich bin lebender Zeuge)! Man wende nicht ein, gute Werke halten auch schlechte Aufführungen aus. Es zeugt für ihre große innere Kraft, wenn sie wie der Tristan, der Siegfried, Salome, Elektra daran nicht ganz zu Grunde gehen.

Aber wie gut hat es ein schönes Bild, das in der vom Künstler gegebenen vollendeten Form still u. unschuldig den willigen Beschauern grüßt!

Von welchen Zufälligkeiten, Missdeutungen, falschen Interpretationen hängen unsere armen Opern ab! Darum für ihre Aufführungen höchste Werktreue, höchstes Können, äußerster Fleiß u. Gewissenhaftigkeit! Bei einer Verteilung des ganzen Repertoires auf 2 Theater (Wien) bräuchte auch in jedem Theater nicht alle Abende gespielt zu werden, damit gewissenhaftere[,] intensivere Probenarbeit geleistet werden kann, siehe Paris u. die italienischen Bühnen! Übrigens bereits auch schon eine Forderung Rich. Wagners!

Heute spielen 3 Opernhäuser z.B. in Berlin, 2 in Wien fast das ganz gleiche Repertoire u. immer die 20 selben beliebten früheren Kassaopern! Ich habe selbst erlebt, daß die 3 Berliner Bühnen an demselben Abend jede den Rosencavalier [sic!] gegeben haben!

Welch ein Armutszeugnis! Welche Gedankenlosigkeit!

Was den obern erwähnten prozentualen Unterschied der Aufführungsziffern italienischer Opern in Deutschland u. umgekehrt deutsche in Italien betrifft, so ist doch bedauerenswert, daß in dem Lande, das mit Tristan den Höhepunkt der Weltkultur erreicht hat u. über ein großes Repertoire der wertvollsten Opernwerke von Gluck bis zu meinen Opernwerken verfügt die italienische Oper mit Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Mascagni *mindestens* die Hälfte der deutschen Theaterspielpläne einnimmt.

Ich bemerke als Gegenbeispiel, daß ich vor Jahren den Intendanten der Mailänder Scala: Mataloni frug: welche Oper von mir gedenken Sie nächsten Winter zu spielen, er mir antwortete: leider keine, denn wir haben (vom Cultusministerium genehmigte) Anzahl von 3 deutschen Opern schon auf dem 5monatlichen Spielplan. Ich sah mir denselben an: er enthielt 20 italienische, 3 deutsche u. 2 französische! [grammatikalisches sic!]

Schämt man sich nicht als Deutscher, in den Zeitungen von einer Jahresaufstellung zu lesen, das »dieses Jahr« die meistgespielte Oper: Puccinis Tosca ein notorischer Kitsch schlechter Sorte war.

*Nun ist ja richtig, daß die italienischen Opern besonders die Verdischen mit ihrer stereotypen Solistenbesetzung: **der** Sopran, **die** Altistin, **der** Tenor, **der** Bariton, **der** Baß (daneben ein paar ganz kleine Nebenrollen, die auch von Choristen besetzt werden können u. ganz leichte Choraufgaben – ich nehme nur den schwierigeren Falstaff aus, der aber am seltensten gespielt wird) für den gedankenlosen, nur auf Kassa, nicht auf Kultur bedachten Theaterleiter die bequemst anzusetzenden »Repertoireoper« (schönes Wort) sind, besonders wenn man, wie unser Publikum keinen Wert darauf legt, ob diese reinen »Singarien« auch wirklich gut gesungen werden, was in den seltensten Fällen eintritt. Mir ist es unmöglich, Verdische Arien von deutschen Sängern zu hören: erst unlängst kannte ich die von einem guten deutschen Bassisten gesungene Renéarie im Maskenball nur an der ziemlich blöden Flötenbegleitung!*

Und welchen Anforderungen an Deklamation, Ausdauer, Gesangstechnik, schauspielerische [sic!] Fähigkeiten stellen unsre deutschen Opern von Mozart, Weber angefangen bis zu den Meistersingern u. der Frau ohne Schatten! Welche Besetzungsschwierigkeiten – von den Chören des Tannhäuser, Lohengrin – von den Anforderungen eines Nibelungenrings, einer Elektra an die deutschen Orchester gar nicht zu reden!

Natürlich kann man diese Werke nicht siebenmal die Woche ohne Probe herunternudeln wie die Cavalleria und Butterfly! Aber ist denn das nötig? Darum unterscheide man wenigstens in den großen Hauptstädten strengstens Kultur- und Unterhaltungsopernhäuser!

Das Mischmasch ist ein Unfug!

Die Wochenspielpläne unsrer Opernhäuser muten mich an, als wenn man in unsere Staatsgalerien zwischen Raffael, Tizian, Rembrandt, Rubens Bilder von Defregger, Grützner, Waldmüller etc. hängen würde, womit nicht gesagt sein soll, daß das malerische Können u. der künstlerische Ernst dieser letztgenannten Maler nicht hoch über den Qualitäten von Musikern wie Puccini, Leoncavallo, d'Albert, Kienzl, den Lieblingen unserer Opernabonnetten stände!⁵¹⁴

Plan des „Künstlerischen Vermächtnisses“:

„Lieber Freund!

Es war rührend von Ihnen, nach der furchtbaren Wiener Katastrophe [der durch Fliegerbomben erfolgten Destruktion des „Hauses am Ring“; A:W.] sofort meiner zu gedenken! Meinen Schmerz können Sie sich wohl vorstellen! Gott sei Dank, daß Sie und Ihre liebe Frau keinen persönlichen Schaden gelitten haben. Ich habe Ihnen bis jetzt nicht geantwortet, da mir Richard keine genaue Adresse von Ihnen geben konnte. Ich versuche jetzt doch Abschriften dieses Briefen nach Kammer und Werfen zu senden, da nach neuesten Nachrichten ein

⁵¹⁴ Hottmann, Katharina: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen. In: Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation (Band 30). Tutzing 2005, S. 677 ff.; herausgegeben von Günter Brosche.

Aufbau in Wien nicht ohne Aussicht ist und ich Ihnen hiezu mit meinen innigsten Wünschen so eine Art Testament: mein künstlerisches Vermächtnis wenigstens schriftlich geben möchte, da es mir wohl kaum mehr möglich sein wird, Sie bei Ihrer großen bevorstehenden Kulturarbeit in persona zu unterstützen! Nachfolgend von mir ein im Lapidarstil (der natürlich noch ausführlicher mündlicher Erläuterung bedürfte) schon vor einiger Zeit niedergeschriebenes Memorandum über die Bedeutung der Oper und ihre von mir erhoffte Zukunft besonders in Wien, dem Kulturzentrum Europas!

*Von Joh. Seb. Bach wurde die **deutsche Musik** erschaffen.*

*Die Geburt der **Mozartschen Melodie** ist die Offenbarung der von allen Philosophen gesuchten **menschlichen Seele**.*

Das von Joseph Haydn erschaffene, mit Sprache begabte, von Weber, Berlioz und Richard Wagner vollendete Orchester ermöglichte im Musikdrama die höchsten Kunstleistungen des Menschengenies als oberste Gipfel und Abschluß einer zweitausendjährigen Kulturentwicklung.

Trotz des Monumentalbaus von Bayreuth ist die Pflege der »Oper« von Gluck bis zu meinen Werken an unsern Theatern (ungeachtet hervorragender Einzelleistungen unter Schuch, Dr. Böhm, Cl. Krauss, Rudolf Hartmann, Gielen, Sievert) im Allgemeinen der hohen Bedeutung dieser schönsten Kunstform nicht entsprechend.

Trotz guter Subventionen unterliegt ihr Betrieb noch mehr oder minder geschäftlichen Gesichtspunkten und entspricht nicht den Forderungen, die ihre kulturelle Bedeutung zu stellen berechtigt ist. Meine Stellung gegenüber dem einmaligen Phänomen des Bayreuther Festspielhauses ist bekannt. Trotz kleiner Mängel der Orchesterakustik ist es nach dem Willen seines Schöpfers der würdigste Raum für »Tristan«, Nibelungenring, »Parsifal«.

Allen Opernwerken wird mit Ausnahme des Bayreuth ausschließlich vorzubehaltenden »Parsifal« das italienische Barockopernhaus gerecht. Doch erfordert die verschiedenartige Form der gesamten Opernliteratur zwei Theater von verschiedener Größe: für die sogenannte Spieloper und für ernste Opern mit normaler Orchesterbesetzung: 10 – 12 erste Violinen, 8 – 10 zweite, 6 – 8 Bratschen, 6 – 8 Cellos, 4 – 6 Contrabässe, 2 – 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 1 Harfe, zweifaches Holz, einen Zuschauerraum von 1200 bis 1500 Personen (hierfür ist ein Ideales Haus das Theater an der Wien).

Für die sogenannte große Oper einen Fassungsraum von 1800 bis höchstens 3000 Personen, Orchester: 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Celli, 8 Bässe – also für »Salome«, »Ring«, »Elektra«, »Frau ohne Schatten«, für 105 bis 110 Musiker einen zwar hochliegenden Orchesterraum wie in der Wiener Oper, der aber im Bedarfsfalle z.B. für den »Ring« hydraulisch auch etwas versenkbar. –

*Wie nun der Staat der **bildenden Kunst Museen** geschaffen hat, in denen die größten Kunstwerke der Vergangenheit **ausschließlich** und **unvermischt** mit Werken von niederer Gattung und niederer Qualität dem Bedürfnis des kunstliebenden Volkes sich darbieten, so wäre in Hinsicht auf die corumpierende Wirkung, die ein Opernspielplan (wie er heute noch alltäglich eine Spielfolge aufweist) z.B. »Tannhäuser«, »Cavalleria«, »Bajazzo«, »Zauberflöte«, »Fledermaus«, »Siegfried«, »Land des Lächelns«, »Parsifal« ausübt, es für Großstädte in Wien, Berlin, Hamburg, München, Dresden zu empfehlen, resp. zu fordern, in mindestens je zwei Opernhäusern, die Werke der **verschiedenen** Gattungen zu spielen und zwar im großen Haus quasi die permanente Ausstellung der größten Werke der Literatur in erstklassiger Ausführung in immer wähernder Probenarbeit auf der Höhe gehalten, ohne daß täglich gespielt wird mit dem besten Künstler- und Orchestermaterial, das nicht durch Belästigung mit minderwertigen Werken zwischen durch immer wieder verdorben ist.*

Der Unterschied zwischen einer Bildergalerie, in der, wenn nur gut beleuchtet, ein Tizian oder ein Rembrandt nicht täglicher Erneuerung bedarf und einem jedes Mal neugeborenen »Tristan« brauche ich wohl nicht näher auszuführen.

Der Spielplan eines solchen *Opernmuseums*, auf den die gebildete Welt denselben Anspruch hat, wie an die Pinakothek oder den Prado und Louvre wäre ausschließlich:

Gluck: Orpheus, Alkestes, Armida, die beiden Iphigenien in neuer und R. Wagners Bearbeitung

Mozart: Idomeneo (in Bearbeitung von Wallerstein und R. Strauss), Figaro, Don Juan, Così fan tutte, Zauberflöte

Beethoven: Fidelio

Weber: Freischütz, Euryanthe, Oberon

Berlioz: Benvenuto Cellini, Trojaner

Bizet: Carmen

*Verdi: Aida*⁵¹⁵, *Simone Boccanegra, Falstaff*

R. Strauss: Salome, Elektra, Rosenkavalier, Frau ohne Schatten, Friedenstag, Daphne, Ägyptische Helena, Liebe der Danae, Josephslegende

R. Wagner: Rienzi (ungestrichen) bis Götterdämmerung [!]

In dieses Opernmuseum könnte der historischen Wissenschaft halber als Gegenbeispiel (»Rienzi« – »Prophet«, siehe gesammelte Schriften [Richard Wagners; A.W.]) ein oder das andere Werk der sog. großen Oper von Anfang des vorigen Jahrhunderts (»Robert der Teufel«, »Hugenotten«, »Afrikanerin«, »Jüdin«) vorübergehend aufgenommen werden, wie auch in großen Galerien ab und zu Sonderveranstaltungen stattfinden.

Die zweite, der großen Oper angegliederte Bühne (ich nenne sie kurz Spieloper: *opéra comique*, in Wien das hierfür außerordentlich geeignete, wundervoll akustische »Theater an der Wien«, die Geburtsstätte der »Zauberflöte«, die nur geringfügiger Reparaturen und technisch zeitgemäßer Instandsetzung bedarf) verfügt über folgenden, dem Bildungs- wie bessern Unterhaltungsbedürfnis gleich gerechten Spielplan von folgender Auswahl.

Adam: Postillon von Lonjumeau

d'Albert: Tiefland, Die Abreise

Auber: Die Stumme von Portici, Fra Diavolo, Der schwarze Domino, Maurer und Schlosser, Teufels Anteil

Bellini: Norma, Die Nachtwandlerin

Berlioz: Beatrice und Benedict

Leo Blech: Das war ich, Versiegelt

Boieldieu: Die weiße Dame, Johann von Paris

Bizet: Djamilah, Perlenfischer

⁵¹⁵ Vergleiche neunundfünfzig Jahre zuvor: „*Gestern Abend »Aida«, scheußlich. Indianermusik.*“ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern* (19.04.1886). Zürich 1954, S. 93; herausgegeben von Willi Schuh.

Cornelius: Barbier von Bagdad, Der Cid
Charpentier: Luise
Cherubini: Der Wasserträger
Chabrier: Gwendoline, Der König hat's gesagt
Chimarosa: Die heimliche Ehe
Dittersdorf: Doktor und Apotheker
Donizetti: Regimentstochter, Don Pasquale, Liebestrank, Lucia v. Lammermoor
Dvorak: Die Jakobiner
Flotow: Alessandro Stradella
Goldmark: Königin von Saba
Gounod: Arzt wider Willen
Humperdinck: Hänsel und Gretel, Königskinder, Heirat wider Willen
Kienzl: Evangelimann
Kreutzer: Nachtlager von Granada
Korngold: Der Ring des Polykrates
Lortzing: Die beiden Schützen, Waffenschmied, Wildschütz, Zar und Zimmermann
Leoncavallo: Bajazzo
Marschner: Hans Heiling, Der Holzdieb
Méhul: Joseph in Ägypten
Mascagni: Cavalleria rusticana
Nicolai: Die lustigen Weiber
Offenbach: Die schöne Helena, Orpheus in der Unterwelt
Pergolese: Serva Padrona
Pfitzner: Palestrina
Alexander Ritter: Der faule Hans, Wem die Krone?
Johann Strauß: Fledermaus (im Original!), Zigeunerbaron
Smetana: Die verkaufte Braut, Der Kuß, Zwei Witwen, Dalibor
Max Schillings: Ingewelde, Pfeifertag
Hans Sommer: Loreley, Rübezahl
Schubert: Der häusliche Krieg
Tschaikowsky: Pique Dame, Eugen Onegin
Mussorgsky: Boris Godunov
Richard Strauss: Guntram, Feuersnot, Ariadne, Intermezzo, Arabella, Die schweigsame Frau, Capriccio
Verdi: Trobadour, Traviata, Rigoletto, Maskenball – ferner (ein neuer Gedanke!), da in manchen früheren, als Ganzes für uns heute unerträglichen Opern wie Macbeth, Luise Miller, Sicilianische Vesper einzelne geniale Partien enthalten sind, empfehle ich eine Art Potpourri von einzelnen Szenen, wie z.B. die Wahnsinnsszene der Lady Macbeth, das

Ballett im Costüm und szenischer Darstellung an einem historischen Verdiabend vorzuführen. Otello verurteile ich im Ganzen, wie alle zu Operntexten verunstalteten Libretti nach klassischen Dramen, wie z.B. Gounods Magerete, Rossinis Tell, Verdis Don Carlos! Sie gehören nicht auf die deutsche Bühne!

Das jetzige Theater der Stadt Wien sei als dritte Bühne und Volkoper zu billigen Preisen, in der alle Werke mit Ausnahme der technisch und besetzungsmäßig (besonders was Orchester und Chor betrifft) allzu anspruchsvollen Opern; z.B. »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan«, »Meistersinger«, Nibelungenring gespielt werden können und ebenso wie in der staatlichen »Spieloper« sorgfältig geprüfte, nicht bloß aus Uraufführungsehrgeiz angenommene, Personal unnötig belastende Novitäten »zur Diskussion gestellt« werden, die außer der darüber lange Artikel schreibenden Kritik nur in seltenen Fällen auch dem Publikum Vergnügen bereiten.

Auch hier empfiehlt sich bei Aufstellung der alljährlichen Spielpläne zwischen Spieloper und Volksoper Vereinbarung, daß nicht in beiden Instituten in demselben Jahre die gleichen Werke gespielt und für das opernfreudige Publikum der Großstadt eine größere Mannigfaltigkeit des Gesamtspielplans erzielt werden [sic!]. Auch dem wichtigen Ballett kann bei diesem meinem Plan ein größerer Spielplan eingeräumt werden, ebenso wie schönen dramatischen Werken von Bedeutung, wie »Egmont«, »Sommernachtstraum«, »Manfred«.

Lieber Freund! Dies wäre in groben Umriß das künstlerische Testament, das ich als Ihr Vorgänger an der so grausam vernichteten herrlichen Wiener Oper Ihnen hinterlassen möchte. Hoffentlich können wir uns darüber noch einmal vor meinem Ende mündlich unterhalten!

Sie wissen, daß Sie hier jederzeit herzlich willkommen sind bei Ihrem, mit besten Wünschen und wärmsten Grüßen von der ganzen Familie für Sie und Ihre liebe Frau

Stets treu und aufrichtig ergebenen

*Dr. Richard Strauss*⁵¹⁶

⁵¹⁶ Strauss, Richard: *Künstlerisches Vermächtnis an Karl Böhm (27.04.1945)*. In: *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig 1980, S. 122 f.; herausgegeben von Ernst Krause (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Confer: Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981; herausgegeben von Willi Schuh.

Confer: Böhm, Karl: *Begegnungen mit Richard Strauss*. Wien, München 1964, S. 55 ff.; herausgegeben und eingeleitet von Franz Eugen Dostal.

Dokumente zu „Die schweigsame Frau“

Geschichte der „schweigsamen Frau“

von Richard Strauss

„Nach dem Tode des treuen, genialen (von Presse und Zunft 30 Jahre lange bekämpften und beschimpften – nach meinem zähen Festhalten und nach seinem allzu frühen Tode nun endlich als »mein wahrer Dichter« anerkannten) Hugo von Hofmannsthal mußte ich resigniert bekennen, mein Opernschaffen sei beendet. Nach dem Ausnahmefall der Salome von Oscar Wilde, den zuerst der Wiener Lyriker Anton Lindner als verkappten Operntext erkannt hatte, war der einzige Hofmannsthal der Dichter, der neben seiner poetischen Kraft [und; W.S.] seiner Bühnenbegabung das Einfühlungsvermögen besaß, einem Componisten Bühnenstoffe in einer der Vertonung zugänglichen Form darzubieten – kurz ein »Libretto« zu schreiben, das gleichzeitig bühnenwirksam, höheren literarischen Ansprüchen genügend und componierbar war. Mit den ersten deutschen Dichtern, sogar mit d'Annunzio, habe ich geliebäugelt und verhandelt, wiederholt mit Gerhart Hauptmann – und in 50 Jahren (schon Paul Heyse hat es einmal schriftlich bekannt) habe ich nur den wunderbaren Hofmannsthal gefunden. Er hatte nicht nur die Erfindungsgabe, musikalische Sujets zu erfinden, er hatte, obwohl selbst kaum »musikalisch« (gleich Goethe für Musik von hellstichtiger Intuition) einen Spürsinn dafür, welcher Stoff im gegebenen Falle meinem Bedürfnis entsprach, der einfach erstaunlich war. Als ich die Hoffnung schon aufgegeben hatte, nochmals einen Textdichter zu finden (mit Intermezzo, worin ich mit eigenem dramaturgischen Geschick 2 tragikomische Momente meines Familienlebens so zu sagen abgeschrieben und mit Musik übergossen, war meine »dichterische Potenz« definitiv erschöpft) besuchte uns Anton Kippenberg (Inselverlag), um am nächsten Tag zu Stefan Zweig nach Salzburg zu fahren, von dem ich in Wien vorher Ben Jonson's Volpone und das amüsante Lustspiel: Das Lamm des Armen gesehen hatte. So nebenhin sagte ich zu Kippenberg: fragen Sie doch Zweig (den ich persönlich nicht kannte), ob er keinen Operntext für mich hat. Dies war im Winter [1931/; W.S.] 1932. Sofort erhielt ich einen Brief von Zweig, er habe wohl einige Ideen – aber bis jetzt nicht gewagt, mir damit nahe zu treten. Wir verabredeten ein Rendez-vous in München, wo mir Zweig einen sehr interessanten Ballettstoff erzählte, der aber ungefähr von Prometheus bis Nijinski reichte und für mich 68jährigen nicht mehr in Betracht kam. Als er mir hierauf – fast schüchtern – den Ben Jonson unterbreitete, wußte ich sofort: das ist meine komische Oper und ich griff zu. Im Sommer in Salzburg legte mir Zweig bereits die Idee des ganzen Stückes [vor; W.S.], das in seiner Vermischung von edler Lyrik und Posse ein vollständig neues Genre auf dem Gebiet der Opera buffa darstellte. Im Herbst war der Text fertig und konnte von mir ohne die geringste Abänderung (eine kleine Kürzung im II. Akt: Morosus-Aminta) ausgenommen, sozusagen mit Haut und Haar vertont werden. Die Composition keiner meiner früheren Opern fiel dem Musiker so leicht und hat mir solch unbeschwertes Vergnügen bereitet. Dann kam das dritte Reich und mit ihm die Vertreibung aus dem neuen Kulturstaat.

Alle, die den Text gelesen hatten, waren begeistert von dem witzigen, poetischen und echt theatralischen Buch. Die Oper war für Dresden bereits angenommen – da platzte in Bayreuth auf einen Angriff eines gewissen Will Vesper im »Freiheitskampf« die antisemitische Bombe.

*Am Vormittag nach meinem ersten Parsifal betrat Minister Dr. Goebbels (nachdem er zu Winifred Wagner noch die schicksalsschweren Worte gesprochen hatte: »Mönchlein, du gehst einen schweren Gang!«[1]) mein Zimmer in Wahmfried, von mir mit den Worten empfangen: es ist vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß im Hause des »großen Märtyrers« auch ich kleinerer Mann mein Martyrium erdulden muß. Ich erklärte, daß es mir fern läge, Adolf Hitler und ihm selbst durch die Aufführung meiner Oper irgend welche Verlegenheit zu bereiten und daß ich bereit [sei; A.W.], die schweigsame Frau gänzlich zurückzuziehen und auf jede Aufführung im In- und **Ausland** zu verzichten. Dies hat Goebbels wie er nachher bekannte einen »tiefen Eindruck« gemacht, vielleicht auch, weil ich ihm offen bekannte, daß die ganze Affäre eine »große Blamage« bedeute. Wir trennten uns mit der Abmachung, dem Führer zur letzten Entscheidung die Partitur vorzulegen – nachdem Goebbels vorher die Bemerkung hatte fallen lassen, daß er zwar in der Lage sei, der Presse einen Maulkorb anzulegen, aber eventuell nicht verhüten können, daß in der Premiere »Stinkbomben« geworfen würden. – Am Nachmittag reiste ich nach Garmisch zurück. Am nächsten Tag rief Goebbels an, er habe sich meinen »Fall« genau überlegt, auch mit Hitler gesprochen, er bitte ihm das Textbuch einzusenden. Wenn dasselbe keine anderen Beanstandungen ergebe (außer daß es von einem unangenehm talentierten Juden verfasst sei), so hoffe er, daß der Dresdner Uraufführung keine weiteren Schwierigkeiten entgegenstünden.*

Und so ist es gekommen: das Werk allein hat gesiegt, trotzdem Hitler und Goebbels (ob absichtlich oder wie es hieß durch ein Gewitter am Abfliegen von Hamburg verhindert) der Dresdner Aufführung ferngeblieben waren. Auf dem Rathaus hat dann übrigens Staatskommissar Hinkel eine brave warmherzige Rede gehalten. Aber es ist eine traurige Zeit, in der ein Künstler meines Ranges ein Bübchen von Minister um Erlaubnis fragen muß, was er componieren und aufführen lassen darf. Ich gehöre halt auch zur Nation der »Bedienten und Kellner« und beneide beinahe meinen rasseverfolgten Stefan Zweig, der sich nun definitiv weigert, offen und geheim für mich zu arbeiten, da er im dritten Reich keine »Spezialduldung« beansprucht. Ich verstehe zwar dieses jüdische Solidaritätsgefühl nicht und bedaure, daß der »Künstler« Zweig sich nicht über »politische Moden« erheben kann. Wenn wir selbst die Freiheit des Künstlers nicht in uns wahren, kann man sie auch nicht von Wirtshausrednern verlangen. ... Mein Lebenswerk scheint mit der Schweigsamen Frau definitiv abgeschlossen. Andererseits hätte ich noch Manches nicht ganz Wertlose schaffen können. Schade!

3.Juli 1935⁵¹⁷

⁵¹⁷ Strauss, Richard: *Geschichte der „Schweigsamen Frau“*. In: Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig*. Frankfurt am Main 1957, S. 155 ff.; herausgegeben von Willi Schuh (Elisionen und Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Korrektur und Revision

„Da immer wieder behauptet wird, bei der Uraufführung der »Schweigsamen Frau« sei der Name des Textdichters Stefan Zweig auf dem Theaterzettel unterdrückt worden und Richard Strauss der Duldung dieses Verschweigens beschuldigt wird, sei hier festgestellt, daß der Theaterzettel [...] Stefan Zweigs Namen aufgewiesen hat. Friedrich v. Schuch (der Sohn des Dirigenten Ernst v. Schuch) schildert die Vorgänge, die sich vor der Uraufführung abspielten, in seinem Buche »Richard Strauss, Ernst v. Schuch und Dresdens Oper« [...] wie folgt:

»Ich war damals Direktor der Verwaltung der Staatstheater und als solcher Vertreter des Generalintendanten [Paul Adolph; W.S.]. Mein Chef hatte zwar nach längeren Bemühungen die Genehmigung zur Uraufführung des Werkes erhalten, obwohl der Text von Stefan Zweig stammte, war aber der Meinung, daß der Name des Textdichters nicht auf dem Theaterzettel erscheinen solle. Unbegreiflicherweise unterließ er es jedoch, hierüber mit Strauss eine Verständigung herbeizuführen, obwohl er von uns, die wir Strauss' [sic!] Psyche genau kannten, besonders auch von Fanto, immer wieder auf die Notwendigkeit einer Klärung hingewiesen wurde.

Der von den Autoren dem Werke gegebene Titel lautete: »Die Schweigsame Frau, komische Oper in drei Aufzügen. Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig. Musik von Richard Strauss.« Der Generalintendant glaubte, eine vollendete Tatsache schaffen zu können und bestimmte ohne Fühlungnahme mit Strauss, daß der den Textdichter betreffende Teil der Überschrift nur lauten sollte: »Nach dem Englischen des Ben Jonson«.

Zwei Tage vor der Uraufführung im Juni [orig. irrtümlich: Juli; W.S.] 1935 saß Strauss nachmittags mit Fanto und mir in seinem Zimmer im Hotel Bellevue beim geliebten Skat. Zum nicht geringen Entsetzen seiner Partner sagte er plötzlich ganz unvermittelt: »Aber den Theaterzettel will ich sehen.« Offenbar ahnte er irgendein Unheil. Nun war guter Rat teuer. Nach einigem Sträuben erklärte sich der Generalintendant fernmündlich damit einverstanden, daß der schon vorliegende Probenabzug Strauss gezeigt werde. Ich ließ noch das Abendessen vorübergehen und legte dann in der Hotelhalle den inzwischen herbeigeschafften Probedruck vor. Strauss bekam seinen berühmten roten Kopf und erklärte: »Das könnt's Ihr ja machen, aber ich reise morgen früh ab, und die Aufführung kann ohne mich stattfinden.« Dann stellte er sofort eigenhändig den offiziellen Wortlaut auf dem Zettel wieder her. Am nächsten Tag fand eine Besprechung in der Staatskanzlei statt, bei der weder Strauss noch ich zugezogen waren, mit dem Ergebnis, daß Strauss' Wünschen Rechnung getragen wurde ... »Die Schweigsame Frau«, eine bezaubernde Aufführung mit Maria Cebotari und Friedrich Plaschke unter Karl Böhms Stabführung, mußte nach dreimaliger Wiederholung vom Spielplan und damit aus dem deutschen Theaterleben verschwinden.«⁵¹⁸

⁵¹⁸ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig*. Frankfurt am Main 1957, S. 174 ff.; herausgegeben von Willi Schuh (Elisionen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Die Reminiszenzen

„In einem am 10. Juli 1935 niedergeschriebenen »Memorandum« äußert sich Richard Strauss zu den Vorgängen, die sich auf Grund dieser Denunziation [durch Martin Mutschmann; A.W.] abspielten, folgendermaßen:

»Am 6. Juli erschien bei mir [in Berchtesgaden; W.S.] Herr Ministerialrat Keudell im Auftrag des Herrn Staatssekretärs Funk mit der Forderung, ich solle mit Rücksicht auf meine »erschütterte Gesundheit« meine Entlassung als Reichsmusikkammer-Präsident etc. fordern. Dies habe ich sofort getan.

Herr von Keudell wies [eine; A.W.] des öfteren rot unterstrichene Copie eines Privatbriefes an meinen Freund und bisherigen Mitarbeiter St. Zweig vor, der, trotzdem der Brief außen mit **voller Namensnennung** des Absenders versehen war, anscheinend von der sächs. Staatspolizei geöffnet und (**angeblich**, Dr. Frank hält es für Schwindel) bei mehreren (!) Regierungsstellen in Berlin denunciert worden war. Ich habe nichts [sic!] gewußt, daß ich, noch dazu als Präsident der Reichsmusikkammer, unter direkter Kontrolle der Staatspolizei stehe und nach einer Lebensarbeit von 80 großen »in der ganzen Welt anerkannten« Werken nicht als »guter Deutscher« über jede Kritik erhaben bin. Trotzdem hat sich der unerhörte Vorgang ergeben, daß Herr Minister Goebbels mich entlassen hat, ohne auch nur eine Erklärung über den beschlagnahmten Brief einzufordern, der unbefugten Leser ohne genaue Kenntnis seiner Vorgeschichte – und aus dem Zusammenhang einer längeren Correspondenz über rein künstlerische Fragen – ganz unverständlich bleiben muß.

Der Brief ist die etwas verärgerte Antwort auf die Weigerung Zweigs, [länger mit mir zusammen zu arbeiten, um; W.S.] mir durch weitere Mitarbeit auf meinem als Präsident der Reichsmusikkammer **politisch** vorgeschobenen Posten **nicht zu schaden** und mich keinen weiteren Missdeutungen auszusetzen, sich selbst auch nicht den Vorwurf der »Streberei« zuzuziehen, daß er als mein Mitarbeiter eine »Spezialduldung« anstrebe. ...

Der Anfang des Briefes über Zweigs jüdischen Eigensinn und seine (wenn auch begreifliche) Solidarität mit seinen verfolgten Stammesgenossen enthielt die selbstverständliche Antwort, daß ein Germane wohl niemals daran gedacht hat, ob er wohl genügend deutsch oder arisch componiere. Wir componieren halt seit Bach eben [sic!], was unser Talent uns erlaubt und sind eben Arier und Deutsche ohne uns weiter darüber Rechenschaft zu geben. Das ist wohl kaum als Landesverrat zu bezeichnen, sondern mir [sic!] als treuer Dienst am Vaterland, auch wenn wie bei Mozart und mir Nichtarier den Text dazu geschrieben. Der dritte **am rötesten unterstrichene** Passus und hierin befinde ich mich vielleicht im Widerspruch mit Dr. Goebbels, der als Staatsmann das Volk natürlich anders einschätzen muß, lautet – und ich bemerke, es ist eine ganz rein persönliche Ansicht, ausgesprochen in einem Privatbrief – für mich beginnt das Volk erst bei den oberen 2 Millionen in dem Moment, wo es (als gebildeter Hörer) Publikum wird und seinen vollen Kassenpreis bezahlt hat, d.h. nicht für 15-30 Pfennig in den Meistersingern und Tristan sitzt, wodurch (alle Theaterintendanten sind darüber einig) die Bühnen den größten materiellen Schaden erleiden und, sollen sie wirklich höhere Culturaufgaben erfüllen, immer größere Zuschüsse vom Reich bedürfen werden. Also ebenfalls eine rein künstlerische Frage, keine Frage **meines** Geldbeutels, wie es anscheinend böswillig ausgelegt worden ist. ...«

Anschließend an die Eintragung dieses für Regierungsstellen bestimmten Memorandums in eines seiner »Aufzeichnungen«-Hefte finden sich u.a. noch folgende Bemerkungen Strauss' [sic!]: »Jetzt mögen die Opfer aufgezählt werden, die ich gebracht habe dafür, daß ich mich von vorneherein nicht von der ganzen nationalsozialistischen Bewegung fern gehalten. Es begann damit, daß ich für den davongejagten Bruno Walter

dem philharmonischen Orchester zuliebe und auf eifriges Zureden von Kopsch und Rasch Walters letztes Abonnementsconcert übernahm. Das Honorar von 1 500 M. habe ich dem Orchester überwiesen. Darauf begann ein Sturm gegen mich in den ausländischen, besonders aber in den Wiener jüdischen Zeitungen, der mir in den Augen aller anständigen Menschen mehr Abbruch und mehr Schaden getan, als je die deutsche Regierung an mir wieder hätte gut machen können. Man verdächtigte mich als servilen, eigennütigen Antisemiten, während ich im Gegenteil so oft ich konnte bei den hiesigen maßgebenden Leuten (auch wieder zu meinem eigenen Schaden) stets betont habe, daß ich die Streicher-Goebbelsche Judenhetze für eine Schmach für die deutsche Ehre, für ein Armutzeugnis, für das niedrigste Kampfmittel der talentlosen, faulen Mittelmäßigkeit gegen höhere Geistigkeit und größere Begabung halte. Ich bekenne hier offen, daß ich von Juden so viel Förderung, so viel aufopfernde Freundschaft, großmütige Hilfe und auch geistige Anregung genossen habe, daß es ein Verbrechen wäre, dies nicht in aller Dankbarkeit anzuerkennen.

Gewiß hatte ich auch in der jüdischen Presse Gegner, dagegen war mein Verhältnis zu meinem reichlich gegensätzlichen Antipoden Gustav Mahler ein fast freundschaftliches zu nennen. Meine schlimmsten und böartigsten Feinde und Gegner waren »Arier«, ich nenne nur die Namen Perfall, Oscar Merz ([Münchener; W.S.] Neueste Nachrichten), Theodor Göring (Sammler), Felix Mottl, Franz Schalk, Weingartner und die ganze nähere Parteipresse: V[ölkischer; W.S.] B[obachter; W.S.] etc.«

Ferner finden sich unter dem Datum 7. Februar 1937 noch folgende auf die Briefaffäre bezügliche Stellen in Straußens Aufzeichnungen: »Gestern erfuhr ich, daß von Seite Dr. Goebbels' [sic!] das Märchen verbreitet wird, ich hätte damals in Dresden gleichzeitig 2 Briefe geschrieben: einen an die Reichskulturkammer, einen an Stefan Zweig. Man hat es inzwischen mit der Culturangst bekommen und will [die, A.W.] widerrechtliche Öffnung meines nach der Schweiz gerichteten Briefes, seine Beschlagnahme durch die Staatspolizei und Denunzierung – gleich bei verschiedenen Ministerien (angeblich! nach Keudell) – damit entkräften, daß ich die *Couverts verwechselt* habe und der Zweigbrief daher direkt an Goebbels gekommen sei!!

Eine zweite, noch dümmere Lesart: daß diese Verwechslung von mir absichtlich geschehen sei, um auf diese Weise – sehr witzig – dem Propagandaministerium meine Unzufriedenheit kund zu tun. So etwas sieht mir gerade ähnlich – als ob ich Herrn Goebbels mein Missfallen am Gehaben der Theaterkammer nicht jederzeit direkt mitgeteilt hätte!!!«⁵¹⁹

⁵¹⁹ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig*. Frankfurt am Main 1957, S. 170 ff.; herausgegeben von Willi Schuh (Elisionen und Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Dokumente zu „Friedenstag“

Originärer dramaturgischer Entwurf an Richard Strauss

„Inzwischen schreibe ich Ihnen wegen jenes festlich erhobenen Einakters: ich habe sehr darüber nachgedacht und möchte Ihnen in den Grundlinien da einen Plan unterbreiten. Ich möchte drei Elemente darin zusammenfassen: das Tragische, das Heroische und das Humane, ausklingend in jenen Hymnus der Versöhnung aller Völker, an die Gnade des schaffenden Aufbaus: nur möchte ich Kaiser, Könige, ganz aus dem Spiel lassen und es ins Anonyme stellen.

Lassen Sie meinen Plan scenisch erzählen.

Zeit: das dreißigste Jahr des dreißigjährigen Krieges. Ort: das Innere einer Citadelle. Eine deutsche Festung wird von den Schweden belagert. Der Commandant hat geschworen, sie lebend nicht den Feinden in die Hand fallen zu lassen. Der belagernde Commandant hat geschworen, keinen Pardon zu üben. Es herrscht gräßliche Not in der unteren Stadt unterhalb der Citadelle. Der Bürgermeister beschwört den Commandanten die Festung zu übergeben. Das Volk dringt ein, die verschiedensten Stimmen der Not, der Angst, des Hungers personifizieren sich (Einzelstimmen, verschlungene, Massenscenen). Der Kommandant weicht nicht. Er läßt das Volk, das ihn verflucht, gewaltsam hinausdrängen. Allein mit seinen Officieren und Soldaten erklärt er, daß er die Festung nicht länger halten kann. Aber er wird sie nicht übergeben, sondern lieber in die Luft sprengen. Er stellt jedem frei, hinab in die Stadt zu gehen und vom Feinde Pardon zu nehmen, er nehme ihn nicht. Nun Einzelscenen (knapp aber jede sehr accetuiert). Einige gehen, einige bleiben (je nach Characteren).

Die Zurückgebliebenen: heroisch tragische Stimmung. Religiöse Scene. Es erscheint die Frau des Commandanten. Er befiehlt ihr zu gehen, ohne zu sagen, was er vorhat. Sie errät seine Absicht. Starke Scene. Sie sucht nicht ihm abzureden, da sie seinen Eid kennt. Aber sie geht nicht. Und bleibt bei ihm (– dies als lyrisches Element), um mit ihm zu sterben.

Vorbereitungen zur Sprengung der Citadelle. Letzter Abschied. Alle umarmen sich. Die Lunte wird gelöst. Sie wird entzündet. Vollkommene Stille.

Da – ein Kanonenschuß. Alle fahren auf. Der Commandant erwartet einen Angriff. Die Lunte wird gelöscht. Sie sind glücklich lieber im offenen Kampfe zu sterben. Aber kein zweiter Kanonenschuß. Alle warten. Verwundert. Beunruhigt.

Augenblick neuer starker Spannung.

Da von ferne aus einem Nachbardorfe eine Glocke (sehr fern) in die Stille. Dann eine zweite aus einem andern. Dann (noch immer fern) eine dritte. Ein Trompetenstoß. Man meldet, ein Parlamentär nahe mit einer weißen Flagge. Dann mehr und mehr Glocken. Und plötzlich von unten der Ruf: Friede. Friede ist abgeschlossen. Die Glocken brausen mehr und mehr und mit dem Jubel des (unsichtbaren) Volkes zusammen.

Der Parlamentär erscheint. In Osnabrück ist der Friede abgeschlossen worden. Der feindliche Commandant bittet ihn begrüßen zu dürfen. Zustimmung. Scene des Erwachens. Immer wieder die Glocken, welche die ganze Scene wie Orgel durchfluten.

Der feindliche Commandant erscheint. Beide sehen sich finster an. Sie haben beide geschworen sich zu vernichten. Allmähliche Entspannung. Sie treten näher. Sie reichen sich die Hand. Sie umarmen sich.

*Das Volk strömt heran. Bejubelt den Commandanten. Der hält eine Ansprache: jetzt müsse jeder ans Werk. Aufbau und Versöhnung. Alle für alle. Einzelne Antworten der Zustimmung. Ein Stand nach dem andern nimmt das Wort. Und aus all dem erbaut sich stufenmäßig der große Chor, in dem alle Aufgaben und Errungenschaften des Völkerfriedens im Sinne jedes Standes gefeiert werden und der sich zu machtvollen Schwung im Finale entfaltet: zum Hymnus an die Gemeinschaft.*⁵²⁰

Dramaturgischer Entwurf an Joseph Gregor

„Letzter Tag des dreißigjährigen Krieges

In einer Zitadelle einer belagerten Festung. Zu Beginn steigende Unruhe, Stimmengewirr von außen steigend und steigend, das Volk bricht gewaltsam herein. Es ist kein Brot mehr in der Stadt. Hunger! Hunger! Frauen und Kinder, Tumult. Forderung an den Kommandanten die Festung zu übergeben.

Der Kommandant verneint zuerst schroff solange man ihn bedroht. Schließlich von Bürgermeister, Priester über die Notlage belehrt, gebietet er dem Volk in die Stadt hinunter zu gehen und gibt dem Bürgermeister die Erlaubnis, am nächsten Tage, aber nicht früher, die Stadt dem Feind zu übergeben. Beruhigung des Volkes. Der Bürgermeister und das Volk ab.

Der Kommandant, allein geblieben, ruft seine Offiziere und Soldaten zusammen. Er hat geschworen die Festung nicht lebend zu übergeben. Er wird sein Wort halten. Er teilt seinen Entschluss mit, die Zitadelle in die Luft zu sprengen. Er hat noch Pulver genug in den Kammern und stellt jedem der Offiziere und Soldaten frei, sein Leben zu retten und in die Stadt hinab zu gehen.

*Nun Einzelszenen, wie einzelne sich entschließen, scheu, beschämt dies anzunehmen. **Verschiedene Typen** dieses Entschlusses, musikalisch verschieden auszudrücken. Zurück bleibt der Kommandant mit einer ganz kleinen erlesenen Schar, die entschlossen sind mit ihm zu sterben.*

Er läßt nun seine Frau rufen, gibt ihr unter einem Vorwand den Auftrag, sich in die Stadt hinunter zu begeben. Sie merkt in der Art seines Abschieds sein Vorhaben und weigert sich. Entschlossenheit mit ihm zu sterben. Die einzige Szene der Oper, die das Lyrische gewissermaßen durch das Heroische transponiert.

Er nimmt, gerührt von ihrer Entschlossenheit, das Opfer an. Nun die letzten Vorbereitungen, Aussprache, die Todgeweihten reichen sich die Hände und umarmen sich. Dann geht es an den Tod! (sie verhüllen ihre Gesichter). Der Kommandant entzündet eine Lunte, um sich hinab zu begeben in den unteren Raum, wo die Pulverfässer liegen. Gespanntester musikalischer Augenblick dieses Schreitens, jeden Schritt muß man bis in das Herz spüren, und dann gelöst in eine vollkommene, in eine absolute Stille.

In diese Augenblick ein Kanonenschuß. Der Kommandant hält inne. Ein zweiter Kanonenschuß. Jubel, die Feinde greifen an, welches Glück: man kann in offenem Kampfe sterben, statt sich selbst zu vernichten. Er zertritt die Lunte. Dritter Kanonenschuß. Er gibt seine Befehle zur Verteidigung. Nun musikalisch allerstärkste Möglichkeiten. Kanonen werden geladen, Lafetten bereit gestellt, Posten ausgesandt (steckendes Öl gekocht in den Pfannen), alles klirrt und lärmt rhythmisch von Bereitschaft. Dann wieder Pause. Alles ist fertig. Jeder an seinem Platz. Sie sind für den Ansturm bereit.

⁵²⁰ Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig* (Zweig; 21.08.1934). Frankfurt am Main 1957, S. 74 ff.; herausgegeben von Willi Schuh.

Aber – Überraschung – es bleibt vollkommen still. Der Kommandant fragt hinauf zum Wachturm ob die Feinde sich schon in Bewegung setzen. Antwort: Nichts im feindlichen Lager, nur sonderbare Bewegung. Der Posten schildert, die Feinde schwingen Fahnen, sie treten zusammen, Reiter traben hin und her. Der Kommandant ist ganz versteinert. Er versteht das nicht. Was für ein durchdringliches Manöver, »Was wollen sie? Was haben sie vor?« Immer wieder neue Nachrichten des Postens. Immer wieder des Kommandanten entgeistertes »Was wollen sie? Ich verstehe das nicht.«

Plötzlich hinein in die Stille das erste Schwingen einer Glocke. Alle staunen auf. Dann von einem zweiten Kirchturm eine andere Glocke (anders gestimmt.) Sie nennen alle diese Glocken beim Namen. Abermals staunen sie. Dann eine dritte Glocke. Dann beginnt von nahe die Glocke der eigenen Stadt zu dröhnen. Mit einem Male sind sie alle umschungen von diesen rätselhaften Glockenläuten. Und immer unten der Kommandant erstaunt: »Was ist das? Was geht vor? Ich verstehe das nicht.«

In das Glockenläuten mengen sich ferne Rufe die man nicht versteht. Allmählich werden sie deutlicher. Plötzlich ein Ruf schon verständlich: Friede! Und immer stärker von allen Seiten: Friede! Sie können es noch nicht glauben. Es ist wie vom Himmel gefallen. Nur die Frau wirft sich in die Knie und sagt: »Friede! Gott sei gelobt.« Und schon stürmen Schritte heran. Das Tor wird aufgerissen. Der Bürgermeister erscheint. Er bricht ein und schreit: »Friede!« Hinter ihm der Priester, das Volk. Der Ruf wiederholt und wiederholt sich. Und schon die ersten Meldungen. Die Feinde winken mit den Fahnen. Sie haben ihre Reihen verlassen. Sie schmücken die Kanonen mit Kränzen. Dann neue Nachricht. Von seinen Offizieren begleitet, die weiße Fahne in der Hand, reitet der Kommandant der Belagerungsarmee heran. Jetzt ist er beim Tor, jetzt wird ihm geöffnet. Jetzt reitet er durch die Stadt. Er wird gleich hier sein.

Allgemeine Begeisterung. Der Kommandant ist als einziger düster und streng. »Ich habe beschlossen, daß niemals einer von ihnen diese Stadt betreten darf solange ich lebe.«

Und schon Fanfaren. Der feindliche Kommandant tritt herein. Er wird von allen jubelnd begrüßt. Er kommt dem Kommandanten der Festung entgegen, will ihm die Hand reichen. Dieser wendet sich schroff ab.

Nun die große Szene zwischen den beiden. »Ich habe geschworen, daß niemand die Festung betreten darf.« »Ich habe beschworen, sie im Sturm zu nehmen.« Dazu die hellere Frauenstimme: »Aber jetzt ist Friede.« Der eine Kommandant: »Es sind zu viele gefallen. Ihr habt das Land verwüstet.« Vorwürfe. Immer wieder dazwischen die milderer Stimmen der Frau, des Priesters, des Bürgermeisters. Schließlich lockert sich die Spannung. »Ihr habt jeden Stein verteidigt.« »Ihr habt wie Helden uns angegriffen.« Allmählich wird der beiderseitige Respekt eines Führers vor dem andern deutlicher. »Ich habe Euch oft bewundert.« usw. Unwillkürlich [sic!] sind sie aus der Abwehr einander näher getreten, Steigerung und Steigerung im Dialog und plötzlich umarmen sie sich.

Jubel des ganzen Volkes und nun allmählich steigend eine Fuge. Künftiger Aufbau. Die blutige Erde in fruchtbare Verwandeln, die Völker versöhnt. Steigend und steigend der große Chor in einen Hymnus. Dies muß allmählich aus Männerstimmen, Frauenstimmen, Kinderstimmen aufgebaut werden, aus dem Feierlichen ins Verheißende und Jubelnde hinein.

*Finale*⁵²¹

⁵²¹ Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Joseph Gregor* (Zweig; 03.07.1935). New Zealand 1991, S. 231 ff.; herausgegeben von Kenneth Brikin (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Paralipomena an Joseph Gregor

„Nun zu Deinem Entwurf. Er beginnt ganz ausgezeichnet. Die Szene mit dem piemontesischen Soldaten ist durchaus musikalisch gemacht. Nun erst kommen meine Einwände. Die großen Reden des Kommandanten und der Frau sind für mein Gefühl nicht genug rhythmisch, um sich der Musik zu geben, außerdem etwas zu kompliziert. Ich würde den Kommandanten härter, einfacher, derber beginnen lassen, souveräner, mit einfachen, knappen, klaren Sätzen. Er muß von Anfang an eine *militärische* Diktion haben, die sich von denen der Anderen unterscheidet, ein Mann, der gewohnt ist zu befehlen und kurz zu sein. Auch der Bürgermeister sollte naiver, stammelnder sprechen, ängstlicher vor dem Kommandeur und schließlich das Volk, nicht eine Frau sprechen lassen, sondern kurze Beschwörungen, die sich steigern zu wilden Sätzen und Schreien und das Bild des Hungers in kurzen, knappen Bildern entrollen, in Bildern, die sich immer übersteigern. Alle die Elemente der Hungersnot, keine Krume Brot, Jagd nach den Ratten, keine Milch in den Brüsten, »Irrgewordene, Kranke«, alles das müßte in von Wut begleiteten Schreien auf den Kommandanten einstürmen. Der Hunger müßte sich nicht *aussprechen*, sondern müßte *brüllen* und eine Urgewalt annehmen, die in Deinem Entwurf in der Rede der Frau nicht ersichtlich ist. Ich könnte mir sogar denken, daß sich zum Schluß einige vor ihn hinwerfen und bitten, sie zu töten, weil das barmherziger wäre als dieses langsame unerträgliche Leiden. *Daraufhin* müßte erst der Kommandant nachgeben. Es dürfte nicht auf etwas Gesprochenes sein, sondern irgend eine überzeugende eindringliche Geste, die von dem ganzen Volke dann übernommen wird, wie etwa diese: »Tötet uns. Stürzt uns von der Mauer. Macht ein Ende. Erschlagt dieses Kind, ich kann es nicht länger hungern sehen.« aber jedenfalls ein ganz elementarischer Ausbruch, der ihn überwältigt. Hoffentlich kann ich in Wien mit Dir das vielleicht noch im gesprochenen Worte begreiflicher machen, aber diese beiden Elemente scheinen mir das wesentliche. Erstens daß der Kommandant im Anfang ganz *rauh* [sic!] und *knapp* wirkt und die innere Wärme und Weichheit erst in der lyrischen Szene mit seiner Frau durchbricht, zweitens daß dem Volke statt jener gebundenen Rede der Frau die stoßhafte, vielfältige, drohende und donnernde Gewalt eines elementaren Ausbruchs gegeben wird. Der Hunger und die Not müssen wie etwas ungeheures im Anfange stehen, um den Entschluß zu rechtfertigen. Auch wäre das Vortreten einiger gewalttätiger Naturen aus dem Volke, die mit der vorsichtigen Rede des Bürgermeisters kontrastieren und die mitten in seiner Rede zornig unterbrechen, äußerst wünschenswert.«⁵²²

⁵²² Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Joseph Gregor* (Zweig; 26.07.1935). New Zealand 1991, S. 239 f.; herausgegeben von Kenneth Brikin (Akzentuierungen sind der Edition in angegebener Quelle kohärent).

Frappierende Parallele zu „Jeremias“

Das siebente Bild: Die letzte Not

„Auf dem großen Tempelplatze am Morgen des nächsten Tages. Eine gewaltige Menge, meist Frauen mit Kindern, drängt sich wild vor dem Palaste [Jerusalems; A.W.] die Stufen empor und wird eine einzige, lärmende Flut, überschäumt von einzelnen gellenden Rufen und Schreien. Die Vordersten sind bis zur Tür gelangt und hämmern an das Tor.

DER TÜRHÜTER erscheint: *Was wollt ihr noch? Ich habe euch schon gesagt, es wird heute kein Brot mehr gegeben!*

EIN WEIB: *Aber ich habe Hunger! Ich habe Hunger!*

EINE ANDERE: *Ein Brot haben sie mir gegeben für meine drei Kinder, klein wie die Spanne meiner Hand! Sieh her: ganz dürr ist das Mädchen, wie Bast ihre Finger. Sie hebt ein Kind empor.*

EINE ANDERE: *Das meine sieh! Das meine! Sie hebt ihr Kind empor.*

STIMMEN wild durcheinander: *Ich habe Hunger ... Gib Brot ... Brot ... Brot ... wir verhungern ... Brot ... Brot*

EINER ist bis zur letzten Stufe emporgeklettert: *Her mit den Schlüsseln, sage ich.*

STIMMEN durcheinander: *Ja ... her mit den Schlüsseln ... Sperrt auf ... Die Schlüsseln ... Ja ... ja ...*

DER TÜRHÜTER den Emporgeklommenen vor die Brust stoßend: *Zurück! Befehl des Königs, jedem ein Brot zu geben bei Tagesausbruch, und dann die Speicher zu schließen.*

EINE STIMME: *Mir hat man keines gegeben!*

ANDERE STIMMEN: *Mir auch nicht ... mir auch nicht ... Man hat mich vergessen ... mich auch ... warum mir keines?*

EINE FRAU: *Wie ein Goldstück war meines, und ich habe ein Kind an der Brust. Gerechtigkeit!*

EINE ANDERE: *Sand war in meinem, Kies und Sand!*

EINE ANDERE: *Es sind nicht die gleichen Brote wie vordem! Falsch teilt man uns zu! Gerechtigkeit!*

DER TÜRHÜTER: *Nachum [der Verwalter; A.W.] teilt jedem das gleiche zu. Er ist gerecht.*

EINE STIMME: *Wo ist er?*

ANDERE STIMMEN: *Ja, wo ist er? Wir wollen ihn sehen! ... Wo ist er ... er soll uns Rede stehn ... Heraus mit ihm ... Er bestiehlt uns ... wo ist er ...*

EINE STIMME aufreizend, grell: *Zu Hause sitzt er und mästet die Seinen. Kringel und Kuchen backen sie.*

EIN ANDERER: *Ja, sie haben alles beiseite geschafft, die Reichen!*

ANDERE: *Und wir sollen hungern ... nein! nein! ... Sie bestehlen uns ... Brot für die Armen ... Brot ... Brot ...*

DIE AUFREIZENDE GRELLE STIMME: *Beim Könige sind die goldenen Schüsseln voll mit Wildbret und Leckerei. Den Hunden werfen sie im Palast lieber die Reste vor als unseren Kindern.*

EINE STIMME: *Das ist nicht wahr.*

ANDERE STIMMEN: *Ja ... ja ... ich habe es selbst gesehen ... meine Schwester sagt es auch ... Wo ist Nachum ... Vorwärts ... Hinauf ... Brot ... Brot ... verschwunden sind sie jetzt alle ... Brot ... Brot ...*

Die Stimmen schwellen allmählich zu einem einzigen gewaltigen Schrei »Brot! Brot!« an. Die Menge flutet die Treppe in steigender Erregung hinauf, die Vordersten wollen schon den Türhüter greifen und hämmern mit ihren

Fäusten an die verschlossene Tür. Der Türhüter hat in ein Horn gestoßen. Aus dem Palast eilt sofort Abimelech [der Oberste des Heeres; A.W.] mit einigen Kriegsknechten herbei.

ABIMELECH: Fort! ... Stoßt sie zurück ... Hinunter die Treppen ... hinunter ... Raum vor dem Palast.

Die Menge flüchtet, gestoßen von den umgekehrten Lanzen, hinab in panischem Tumult.

DIE STIMMEN durcheinander: *Wehe ... Er hat mich geschlagen ... Sie töten uns ... Wehe ... Wo ist mein Kind ... Wehe ... Gewalt ... Zu Hilfe!*

Die Menge hinabgedrängt, wogt unten in zorniger Erregung.

ABIMELECH: Seid ihr rasend! Der Feind wirft sich wider uns. Vor dem Walle stehe ich seit morgens gegen seinen Ansturm, und derweil brecht ihr hier vor? Was wollt ihr, Rotte?

DIE STIMMEN: Brot ... Wir haben Hunger ... Brot ... Unsere Kinder verhungern.

ABIMELECH: Jedem ist Brot zugeteilt.

DIE STIMMEN: Mir nicht ... Man hat mich vergessen ... Nicht genug ...

ABIMELECH: Der Feind berennt die Stadt! Spannt den Riemen enger. Kriegszeit ist jetzt.

DIE STIMMEN: Nicht genug ... Wir haben Hunger ...

ABIMELECH: So hungert! Ihr könnt hungern, wenn wir bluten! Erst die Stadt, dann ihr! Aufmunternd: Es lebe Jerusalem!

EINE EINZIGE STIMME aus der Menge, schwach: *Es lebe Jerusalem!*

DIE AUFREIZENDE STIMME grell: *Wer ist Jerusalem? Hat es Magen und Blut? Steine und Mauern sind nicht Jerusalem! Wir sind Jerusalem!*

DIE MENGE: Ja! Wir sind Jerusalem ... wir wollen leben ... wir wollen nicht verhungern ... Meine Kinder sollen leben ... Was ist mit Jerusalem? Brot ... Brot ...

ABIMELECH aufstampfend: *Ruhig, Volk! In die Häuser mit euch! Was steht ihr müßig auf dem Markt statt an der Mauer! Es ist jetzt Krieg.*

EIN WEIB: Warum ist Krieg?

VIELE STIMMEN: Ja, warum? Warum ist Krieg? Machen wir Friede ... Friede ... Friede ... Brot ...

DIE AUFREIZENDE STIMME: War uns nicht wohl unter Nebukadnezar [der Babylonische König; A.W.], war sein Joch nicht sanft, waren nicht linder unsere Tage?

VIELE STIMMEN: Ja ... ja ... Friede mit ihm ... Friede ... Ja ... ja ... Endet den Krieg ... Nieder mit dem Krieg ... Fluch dem, der ihn begann [also dem Volke selbst; A.W.] ...

EIN WEIB: Zedekia [der König von Jerusalem; A.W.] hat ihn gewollt um der Ägypter willen ...

STIMMEN: Ja ... Er hat uns verkauft ... Unsere Räte haben uns verraten ... Zedekia hat uns verraten ... er hat sich verkrochen bei seinen Weibern.

ABIMELECH: Wer wagt, den Gesalbten des Herrn zu schmälern? Der Erste ist er im Kampfe ...

DIE AUFREIZENDE STIMME: Das ist nicht wahr!

ABIMELECH: Wer sagt, es ist nicht wahr? Er trete vor, der Verleumder, ich will ihn vor mein Schwert. Wer hat es gesagt?

Die Menge schweigt.

ABIMELECH: Hütet euch vor den Verleumdern! Und jetzt in die Häuser, und wer Kraft hat, an die Wälle.

STIMMEN von rückwärts: *Nachum ... Nachum ... da ist er.*

DIE MENGE verteilt sich, flutet gegen Nachum, den sie umringt: *Nachum, guter Nachum ... gib uns Brot ... Brot ... Brot ... Du bist der Gerechte ... Nachum ... Hilf uns ... Guter Nachum ...*

NACHUM sich losringend: *Laßt mich los! Gebt mich frei!*

DIE MENGE hinter ihm die Treppe emporwogend: *Nachum, Nachum ...*

ABIMELECH: *Zurück mit euch!*

Die Knechte heben die Speere, die Menge bleibt schreiend unten.

NACHUM: *Was wollt ihr von mir?*

EINE STIMME: *Die Speicher schließ auf!*

NACHUM: *Sie sind leer. Jedem ein Brot des Tages, das muß reichen.*

DIE STIMMEN VON FRÜHER: *Ich habe keines bekommen ... ich auch nicht ... tu auf die Speicher ... tu auf die Speicher ...*

NACHUM: *Die Speicher sind leer.*

DIE AUFREIZENDE STIMME: *Wir wollen sie sehen.*

VIELE STIMMEN: *Ja, wir wollen sie sehen ... ich glaube es nicht ... es ist nicht wahr ... mit unseren Augen wollen wir es sehen ... schließe sie auf ... wir wollen selbst sehen ... ja ... ja ... schließe auf ... ich glaube es nicht ...*

NACHUM: *Ich schwöre euch ...*

DIE AUFREIZENDE STIMME: *Wir glauben nur, was wir sehen. Zuviel hat man uns gelogen.*

VIELE STIMMEN: *Ja ... alle haben uns belogen ... die Priester ... Ja, alle ... der König ... Her mit den Schlüsseln ... Alle haben sie Lügen gesagt ... Sieg haben sie verkündet.*

ANDERE STIMMEN immer stärker ausbrechend: *Wo sind die Ägypter ... Wir wollen sie sehen ... Zedekia hat sie verheißen ... Wo sind die Wunder ... Wo sind sie ... wo ... Brot ... Brot ... Her mit den Schlüsseln ... Brot ... Her mit den Schlüsseln ...*

Die Menge ist wieder mächtig aufgewogt gegen die Treppen. Sie bedrängen Nachum und suchen ihm die Schlüssel zu entreißen.

NACHUM: *Zu Hilfe! Zu Hilfe!*

ABIMELECH dreinschlagend mit seinen Knechten: *Hinunter, ihr Rotte! Hinunter! Hinunter!*

EINE STIMME: *Wehe, ich bin getroffen!*

VIELE STIMMEN: *Wehe ... mein Kind ... er hat mich geschlagen ... Mörder ... Mörder ... Wehrlose schlägt ihr ... sie morden uns ... Mein Kind ... Wehe ... Gewalt ...*

EIN WEIB sich das Gewand aufreißend: *Hier hat er mich getroffen! Ich blute! Ich blute! Seht her!*

DIE MENGE die zurückgeworfen ist, stößt Wutschreie aus: *Rache ... Nieder mit ihnen ... nieder!*

ABIMELECH: *Zum letztenmal! In die Häuser mit euch! Räumt den Platz, oder ich fasse das Schwert!*

DIE GRELLE AUFREIZENDE STIMME: *Unser ist der Markt, unser die Stadt!*

VIELE STIMMEN: *Ja, wir bleiben!*

EIN WEIB: *Ich bleibe, bis der König kommt.*

STIMMEN: *Ja ... ja ...*

DAS WEIB: *Mein Kind werfe ich ihm vor die Füße. Er soll es nähren. Ich weiche nicht, ehe ich nicht Brot habe.*

ANDERE: *Ich bleibe ... wir warten ... ich weiche nicht ... ich bleibe.*

EINE STIMME von rückwärts durch das Gedränge: *Abimelech, wo ist Abimelech?*

ABIMELECH: *Hier bin ich!*

*DIE MENGE: Dort ist er, der Verruchte ... Der Mörder ... [...]*⁵²³

Entsprechend Szene aus Friedenstag:

„Wie eine Gespensterschar heben sich die Mitglieder der Deputation aus der Tiefe. Der Bürgermeister, alt, rüstig, mit verwirrtem Haar. Der Prälat, sehr alt, gestützt. Die Stadtobern, armselige Gestalten, und ein paar Weiber. Sie sind verwirrt durch die Umgebung [der Zitatelle; A.W.] und sehen sich ängstlich um. Die Soldaten, auf ihrer Seite, blicken neugierig auf die traurige Gruppe. Plötzliches Aufstoßen der Waffen auf den Boden. Offizier und Wachtmeister reißen die Hüte ab. Der Kommandant auf der Höhe der Treppe. Ein schöner Mann, etwa fünfzig, schwarzes Kleid, darüber schwarzer Koller und Kette. Seine Rechte hält ein Dokument fest an die Brust gepresst.

VOLK: Hunger ... Brot ... Hunger ... Brot ... Hunger ... Hunger ...

KOMMANDANT: Hier ist des Kaisers Boden. Was verlangt ihr?

VOLK: Brot ... Hunger ... Brot ...

KOMMANDANT: Was verlangt ihr?

VOLK: Übergabe! Übergabe!

KOMMANDANT: Die Gnade meines Herrn und Kaisers hat euch durch mich erlaubt, zu reden. Ruft ihr euch aber alle die zu Hilfe, wollt mit Gewalt ihr meinen Willen brechen, dann werd' nicht ich die Antwort geben, sondern das! Er ergreift mit der freien Linken die Muskete eines Soldaten, hebt sie hoch und schmettert sie der Deputation vor die Füße. Absolut Stille.

BÜRGERMEISTER: In aller pflicht'gen Demut bitten wir, die Stadt dem Feinde aufzutun.

KOMMANDANT: So kurz, Hans Stoß? In aller pflicht'gen Demut reiß ich das Herz dir aus, vergieße dein Blut und auf den Anger werf ich deine Ehre!

BÜRGERMEISTER: Vergebt mir Herr, wenn ich es wage: Bin nur ein Bauer, kaum des Lesens kundig – allein – verzeiht – wen wollt Ihr denn besiegen? Ich hab den Feind gesehn ... sind Menschen, so wie wir, sie leiden Not, draußen in ihren Gräben, genau wie wir – Wenn sie getreten, ächzen sie wie wir – und wenn sie beten, flehn auch sie zu Gott!

DEPUTATION: Not kämpft wider Not. Not siegt über Not.

BÜRGERMEISTER: O Herr, die Not ist nicht zu überstehn.

KOMMANDANT: Ist sie mir fremd? Hab ich euch nicht geschützt? Ist euer Hunger anders als der meine? Zum Prälaten: Auch Ihr, ehrwürd'ger Herr, auch Ihr? So schnell verlaßt Ihr Euren Gott? Schenkt den Altar dem andern Glauben? So nah dem Richter – denkt an Eure Jahre!

PRÄLAT: Ich tu nach Eurem Wort: in pflichtger Demut reiß ich mir selbst das Herz auf und gebe den Verschmachtenden zu trinken! Nur wer sich demütigt gewinnt den Sieg!

KOMMANDANT: Sieg! Welch ein Fanal entfährt dem schwachen Munde! Sieg! Welch eine Fackel pflanzt ihr vor mit auf! Das Wort, das mich zum höchsten Sternenfluge stachelt! Sieg! Unfaßlich, herrlicher, himmelgeborner Gedanke: Sieg! Wie leuchtest du vor mir und willst nicht, daß ich dein vergesse! Sieg, ich folge dir in meiner trübsten Stunde, Sieg, mein herrlich unnahbarer Gott!

⁵²³ Zweig, Stefan: *Jeremias*. In: Zweig, Stefan: *Tersites, Jeremias. Zwei Dramen*. Frankfurt am Main 1982, S. 255 ff.; herausgegeben von Knut Beck.

VOLK: Hunger ... Brot ... Hunger ... Brot ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Hunger ... Brot ... Hunger ... Brot ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Weh ... Jammer ... Jammer ... Wehe ... Jammer ... Wehe ... Krieg ...

SOLDATEN: In die Schlacht! In die Schlacht! In die Schlacht! In die Schlacht!

DEPUTATION: Not kämpft wider Not, siegt über Not! Not kämpft wider Not, siegt über Not!

Signal. Alles einen Augenblick still. Offizier eilt zur Treppe. Ihm entgegen ein anderer, über und über mit Schmutz bedeckt, zerfetzt, den Kopf zum Teil verbunden.

FRONT-OFFIZIER: Mein Kommandant!

KOMMANDANT: Rede!

FRONT-OFFIZIER: Keine Kugel im Rohr, das Pulver durchnäßt! Rostig die Waffen! Noch hält der Feind zurück, doch greift er an, hilft nichts mehr! Wir sind verloren wie die Stadt ...

VOLK: Brot ... Brot ... Brot ... Hunger ... Hunger!

DEPUTATION: Sie siegen nicht, sie schützen uns nicht, sie quälen uns zu Tod.

FRONT-OFFIZIER: Unter dieser Zitadelle, wir wissen es, liegt alle Munition ... Gib sie uns! Hilf uns!

KOMMANDANT: Mein ist zu helfen! Mein ist zu gebieten: sie bleibt am Platz.

FRONT-OFFIZIER: Weh! Das ist der Untergang, zerfressen von Krankheit – dem Tod entgegen und wehrlos!

KOMMANDANT: Schweige! Hier in meiner Hand, sieh, der Brief des Kaisers: Er ist mein Herr, wie deiner, wie aller! Sein herrlicher Wille fand den Weg zu mir. Er entfaltet das Schreiben, alles tritt näher, allgemeine Spannung: »Behalten muß ich die Stadt, was immer geschehe! Für mein gesalbtes Haupt, für den höchsten Wert falle sie in die Schale! Eine Frau aus der Deputation, vollkommen bleich, kommt langsam aus der Gruppe der andern bis zum Kommandanten. Mit Eurer Ehre bürgt Ihr mir: fällt die Stadt – sei sie ausgelöscht.«

DIE FRAU: Der Kaiser hat recht: Soldat, du stirb! Nicht recht hat der Kaiser: Bauer, verdirb! Dreißig Jahre lang: gepflanzt kein Acker, dreißig Jahre lang: Raub und Mord!

VOLK: Mord und Haß! Haß und Mord!

DEPUTATION: Wir wissen nicht mehr, was Frieden heißt.

FRAU: Sagt ihm, was Krieg ist, dem Mörder meiner Kinder!

ERSTER DER DEPUTATION: Meine Söhne sind tot, meine Enkel wimmern um Brot! Töte erst mich und die und die, bevor noch ein Schuß fällt!

ZWEITER DER DEPUTATION: Um zerschossne Häuser, um Kasematten geht Jagd nach Ratten! Töte uns alle! Töte uns alle!

DRITTER DER DEPUTATION: Mehr als des Hungers Qual brennt des Haßes, des Argwohns Mal! Töte uns alle! Töte uns alle!

VOLK: Mörder alle! Mörder alle! Mörder!

*FRAU: Jetzt schrei nach Sieg, Mann!*⁵²⁴

⁵²⁴ Strauss, Richard. *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 81.* Garmisch-Partenkirchen 1987, S. 34 ff.; Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann (Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss Garmisch-Partenkirchen; A 8363 F).

Stefan Zweigs Skizze zu einem kollektiven Manifest jüdischer Dichter gegen den Nationalsozialismus

„Wenn wir mit einer gemeinsamen Erklärung vor die Welt treten, so sei es nicht unsere Absicht, Mitleid zu fordern: es ist zuviel anderes Leiden in unserer Zeit, als daß wir einen Vorrang beanspruchten. Ebensowenig ist es unsere Absicht, zum Haß aufzurufen und Gericht zu fordern: es ist genug Haß in der Welt. Wir wollen nichts als klar unsere Stellung zu den Geschehnissen der letzten Zeit bekunden und gegen den systematischsten Versuch, uns zu entrechten und zu entehren, der jemals gegen ein Volk unternommen wurde, unser Wort erheben.

Es ist in Deutschland unternommen worden, im Namen einer Rassenideologie welche weder von der Wissenschaft, noch von der Moral der übrigen Welt anerkannt wird, uns durch organisierten Haß und offizielle Verfolgung loszulösen und zu einer Rasse oder Nation minderer Art zu erniedrigen. Man hat Gesetze geschaffen um Rechte zu nehmen, die als Menschenrechte in unserer zivilisierten Welt sonst unantastbar und unablässig gelten, man hat autoritäre Bürger, die seit hunderten Jahren dem Lande verbunden gelebt, als lästige Gäste erklärt. Wir erklären nun, daß wir niemals eine solche Minderung unserer Menschenrechte auch in der äußersten Wehrlosigkeit und Bedrängnis als gültig anerkennen werden, weil wir unbeugsam der Überzeugung sind, daß Gott die Menschen nicht geteilt habe in obere und untere Rassen, in Herrenvölker und Sklavenvölker, Edelinges und Parias, sondern sie alle nach seinem Ebenbilde geschaffen. Wir glauben, daß weit über unser persönliches Schicksal hinaus eine solche prinzipielle Proklamierung der ethischen Überlegenheit eines Volkes über die anderen unverweigerlich zu Erbitterungen und kriegerischen Spannungen führen müßte und die friedliche Einheit unserer Welt vernichten. Deshalb verwerfen wir jeden Rassedünkel nicht nur als eine uns persönlich feindselig gemeinte Gesinnung, sondern als eine der Wahrheit widersprechende und der ganzen Welt gefährliche Ideologie.

Wenn wir so mit aller Entschlossenheit jeden Versuch, uns oder irgend eine Rasse oder Nation der Erde als eine untergeordnete und parasitäre zu bezeichnen als verhängnisvolle Überheblichkeit ablehnen, erklären wir aber gleichzeitig, daß wir durch keine der Methoden, die jetzt gegen uns im Sinne solcher Erniedrigung versucht werden, uns entehrt fühlen. Nicht für uns empfinden wir es beschämend, wenn Frauen mit abgeschorenem Haar durch die Straßen geschleppt werden, weil sie einem Freunde die Treue gehalten, wenn ... etc. [Am Rand: mehr Beispiele; d.H.] und ein aufgepöbelter Haß nicht einmal Halt macht vor den heiligen Leichensteinen der Toten; Erniedrigungen dieser Art sind unserer Meinung nach nicht schandbar für denjenigen, der sie erleidet, sondern für denjenigen, der sie vollbringt. Aber was auch geschehen ist und noch geschehen mag, es kann unsere Ehre nicht berühren. Ein Volk, das der Welt das heiligste und kostbarste Buch aller Zeiten gegeben, auf dessen religiöse Lehre die ganze Sittlichkeit unseres Erdkreises aufgebaut ist, brauchen sich nicht zu verteidigen, wenn es als inferior erklärt wird und hat nicht Not, sich selbst zu rühmen der unablässigen Leistungen auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der denkerischen Taten: sie sind eingeschrieben, unauslöschbar in der Geschichte jedes Landes, in dem wir Heimstatt hatten. Und wäre im Raume der deutschen Wissenschaft unter tausend Taten von jüdischen Gelehrten keine andere geleistet worden als die eine Tat [Paul; A.W.] Ehrlichs allein, welche die grausamste Geißel der Menschheit, die Syphilis[,] beseitigte und Millionen in Deutschland und [in der; d.H.] Welt zum Segen ward, wir hätten allein schon alle Fehler und Verstöße entgolten, die der Haß uns heute zuschreibt.

Wir verwerfen also ohne Erregtheit, aber mit aller denkbaren Entschlossenheit den organisierten Versuch unserer Volksentehrung, wie er heute von den Rasseideologen unternommen wird und sind bereit, lieber unterzugehen ehe diesen Wahn als eine Wahrheit anzuerkennen. Dies soll aber keineswegs besagen, daß wir uns blind stellen gegen das Vorhandensein der sozialen Tatsache eines jüdischen Problems, das durch den Krieg und die Krise ebenso wie alle anderen sozialen und nationalen Probleme eine gesteigerte Schärfe angenommen hat. Niemand weiß mehr um dieses Problem als wir selbst, die wir es in zweitausend Jahren erzwungener Heimatlosigkeit erlitten. Aber wir weichen ihm nicht aus, wir wollen es weiterhin in seiner Tiefe erleben, in seiner ganzen Schwere ermessen, wir wollen es in Tat und Befriedung verwandeln wie ja schon seit dreißig Jahren unsere besten Kräfte aufopfernd seiner Lösung gewidmet sind. In diesen dreißig Jahren haben wir aus eigener Energie, aber ohne jede Gewalt, ohne jede fremde Hilfe und doch sieghaft gegen die schwersten Widerstände, uns die alte Heimat erschlossen und großartig aufbauend den Beweis geliefert gegen die Verleumdung, wir seien nur im Zersetzenden tätig; es ist unser eigener Wille, niemandem zur Last zu fallen, der uns nicht volle Brüderlichkeit zuerkennt und keiner, der Palästina gesehen, kann unseren ehrlichen Willen verkennen, selbst die Lösung des jüdischen Problems in schöpferischer Form zu beschleunigen und zu verwirklichen. Selbstverständlich kann ein zweitausendjähriges Schicksal nicht mit einem Schlage beendet werden, aber wir sind mitten am Wege, mitten in der Arbeit, es aus eigener Kraft zu bewältigen. Was wir nun fordern ist nichts, als daß man uns bei diesem Werke nicht störe, daß unsere Aufgabe gemeinsam mit uns gelöst werde und nicht eigenmächtig gegen uns. Daß sie beendet werde im Geiste der Humanität und nicht in der Gesinnung des Hasses und der Erbitterung.

Darum erklären wir hier öffentlich im Namen des jüdischen Volkes: so sehr wir jeden Versuch einer Entrechtung und Entehrung von Seite irgendeiner Nation ablehnen, so sehr sind wir bereit mit allen Nationen und ihrer gemeinsamen Vertretung, dem Völkerbunde an jeder Lösung des jüdischen Problems mitzuwirken, sofern sie unserer Ehre und der Ehre des Jahrhunderts entsprechen. Wir sind bereit jedes Opfer zu bringen, um für die Ausgestoßenen den Aufbau einer neuen Heimat zu beschleunigen, wir werden jeden Vorschlag dankbar prüfen, jede Anregung eifrig entgegennehmen; zu allem und allem, was Energie, Opfer, Hingabe und Gesinnung fordert wird die Welt die Judenheit freudig bereit sehen, – nur zu dem einen nicht, daß wir einen weltgefährlichen rassistischen Wahn als gültig anerkennen und Gewalt jemals Gerechtigkeit nennen.⁵²⁵

⁵²⁵ Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden (21. August 1935)*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005, Band 4, S. 134 ff.; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.

Litteraturliste⁵²⁶

Wie der wertere Leser im Falle Stefan Zweigs leicht konstatieren kann, wurden in diese Litteraturliste selbstredend nicht ausschließlich zitierte Publikationen integriert, da der Verfasser vielmehr daran interessiert war, dem engagierten Rezipienten einen umfassenden Index seiner themenspezifischen Vorstudien zu präsentieren, welche auf diese Arbeit expliziten Einfluss zeitigten, respektive selbige immanent in positiver und/oder negativer Art und Weise kolorierten.

Primärlitteratur

Richard Strauss

Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich 1981; herausgegeben von Willi Schuh.

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

Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. Tutzing 1967; herausgegeben von Franz Grasberger.

Strauss, Richard: *Strauss, sie sind ein göttlicher Kerl! Briefe an und von Emil Struth, Hugo Becker, Wilhelm Bopp und Helmut Grohe*; herausgegeben von Günter Brosche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 1)*. Tutzing 1979; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Strauss, Richard: *Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1888-1909)*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ (Band 1)*. Weimar 1995; herausgegeben von Wolfram Huschke und Wolfgang Marggraf.

Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 1 („Lieber Collega!“)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 14)*. München 1996; herausgegeben von Franz Trenner.

Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 2 („Ihr aufrichtig ergebener“)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 15)*. München 1998; herausgegeben von Gabriele Strauss und Monika Reger.

Strauss, Richard: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten Band 3 („Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus“)*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 18)*. München 2004; herausgegeben von Julia Liebscher.

Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern*. Zürich 1954; herausgegeben von Willi Schuh.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hans Adler*; herausgegeben von Götz Klaus Kende. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 4)*. Tutzing 1980; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Karl Böhm*. Mainz 1999; herausgegeben von Martina Steiger.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Joseph Gregor*. Salzburg 1955; herausgegeben von Roland Tenschert.

⁵²⁶ Korrespondenzen der subjektiv bedeutenderen, respektive dem Thema näher stehenden Persönlichkeit standardisiert als „Briefwechsel mit“; Übersetzer und Herausgeber standardisiert als „übersetzt von“, respektive „herausgegeben von“.

- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Rudolf Hartmann*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 7)*. Tutzing 1984; herausgegeben von Franz Trenner.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Gerhart Hauptmann*; herausgegeben von Dagmar Wünsche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 9)*. Tutzing 1983; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*. München 1990; herausgegeben von Willi Schuh.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*. Zürich 1952; herausgegeben von Franz und Alice Strauss, bearbeitet von Willi Schuh.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*. Berlin, Wien, Leipzig 1926; herausgegeben von Franz Strauß.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Alfred Kerr*; herausgegeben von Marc Konhäuser. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 39)*. Tutzing 1998; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*. In: *Richard Strauss Jahrbuch (1959/1960)*. Bonn 1960; herausgegeben von Willi Schuh.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Clemens Krauss*. Tutzing 1997; herausgegeben von Günter Brosche.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Clemens Krauss*. München 1964; herausgegeben von Götz Klaus Kende und Willi Schuh.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Josef Krips*; herausgegeben von Götz Klaus Kende. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5)*. Tutzing 1981; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Gustav Mahler*. München 1980; herausgegeben von Herta Blaukopf.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Manfred Mautner-Markhof*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5)*. Tutzing 1981; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Hugo Reichenberger*; herausgegeben von Günter Brosche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 52)*. Tutzing 2004; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Romain Rolland*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 13)*. Berlin 1994; herausgegeben von Franz Trenner.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Michael Rosenauer*; herausgegeben von Günter Brosche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 51)*. Tutzing 2004; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schalk*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 6)*. Tutzing 1983; herausgegeben von Franz Trenner.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Max von Schillings*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 9)*. Pfaffenhofen 1987; herausgegeben von Roswitha Schlötterer.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Franz Schneiderhan*; herausgegeben von Günter Brosche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 43)*. Tutzing 2000; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Ernst von Schuch*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 16)*. Berlin 1999; herausgegeben von Julia Liebscher.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Willi Schuh*. Zürich 1969; herausgegeben von Willi Schuh.
- Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Ludwig Thuille*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 4)*. Tutzing 1980; herausgegeben von Franz Trenner.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Ludwig Thuille*. München 1969; herausgegeben von Alfons Ott.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Heinz Tiessen*; herausgegeben von Dagmar Wünsche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 9)*. Tutzing 1983; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Heinz Tietjen*; herausgegeben von Dagmar Wünsche. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 20)*. Tutzing 1988; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Cosima Wagner*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 2)*. Tutzing 1978; herausgegeben von Franz Trenner und Gabriele Strauss.

Strauss, Richard: *Briefwechsel mit Stephan Zweig*. Frankfurt am Main 1957; herausgegeben von Willi Schuh.

Strauss, Richard: *Autographen, Portraits, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*. München 1999; herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek.

Strauss, Richard: *Die schweigsame Frau. Komische Oper in drei Aufzügen frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig, Musik von Richard Strauss op. 80*. Wien 1994; Klavierauszug von Felix Wolfes (Verlag Dr. Richard Strauss GMBH & Co. KG; RSV 8303).

Strauss, Richard. *Friedenstag. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 81*. Garmisch-Partenkirchen 1987; Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann (Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss Garmisch-Partenkirchen; A 8363 F).

Strauss, Richard: *Daphne. Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss op. 82*. Wien 1994; Klavierauszug von Ernst Gernot Klussmann (Verlag Dr. Richard Strauss GMBH & Co. KG; RSV 8383).

Nationalsozialismus

Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. In: *Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage (Band 2)*. Berlin 1940; herausgegeben von Herbert Gerigk und Theo Stengel.

Rassische Erziehung als Unterrichtsgrundsatz der Fachgebiete. Frankfurt am Main 1937; herausgegeben von Rudolf Benze und Alfred Pudelko.

Baltzer, Hermann: *Rasse und Kultur. Ein Gang durch die Weltgeschichte*. Weimar 1934.

Benze, Rudolf: *Erziehung im Großdeutschen Reich*. Frankfurt am Main 1943.

Benze, Rudolf: *Nationalpolitische Erziehung im Dritten Reich*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 22)*. Berlin 1936; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.

Blume, Friedrich: *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*. Wolfenbüttel und Berlin 1939.

Clauss, Ludwig Ferdinand: *Rasse und Charakter. Das lebendige Antlitz*. München 1938.

Clauss, Ludwig Ferdinand: *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*. München 1941.

Dittrel, Werner: *Vererbung und Rasse. Ein Hand- und Hilfsbuch für den Lehrer*. Stuttgart 1936.

Eichenauer, Richard: *Musik und Rasse*. München 1937.

Ekkehart, Winfried: *Rasse und Geschichte. Grundzüge einer rassewertenden Geschichtsbetrachtung von der Urzeit bis zu Gegenwart*. Bochum 1936.

Flessner, Vollmar: *Rasse und Politik im Staatsbürgerrecht. Rassisch-völkische und politische Voraussetzungen der Ausübung staatsbürgerlicher Rechte in Deutschland und im Auslande*. Berlin 1939.

- Franke, Gustav: *Vererbung und Rasse. Eine Einführung in Vererbungslehre, Rassenhygiene und Rassenkunde*. Berlin 1934.
- Gercke, Achim (Herausgeber): *Die Rasse im Schrifttum. Ein Wegweiser durch das rassenkundliche Schrifttum*. Berlin 1941; bearbeitet von Rudolf Kummer.
- Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924 – 1945 in 5 Bänden*. München 2008; herausgegeben von Ralf Georg Reuth.
- Goebbels, Joseph: *Das eherne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42*. München 1943.
- Goebbels, Joseph: *Der Angriff. Aufsätze aus der Kampfzeit*. München 1936.
- Goebbels, Joseph: *Der Bolschewismus in Theorie und Praxis*. Berlin 1936.
- Goebbels, Joseph: *Der geistige Arbeiter im Schicksalskampf des Reiches. Rede vor der Heidelberger Universität am Freitag, dem 09. Juli 1943*. München o.J..
- Goebbels, Joseph: *Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43*. München 1944.
- Goebbels, Joseph: *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*. München 1941.
- Goebbels, Joseph: *Kampf um Berlin. Der Anfang*. München 1934.
- Goebbels, Joseph: *Kommunismus ohne Maske*. Berlin 1935.
- Goebbels, Joseph: *Reden 1932 – 1945 in 2 Bänden*. München 1971; herausgegeben von Helmut Heiber.
- Goebbels, Joseph: *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden*. München 1934.
- Goebbels, Joseph: *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 8)*. Berlin 1935; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Gross, Walter: *Der deutsche Rassengedanke und die Welt*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 42)*. Berlin 1939; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Gross, Walter: *Der Rassedanke im neuen Geschichtsbild*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 18)*. Berlin 1939; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Gross, Walter: *Heilig ist das Blut. Eine Rundfunkrede gehalten am 7. Ernting 1935 in der „Stunde der jungen Nation“*. Berlin 1941.
- Gross, Walter: *Nationalsozialistische Rassenpolitik. Eine Rede an die deutschen Frauen*. Berlin 1935.
- Gross, Walter: *Rassenpolitische Erziehung*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 6)*. Berlin 1934; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Grunsky, Hans Alfred: *Der Einbruch des Judentums in die Philosophie*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 14)*. Berlin 1937; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Günther, Hans F. R.: *Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes*. München 1926.
- Gütt, Arthur: *Die Rassenpflege im Dritten Reich*. In: *Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands*. Hamburg 1940.
- Gütt, Arthur: *Dienst an der Rasse als Aufgabe der Staatspolitik*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 7)*. Berlin 1935; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Hauser, Otto: *Rasse und Philosophie. Sonderabdruck aus der Zweimonatsschrift „Die Botschaft“, Jahrgang 6, 1931/32*. o.O., o.J..
- Hesch, Michael: *Kultur und Rasse. Otto Reche zum 60. Geburtstag von Schülern und Freunden*. München 1939.
- Hildebrandt, Kurt: *Norm, Entartung, Verfall bezogen auf den Einzelnen, die Rasse und den Staat*. Stuttgart 1939.

- Hitler, Adolf: *Adolf Hitler an seine Jugend*. München 1940; herausgegeben von Baldur von Schirach.
- Hitler, Adolf: *Adolf Hitlers Appell an die deutsche Nation. Des Führers Reden auf dem Reichsparteitag der NSDAP. in Nürnberg 1933*. In: *Der deutsche Quell (Heft 151)*. Paderborn, Würzburg 1940; herausgegeben von Heinrich Schnee.
- Hitler, Adolf: *Außenpolitische Standortbestimmungen nach der Reichstagswahl Juni – Juli 1928*; herausgegeben von Gerhard L. Weinberg, Christian Hartmann und Klaus A. Lankheit. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 4)*. München, New Providence, London, Paris 1995; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Der großdeutsche Freiheitskampf. Reden Adolf Hitlers in 2 Bänden*. München 1941 und 1942.
- Hitler, Adolf: *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes*. In: *Hier spricht das neue Deutschland (Heft 7)*. München 1934; herausgegeben vom Zentralverlag der NSDAP.
- Hitler, Adolf: *Die Wiederbegründung der NSDAP (Februar 1925 – Juni 1926)*; herausgegeben von Clemens Vollnhals. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 1)*. München, London, New York, Paris 1992; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Es spricht der Führer. Sieben exemplarische Hitler-Reden*. Gütersloh 1966; herausgegeben von Hildegard von Kotze und Helmut Krausnick.
- Hitler, Adolf: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932 – 1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen (2 Bände)*. Würzburg 1962, 1963; herausgegeben von Max Domarus.
- Hitler, Adolf: *Hitlers Briefe und Notizen. Sein Weltbild in handschriftlichen Dokumenten*. Graz, Stuttgart 2002; herausgegeben von Werner Maser
- Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. München 1942.
- Hitler, Adolf: *Sämtliche Aufzeichnungen 1905 – 1924*; herausgegeben von Eberhard Jäckel und Axel Kuhn. In: *Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte (Band 21)*. Stuttgart 1980; herausgegeben von dem Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Vom Weimarer Parteitag bis zur Reichstagswahl Juli 1926 – Mai 1928 in 2 Bänden*; herausgegeben von Bärbel Dusik. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 2 und 3)*. München, London, New York, Paris 1992; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Von der Reichspräsidentenwahl bis zur Machtergreifung April 1932 – Januar 1933 in 2 Bänden*; herausgegeben von Christian Hartmann und Klaus A. Lankheit. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 11 und 12)*. München, New Providence, London, Paris 1996, 1998; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Von der Reichstagswahl bis zur Reichspräsidentenwahl Oktober 1930 – März 1932 in 3 Bänden*; herausgegeben von Constantin Goschler und Christian Hartmann. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 8, 9 und 10)*. München, New Providence, London, Paris 1994, 1996, 1997; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf: *Zwischen den Reichstagswahlen Juli 1928 – September 1930 in 3 Bänden*; herausgegeben von Bärbel Dusik, Klaus Christian Hartmann und A. Lankheit. In: Hitler, Adolf: *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933 (Band 5, 6 und 7)*. München, New Providence, London, Paris 1994, 1995; herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte.
- Ihlert, Heinz: *Die Reichsmusikkammer*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Reihe II; Heft 22)*. Berlin 1935; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Iltis, Hugo: *Der Mythos von Blut und Rasse*. Wien 1936.
- Isenburg, Karl Wilhelm Prinz von: *Das Problem der Rassenreinheit*. In: *Friedrich Manns pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften (Heft 1387 [= Schriften zur politischen Bildung; XII. Reihe, Heft 4])*. Langensalza 1933; herausgegeben von der Gesellschaft „Deutscher Staat“.

- Klemmt, Alfred: *Volk und Staat*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 20)*. Berlin 1936; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Koellreutter, Otto: *Grundfragen unserer Volks- und Staatsgestaltung*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 19)*. Berlin 1936; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Koellreutter, Otto: *Volk und Staat in der Weltanschauung des Nationalsozialismus*. Berlin 1935.
- Koellreutter, Otto: *Vom Sinn und Wesen der nationalen Revolution*. In: *Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart. Eine Sammlung von Vorträgen und Schriften aus dem Gebiet der gesamten Staatswissenschaften (Heft 101)*. Tübingen 1933.
- Kühn, Walter: *Führung zur Musik. Voraussetzungen und Grundlagen einer einheitlichen völkischen Musikerziehung*. Lahr 1939.
- Menghin, Oswald: *Geist und Blut. Grundsätzliches um Rasse, Sprache, Kultur und Volkstum*. Wien 1934.
- Petermann, Bruno: *Das Problem der Rassenseele. Vorlesungen zur Grundlegung einer allgemeinen Rassenpsychologie*. Leipzig 1935.
- Rabes, Otto: *Vererbung und Rassenpflege. Zahlen, Bilder und Tatsachenberichte*. In: *Versuche und Stoffe für den Unterricht in der Lebenskunde (Heft 1)*. Leipzig 1934; herausgegeben von Franz Spielberger.
- Reiner, Rolf Carl: *Rasse, Vererbung und Charakter. Eine grundlegende Einführung in die europäische Rassenkunde, die Vererbungs- und Körperbautypenlehre die Konstitutionslehre und die Rassenpflege*. Berlin 1934.
- Rosenberg, Alfred: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs. 1934-1935, 1939-1940*. München 1964; herausgegeben von Hans-Günther Seraphim.
- Rosenberg, Alfred: *An die Dunkelmänner unserer Zeit. Eine Antwort auf die Angriffe gegen den „Mythos des 20. Jahrhunderts“*. München 1936.
- Rosenberg, Alfred: *Blut und Ehre. Ein Kampf für die deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919 – 1933*. München 1942; herausgegeben von Thilo von Trotha.
- Rosenberg, Alfred: *Das Verbrechen der Freimaurerei. Judentum, Jesuitismus, Deutsches Christentum*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Der Kampf um die Freiheit der Forschung*. In: *Schriften der Hallischen Wissenschaftlichen Gesellschaft (Band 1)*. Halle 1938; herausgegeben von Johannes Weidemann.
- Rosenberg, Alfred: *Der deutsche Ordensstaat. Ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des nationalsozialistischen Staatsgedankens*. In: *Hier spricht das neue Deutschland (Heft 6)*. München 1939; herausgegeben vom Zentralverlag der NSDAP.
- Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*. München 1936.
- Rosenberg, Alfred: *Der staatsfeindliche Zionismus*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Der Sumpf. Querschnitte durch das „Geistes“-Leben der November-Demokratie*. München 1939.
- Rosenberg, Alfred: *Deutsche und europäische Geistesfreiheit. Rede, gehalten auf einer weltanschaulichen Feierstunde der NSDAP in Prag am 16. Januar 1944*. München o.J..
- Rosenberg, Alfred: *Die Protokolle der Weisen von Zion und die jüdische Weltpolitik*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Die Spur des Juden im Wandel der Zeiten*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.

- Rosenberg, Alfred: *Erste Aufzeichnungen 1917 – 1919*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Europa und sein Todfeind. Vier Reden über das bolschewistische Problem*. In: *Bolschewismus (Heft 6)*. München 1938; herausgegeben von Georg Leibbrandt.
- Rosenberg, Alfred: *Freimaurerische Weltpolitik im Lichte der kritischen Forschung*. In: *Nationalsozialistische Bibliothek (Heft 9)*. München 1931; herausgegeben von Gottfried Feder.
- Rosenberg, Alfred: *Gestaltung der Idee. Blut und Ehre Band 2. Reden und Aufsätze von 1933 – 1935*. München 1938; herausgegeben von Thilo von Trotha.
- Rosenberg, Alfred: *Großdeutschland. Traum und Tragödie. Rosenbergs Kritik am Hitlerismus*. München 1970; herausgegeben von Heinrich Härtle.
- Rosenberg, Alfred: *Kampf um die Macht. Die Aufsätze aus dem „Völkischen Beobachter“ 1921 – 1923*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Krisis und Neubau Europas*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 5)*. Berlin 1934; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Rosenberg, Alfred: *Letzte Aufzeichnungen. Ideale und Idole der nationalsozialistischen Revolution*. Göttingen 1955.
- Rosenberg, Alfred: *Müssen weltanschauliche Kämpfe staatliche Feindschaften ergeben?*. In: *Hier spricht das neue Deutschland (Heft 14)*. München 1939; herausgegeben vom Zentralverlag der NSDAP.
- Rosenberg, Alfred: *Neugeburt Europas als werdende Geschichte*. In: *Schriften der Hallischen Wissenschaftlichen Gesellschaft (Band 5)*. Halle 1939; herausgegeben von Johannes Weidemann.
- Rosenberg, Alfred: *Novemberköpfe*. München 1939.
- Rosenberg, Alfred: *Pest in Rußland. Der Bolschewismus, seine Häupter, Handlanger und Opfer*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Rompilger. Der Verrat an Luther und der „Mythos des 20. Jahrhunderts“*. München 1937.
- Rosenberg, Alfred: *Unmoral im Talmud*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Rosenberg, Alfred: *Verteidigung des deutschen Kulturgedankens. Reden auf dem Reichsparteitag 1938*. München 1938.
- Rosenberg, Alfred: *Weltanschauung und Glaubenslehre*. In: *Schriften der Hallischen Wissenschaftlichen Gesellschaft (Band 4)*. Halle 1939; herausgegeben von Johannes Weidemann.
- Rosenberg, Alfred: *Wesen, Grundsätze und Ziele der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. Das Programm der Bewegung*. In: Rosenberg, Alfred: *Schriften und Reden in 2 Bänden*. München 1943; herausgegeben von Alfred Baeumler.
- Schattenfroh, Franz: *Wille und Rasse*. Berlin 1943.
- Schrieber, Karl-Friedrich: *Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik*. Berlin 1934.
- Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*. München 1935.
- Schwarz, Hermann: *Zur philosophischen Grundlegung des Nationalsozialismus*. In: *Schriften der deutschen Hochschule für Politik (Heft 17)*. Berlin 1936; herausgegeben von Paul Meier-Benneckenstein.
- Scola, Franz: *Rasse und Lebensform. Versuch einer psychologischen Begründung der rasseseelischen Eigenarten*. Berlin 1943.

Staemmler, Martin: *Rassenpflege im völkischen Staat. Ein Mahnruf an alle, die sich mitverantwortlich fühlen für die Zukunft unseres Volkes*. München 1933.

Staemmler, Martin: *Rassenpflege und Schule*. In: *Friedrich Manns pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften (Heft 1379 [= Schriften zur politischen Bildung; XII. Reihe, Heft 2])*. Langensalza 1933; herausgegeben von der Gesellschaft „Deutscher Staat“.

Tirala, Lothar Gottlieb: *Rasse, Geist und Seele*. München 1935.

Voegelin, Eric: *Rasse und Staat*. Tübingen 1933.

Waldmann, Guido (Herausgeber): *Musik und Rasse*. Berlin 1939.

Wundt, Max: *Die Wurzeln der deutschen Philosophie in Stamm und Rasse*. Berlin 1944.

Philosophie und Litteratur

Aischylos: *Tragödien und Fragmente*. In: *Sammlung Dietrich (Band 17)*. Leipzig 1938; übersetzt von Ludwig Wolde.

Anders, Günther: *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach „Holocaust“ 1979*. München 1979.

Arendt, Hannah: *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*. München 2008; herausgegeben von Heidi Bohnet und Klaus Stadler.

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2008; übersetzt von Brigitte Granzow.

(Original: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York 1963.)

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 2008; übersetzt von Hannah Arendt.

(Original: *The Origins of Totalitarianism*. New York 1951.)

Arendt, Hannah: *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*. München 2007; herausgegeben von Ursula Ludz.

Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München 2008; übersetzt von Gisela Uellenberg.
(Original: *On Violence*. New York 1970.)

Arendt, Hannah: *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. München 2008.

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 2008; übersetzt von Hannah Arendt.
(Original: *The Human Condition*. Chicago 1958.)

Arendt, Hannah: *Vor Antisemitismus ist man nur noch auf dem Monde sicher. Beiträge für die deutsch-jüdische Emigrantenzeitung „Aufbau“ 1941 – 1945*. München 2004; herausgegeben von Marie Luise Knott.

Arendt, Hannah: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München 2007; herausgegeben von Ursula Ludz.

Austin, John L.: *„Performative Äußerungen“*. In: Austin, John L.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart 1986; übersetzt und herausgegeben von Joachim Schulte.

(Original: *„Performative Utterances“*. In: *Philosophical Papers*. Oxford 1970.)

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979; übersetzt von Eike von Savigny.
(Original: *How to Do Things with Words*. Cambridge 1975.)

Cassirer, Ernst: *Vom Mythos des Staates*. Hamburg 2002; übersetzt von Franz Stoessl.
(Original: *The Myth of the State*. New York 1946.)

- Cassirer, Ernst: *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*. Stuttgart 1960; übersetzt von Wilhelm Krampf.
(Original: *An Essay on Man*. New Haven 1944.)
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*; übersetzt von Ulrich Köppen. In: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main 2008; herausgegeben Axel Honneth und Martin Saar.
(Original: *L'Archéologie du savoir*. Paris 1969.)
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; übersetzt von Ulrich Köppen. In: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main 2008; herausgegeben Axel Honneth und Martin Saar.
(Original: *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966.)
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*; übersetzt von Walter Seitter. In: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main 2008; herausgegeben Axel Honneth und Martin Saar.
(Original: *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris 1975.)
- Frege, Gottlob: *Über Sinn und Bedeutung*. In: Frege, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*. Göttingen 1986.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Harry Graf Kessler*. Frankfurt am Main 1968; herausgegeben von Hilde Burger.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Leipzig o.J.; herausgegeben von Franz Zinkernagel.
- Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. In: *Sammlung Göschen (Band 1000)*. Berlin 1965.
- Jaspers, Karl: *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960.
- Kant, Immanuel: *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. Frankfurt am Main 1974; herausgegeben von Wilhelm Weischedel.
- Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt am Main 1976.
(Original: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago 1962)
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Dialog über die Verknüpfung zwischen Dingen und Worten*. In: Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie (Teil II)*. Hamburg 1996.
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*. Meiner 1981; übersetzt von Carl Winckler.
(Original: *An Essay Concerning Human Understanding*. London 1690.)
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Hanno Helbling.
- Mann, Thomas: *Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940 – 1945*. Frankfurt am Main 2004.
- Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1999; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
- Nietzsche, Friedrich: *Friedrich Nietzsches sämtliche Briefe; Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. München 2003; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
- Pfitzner, Hans: *Gesammelte Schriften in 3 Bänden*. Augsburg 1926.
- Platon: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Reinbek bei Hamburg 2002; übersetzt von Friedrich Schleiermacher, herausgegeben von Ursula Wolf.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1967; übersetzt von Herman Lommel.
(Original: *Cours de linguistique générale*. Lausanne 1916.)

- Schopenhauer, Arthur: *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in 12 Bänden*. Stuttgart und Berlin o.J. (vermutlich 1910); herausgegeben von Rudolf Steiner.
- Wagner, Richard: *Richard Wagners gesammelte Schriften in 14 Bänden*. Leipzig o.J. (verm. 1912); herausgegeben von Julius Kapp.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1986.
(Original: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore 1978.)
- White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main 2008; übersetzt von Peter Kohlhaas.
(Original: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973.)
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2003; herausgegeben von Joachim Schulte.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main 1984.
- Zweig, Stefan: *Tagebücher*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck, übersetzt von Ursula Michels-Wentz (Segment: „*Diary of the second war*“).
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897 – 1942 in 4 Bänden*. Frankfurt am Main 1995, 1998, 2000, 2005; herausgegeben von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler.
- Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*. Frankfurt am Main 1987; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater.
- Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Joseph Gregor*. New Zealand 1991; herausgegeben von Kenneth Brikin.
- Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Alfons Petzold*. New York 1998; herausgegeben von David Turner. In: *Austrian Culture (Band 27)*; herausgegeben von Harry Zohn.
- Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Romain Rolland in 2 Bänden*. Berlin 1987; übersetzt von Christel Gersch und Gerhard Schewe, herausgegeben von Waltraud Schwarze.
- Zweig, Stefan: *Unbekannte Briefe aus der Emigration an eine Freundin*. Wien, Stuttgart, Basel 1964; herausgegeben von Gisella Selden-Goth. In: *Sammlung Dokumente zur Literatur- und Theatergeschichte (Band 3)*; herausgegeben von Hermann R. Leber und Carlos d'Inclan.
- Zweig, Stefan: „*Wenn einen Augenblick die Wolken weichen*“. *Stefan Zweig im Briefwechsel mit Frederike Zweig 1912 – 1942*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer.
- Zweig, Stefan: *Adam Lux*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.
- Zweig, Stefan: *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums*. Frankfurt am Main 2006.
- Zweig, Stefan: *Angst*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.
- Zweig, Stefan: *Balzac. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck und Richard Friedenthal.
- Zweig, Stefan: *Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902 – 1939*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Knut Beck.
- Zweig, Stefan: *Brennendes Geheimnis*. In: Zweig, Stefan: *Meisternovellen*. Frankfurt am Main 2006.
- Zweig, Stefan: *Brief einer Unbekannten*. In: Zweig, Stefan: *Meisternovellen*. Frankfurt am Main 2006.
- Zweig, Stefan: *Buchmendel*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Clarissa. Ein Romanentwurf*. Frankfurt am Main 2002; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Das Haus am Meer*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Das Kreuz*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Der Amokläufer*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Der begrabene Leuchter*. Frankfurt am Main 1999.

Zweig, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Der Stern über dem Walde*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Der verwandelte Komödiant*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Der Zwang*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Augen des ewigen Bruders*. In: Zweig, Stefan: *Rahel rechnet mit Gott. Legenden*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Frau und die Landschaft*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die gleich-ungleichen Schwestern*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Hochzeit von Lyon*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Gouvernante*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Legende der dritten Taube*. In: Zweig, Stefan: *Rahel rechnet mit Gott. Legenden*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Liebe der Erika Ewald*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Mondscheingasse*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die spät bezahlte Schuld*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation*. In: Zweig, Stefan: *Meisternovellen*. Frankfurt am Main 2006.

Zweig, Stefan: *Die Wanderung*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main 2007.

Zweig, Stefan: *Die Wunder des Lebens*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi*. Frankfurt am Main 1998.

Zweig, Stefan: *Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Ein Verbummelter*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Episode am Genfer See*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Europäisches Erbe*. Frankfurt am Main 1981; herausgegeben von Richard Friedenthal.

Zweig, Stefan: *Geschichte in der Dämmerung*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Geschichte eines Unterganges*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Im Schnee*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Jeremias*. In: Zweig, Stefan: *Tersites, Jeremias. Zwei Dramen*. Frankfurt am Main 1982; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Charakters*. Frankfurt am Main 2007.

Zweig, Stefan: *Legende eines Lebens*. In: Zweig, Stefan: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Frankfurt am Main 1984; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Leporella*. In: Zweig, Stefan: *Der Amokläufer. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Magellan. Der Mann und seine Tat*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Maria Stuart*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Frankfurt am Main 1980; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Montaigne*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Rahel rechnet mit Gott*. In: Zweig, Stefan: *Rahel rechnet mit Gott. Legenden*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Romain Rolland*. Frankfurt am Main 2006; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Schachnovelle*. In: Zweig, Stefan: *Meisternovellen*. Frankfurt am Main 2006.

Zweig, Stefan: *Sommernovellette*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Tersites*. In: Zweig, Stefan: *Tersites, Jeremias. Zwei Dramen*. Frankfurt am Main 1982; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*. Frankfurt am Main 2006.

Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main 2004.

Zweig, Stefan: *Untergang eines Herzens*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Vergessene Träume*. In: Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main 2005; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Verwirrung der Gefühle. Private Aufzeichnungen des Geheimrates R. v. D.*. In: Zweig, Stefan: *Meisternovellen*. Frankfurt am Main 2006.

Zweig, Stefan: *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. In: Zweig, Stefan: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2004; herausgegeben von Knut Beck.

Zweig, Stefan: *Wondrak*. In: Zweig, Stefan: *Buchmendel. Erzählungen*. Frankfurt am Main 2007; herausgegeben von Knut Beck.

Sekundärliteratur

Intellektuelle im Nationalsozialismus. In: *Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik (Band 4)*. Frankfurt am Main 2000; herausgegeben von Wolfgang Bialas und Manfred Gange.

Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Hamburg 2008; herausgegeben von Stefan Lorenz Sorgner, H. James Birx und Nikolaus Knoepffler.

Abert, Anna Amalie: *Richard Strauss. Die Opern.* Velber 1972.

Abert, Anna Amalie: *Richard Strauss im Spiegel der deutschen Presse 1933-1939. Zeitbedingte Maßstäbe im Widerstreit mit historischer Größe.* In: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik.* Zürich und Freiburg 1980; herausgegeben Jürg Stenzl.

Adamy, Bernhard: „... hundertfache Bemühung“. *Zum künstlerischen Selbstverständnis von Richard Strauss.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 26)*. Tutzing 1991; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Adamy, Bernhard: *Im Schatten des Terrors. Einige Texte von Stefan Zweig über Richard Strauss.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 22)*. Tutzing 1989; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Adamy, Bernhard: *Richard Strauss im Dritten Reich. Randbemerkungen zum Thema bei Kurt Wilhelm.* In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 14)*. Tutzing 1985; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Ashley, Tim: *Richard Strauss.* London 1999.

von Asow, Erich H. Mueller: *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis in 3 Bänden.* Wiesbaden, Wien, München 1959.

Bärsch, Claus-Ekkehard: *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler.* München 2002.

Beaujean, Oswald: *Bildungsbürger Richard Strauss oder: ein Leben mit Goethe als ideeller Leitfigur.* In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten.* Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

Beci, Veronika: *Der ewig Moderne. Richard Strauss 1864 – 1949.* Düsseldorf 1998.

Beck, Knut: *Politik – die wichtigste Sache im Leben? Stefan Zweigs Haltung zum Zeitgeschehen.* In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Grenzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003; herausgegeben von Thomas Eicher.

Benz, Wolfgang: *Vernichtung und Konfrontation. Europa im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts.* In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen;* herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.

Berger, Anton: *Richard Strauss als geistige Macht. Versuch eines philosophischen Verständnisses.* Garmisch-Partenkirchen o.J..

Bermbach, Udo: *Die „Freiheit“ des Künstlers oder: Politischer Eskapismus als ästhetisches Prinzip?.* In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten.* Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

Bermbach, Udo: *Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert.* In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten.* Stuttgart, Weimar, Metzler 2000; herausgegeben von Udo Bermbach.

- Böhm, Karl: *Begegnungen mit Richard Strauss*. Wien, München 1964; herausgegeben und eingeleitet von Franz Eugen Dostal.
- Bollenbeck, Georg: *Eine unerwünschte Repräsentantenrolle: Thomas Mann und „Der Protest der Richard-Wagner-Stadt München“*. In: *Antifaschismus (Beiträge zur politischen Bildung, Band 31)*. Heilbronn 1996; herausgegeben von Uli Dieterich und Marion von Hagen.
- Boyden, Matthew: *Richard Strauss. Die Biographie*. Wien 1999; übersetzt von Maurus Pacher. (Original: *The Reluctant Ostrich – The Life and Struggle of Richard Strauss*. London 1999.)
- Brenner, Helmut: *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938 – 1945*. Graz 1992.
- Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. In: *Rowohlts deutsche Enzyklopädie. Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort*. Reinbek bei Hamburg 1963; herausgegeben von Ernesto Grassi.
- Brenner, Hildegard: *Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*. In: *Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte (Nummer 24)*. Stuttgart 1972; herausgegeben von Hans Rothfels und Theodor Eschenburg.
- Brikin, Kenneth: *Collaboration out of Crisis (Strauss – Zweig – Gregor)*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 9)*. Tutzing 1983; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brikin, Kenneth: *Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. An evaluatory assessment of Zweig's influence upon Strauss/Gregor operas. Part one: „Die Liebe der Danae“, and „Friedenstag“*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 10)*. Tutzing 1983; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brikin, Kenneth: *„Von Werra-Stadt nach Ilm-Athen“. Richard Strauss and Hans von Bülow and Hans Bronsart von Schellendorf. Two newly discovered letters from the Meiningen and Weimar years*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 44)*. Tutzing 2000; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brosche, Günter: *Neue Richard Strauss-Autographen in Wien. Zwei Lieder und Briefe an Robert Kosta, Hans Pfitzner, Roland Tenschert u.a.*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 13)*. Tutzing 1985; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brosche, Günther: *Noch ein Dokument zum Thema Richard Strauss und Arnold Schönberg*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 23)*. Tutzing 1990; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brosche, Günther: *Richard Strauss und Arnold Schönberg. Mit unveröffentlichten Briefen*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 2)*. Tutzing 1979; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Brosche, Günther: *Richard Strauss. Werk und Leben*. In: *Neue Musikportraits (Band 5)*. Wien 2008; herausgegeben von Manfred Wagner.
- Brügge, Joachim: *Metamorphosenkonzept und Tradition des 19. Jahrhunderts: Bemerkungen zu Richard Strauss' „Metamorphosen. Studie für 23 Solostreicher“ (AV 142)*. In: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch (13. Jahrgang)*. Augsburg 2005; herausgegeben von Marianne Danckwardt und Johannes Hoyer.
- Dahlhaus, Carl: *Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft (Jahrgang 28; Heft 1)*. Berlin 1986; herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR.
- Danuser, Hermann: *Gustav Mahler und seine Zeit*. Regensburg 1991.
- Decloedt, Leopold: *Stefan Zweig im Spiegel der Wiener Presse der dreißiger Jahre*. In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Granzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003; herausgegeben von Thomas Eicher.

- Deppisch, Walter: *Richard Strauss*. Reibeck bei Hamburg 1968.
- Dümling, Albert: *Verfolgte Musiker, verfemte Musik unter dem NS-Regime*. In: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. In: *ConBrio-Fachbuch (Band 6)*. Regensburg 1997.
- Dümling, Albert: *Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die „Olympische Hymne“ von Robert Lubahn und Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 38)*. Tutzing 1997; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Eckhard, John: *Vexierbild „Politische Musik“: Stationen ihrer Entstehung (1918 – 1938)*. In: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. In: *ConBrio-Fachbuch (Band 6)*. Regensburg 1997.
- Edler, Arnfried: *Zwischen Mythos und Konvention – Überlegungen zur Stellung von Richard Strauss in der Musikgeschichte der 1920 Jahre*. In: *Richard Strauss in der Musikgeschichte der 1920 Jahre. Symposium zum 50. Todestag von Richard Strauss (Hannover 3. – 4. November 1999)*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 45)*. Tutzing 2001; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Eicher, Thomas: *Vorwort zu: Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Granzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003; herausgegeben von Thomas Eicher.
- Erhardt, Otto: *Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen*. In: *Musikerreihe in auserlesenen Einzeldarstellungen (Band 13)*. Freiburg im Breisgau 1953; herausgegeben von Paul Schaller.
- Faustmann, Uwe Julius: *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Bonn 1990.
- Fleckner, Uwe: *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. In: *Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ (Band 1)*. Berlin 2006.
- Fremy Ursula: *Die Hamburgische Staatsoper als Frontbühne. Ideologischer Rahmen, Eindrücke der „inneren“ und „äußeren“ Front*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Fulfs, Ingo: *Musiktheater im Nationalsozialismus*. Marburg 1995.
- Funk-Hennigs, Erika: *Musik und Gewalt*. In: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. In: *ConBrio-Fachbuch (Band 6)*. Regensburg 1997.
- Gall, Lothar: *Richard Strauss und das „Dritte Reich“ oder: Wie der Künstler Strauss sich missbrachen ließ*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.
- Gatscha, Otto: *Librettist und Komponist dargestellt an Opern Richard Strauß's*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Wien 1947.
- Geiger, Friedrich: *„Einer unter hunderttausend“: Hans Hinkel und die NS-Kulturbürokratie*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.
- Germer, Stefan: *Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*. In: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig*. München 1990; herausgegeben von Bazon Brock und Achim Preiß.
- Gilliam, Bryan: *„Frieden im Innern“: Außenwelt und Innenwelt von Richard Strauss um 1935*. In: *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin 2001; herausgegeben von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer.

Gilliam, Bryan: *Stefan Zweig's Contribution to Strauss Opera after „Die schweigsame Frau“*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5)*. Tutzing 1981; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

Gilliam, Bryan: *The life of Richard Strauss*. Cambridge 1999.

Gobineau, Arthur de: *Die Ungleichheit der Menschenrassen*. Berlin 1935; übersetzt von R. Kempf.

Goldinger, Walter: *Geschichte der Republik Österreich*. Wien 1962.

Görner, Rüdiger: *Schweigsame Dissonanzen. Zum Verhältnis von Stefan Zweig und Richard Strauss*. In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhundert (Übergänge, Granzfälle; Österreichische Literatur in Kontexten, Band 8)*. Oberhausen 2003; herausgegeben von Thomas Eicher.

Gorr, Doris: *Nationalsozialistische Sprachwirklichkeit als Gesellschaftsreligion. Eine sprachsoziologische Untersuchung zum Verhältnis von Propaganda und Wirklichkeit im Nationalsozialismus*. Aachen 2000.

Gossweiler, Kurt: *Italienischer und deutscher Faschismus – Gemeinsamkeiten und Unterschiede*. In: *Antifaschismus (Beiträge zur politischen Bildung, Band 31)*. Heilbronn 1996; herausgegeben von Uli Dieterich und Marion von Hagen.

Grab, Walter: *Aspekte des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert*. In: *Antifaschismus (Beiträge zur politischen Bildung, Band 31)*. Heilbronn 1996; herausgegeben von Uli Dieterich und Marion von Hagen.

Grainger, Percy: *Richard Strauss. Seer and Idealist*. In: *Richard Strauss and his World*. Princeton 1992; edited by Bryan Gilliam.

Grasberger, Franz: *Richard Strauss. Hohe Kunst – Erfülltes Leben*. Wien 1965.

Grasberger, Franz: *Richard Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing 1969.

Gregor, Joseph: *Kulturgeschichte der Oper*. Zürich 1941.

Gregor, Joseph: *Richard Strauss*. Leipzig 1939.

Gysi, Fritz: *Richard Strauss*. In: *Die großen Meister der Musik*. Potsdam 1934; herausgegeben von Ernst Bücken.

Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. München 2003.

Hefling, Stephen E.: *Miners Digging from Opposite Sides: Mahler, Strauss, and the Problem of Program Music*. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London 1992; herausgegeben von Bryan Gilliam.

Heister, Hanns-Werner: *Nachwort. Funktionalisierung und Entpolitisierung*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.

Heister, Hanns-Werner: „Nationalismus“, „Totalitarismus“, „Marktwirtschaft“. *Stichworte zur Diskussion*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.

Holland, Dietmar: *Richard Strauss und Arnold Schönberg oder: Drama und Symphonie; zwei sich verschränkende Ausdrucksträger*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.

Hottmann, Katharina: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Operschaffen*. In: *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation (Band 30)*. Tutzing 2005; herausgegeben von Günter Brosche.

- Jackson, Timothy L.: *The Metamorphosis of the „Metamorphosen“*. *New Analytical and Source-Critical Discoveries*. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London 1992; herausgegeben von Bryan Gilliam.
- Kalisch, Alfred: *Richard Strauss: The Man*. In: *Richard Strauss and his World*. Princeton 1992; edited by Bryan Gilliam.
- Karner, Otto: „*Um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhindern*“. *Richard Strauss im Dritten Reich*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 1996.
- Karner, Otto: *Komponisten unterm Hakenkreuz. Sieben Komponistenportraits während der Zeit des Nationalsozialismus*. Dissertationsarbeit zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Wien 2002.
- Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus - Acht Porträts*. Berlin 2004; übersetzt von Paul Lukas.
(Original: *Composer of the Nazi Era - Eight Portraits*. New York 2000.)
- Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse - Musiker im Dritten Reich*. München, Wien 1998; übersetzt von Maurus Pacher.
(Original: *The Twisted Muse*. New York 1997.)
- Kende, Götz Klaus: *Aus der Werkstatt des Operndirektors. Ein bisher unveröffentlichter Brief Richard Strauss' an Karl Lion*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5)*. Tutzing 1981; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Kende, Götz Klaus: *Richard Strauss und Clemens Krauss. Eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an „Capriccio“ (op. 85), Konversationsstück für Musik*. In: *Drucke zur Münchner Musikgeschichte (Band 1)*. München 1960; herausgegeben von Signe von Scanzoni.
- Kende, Götz Klaus: *Zwei unbekannte Briefe von Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 3)*. Tutzing 1980; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Kennedy, Nigel: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge 1999.
- Kennedy, Nigel: *Richard Strauss*. In: *The Master Musicians*. Oxford 1995.
- Kerschbaumer, Gert: *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger*. Salzburg, Wien, Frankfurt am Main 2003.
- Klein, Hans-Dieter: *Geschichtsphilosophie. Eine Einführung*. Wien 2005.
- Klein, Hans-Dieter: *Metaphysik. Eine Einführung*. Wien 2005.
- Klein, Hans-Günter: *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Kohler, Stephan: *Richard Strauss – (k)ein Heldenleben?*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 42)*. Tutzing 1999; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Konrad, Claudia: *Freunde und Rivalen. Gustav Mahler und Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 23)*. Tutzing 1990; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Konrad, Claudia: *Richard Strauss und Arnold Schönberg*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 22)*. Tutzing 1989; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Konwitschny, Peter: *Rosenkavalier. Friedenstag. Daphne oder: Warum man mit dem Ver-Urteilen vorsichtig umgehen sollte*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.
- Kralik, Heinrich: *Richard Strauss. Weltbürger der Musik*. Wien, München, Basel 1963.
- Krause, Ernst: *Richard Strauss. Der letzte Romantiker*. München 1979.
- Krause, Ernst: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. München 1988.

- Kube, Michael: „Glauben Sie mir, es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!“ *Mahler und Strauss – Verbindendes und Trennendes*. In: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*. München 2001; herausgegeben von Renate Ulm.
- Lambrecht, Jutta: *Nicht jede Musik passt für jeden ...? Anmerkungen zur Musik im Dritten Reich*. In: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig*. München 1990; herausgegeben von Bazon Brock und Achim Preiß.
- Landwehr, Achim: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen 2004.
- Lesky, Albin: *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern 1957
- Liebming, Barbara: *Stefan Zweig als Librettist von Richard Strauss*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 1989.
- Liebscher, Julia: *Richard Strauss und Friedrich Nietzsche*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 27)*. Tutzing 1992; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens*. Wien 2000.
- Lütteken, Laurenz: „Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen“. *Biographie und Geschichte in den Metamorphosen von Richard Strauss*. In: *Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*. Winterthur 2004.
- Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Frankfurt am Main 2003; Vorwort von Willy Haas.
- Mann, William: *Die Opern von Richard Strauss*. München 1969.
(Original: *Richard Strauss. A critical study of the operas*. London 1964.)
- Mar, Norman del: *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works in 3 volumes*. London 1978.
- Marek, George R.: *Richard Strauss. The Life of a Non-Hero*. New York 1967.
- Mattenklott, Gert: *Ästhetizismus und Faschismus*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt am Main 2006.
- Messmer, Franzpeter (Herausgeber): *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. In: *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft (Band 11)*. Pfaffenhofen 1989; herausgegeben von Franzpeter Messmer.
- Moser, Hans Joachim: *Richard Strauss. Leben und Werk*. Krakau 1944.
- Natan, Alex: *Richard Strauss. Die Opern*. Basel, Stuttgart 1963.
- Nemec, Jürgen: *Musik und Publizistik im Nationalsozialismus. Eine Analyse nazistischer Kunst- und Musikideologie anhand der „Musikbetrachtung“ in der Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 2004.
- Okrassa, Nina: *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872 – 1945)*. Köln, Weimar, Wien 2002.
- Opitz, Reinhard: „Raum“, „Rasse“, „Volk“. *Über den Zusammenhang von Programm, Ideologie und Ideologiekritik des deutschen Faschismus*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Overhoff, Kurth: *Die Ambivalenz des Begriffes „Neue Kunst“ im Blickfeld des Genies Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 14)*. Tutzing 1985; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Panofsky, Walter: *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*. München 1965.

- Pantijelew, Grigori: *Richard Strauss – Repräsentant einer inneren Emigration oder Mitläufer? Zu einigen Aspekten des Strauss'schen Alterswerkes*. In: *Richard Strauss. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Internationales Gewandhaus-Symposium 1989*. Frankfurt, Leipzig 1991.
- Pausch, Oskar: *Ein unbekannter Text von Richard Strauss aus dem Jahr 1942 und dessen Umfeld*. In: *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*. Wien, Köln, Weimar 2007; herausgegeben von Theo Kölzer, Franz-Albrecht Bornschlegel, Christian Friedl und Georg Vogeler.
- Pausch, Oskar: *Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor und das Jahr 1938*. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Band 47)*. Tutzing 1999; herausgegeben von Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Hilscher.
- Peitsch, Helmut: *Kulturfassade vor der Barbarei*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Petersen, Barbara A.: *Die Händler und die Kunst. Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London 1992; herausgegeben von Bryan Gilliam.
- Pfister, Kurt: *Richard Strauss. Weg, Gestalt, Denkmal*. Wien 1951.
- Potter, Pamela: *Strauss and the National Socialists: The Debate and Its Relevance*. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, London 1992; herausgegeben von Bryan Gilliam.
- Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. München 1981. (Original: *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig*. Oxford 1972.)
- Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main 1982.
- Prieberg, Fred K.: *Nach dem „Endsieg“ oder Musiker-Mimikry*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Publik, Maria: *Richard Strauss. Bürger – Künstler – Rebell. Eine historische Annäherung*. Graz, Wien, Köln 1999.
- Rauchhaupt, Ursula von: *Umstrittener Richard Strauss – Krise im Musik-Feuilleton*. In: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*. Regensburg 1965; herausgegeben von Heinz Becker.
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien 1991.
- Riethmüller, Albrecht (Herausgeber): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925 – 1945*. In: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert (Band 2)*. Laaber 2006.
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.
- Schäfers, Matthias: *„... daß dasjenige, das den Anstoß zur Entwicklung gegeben hat, auch das erste ist, das uns wieder abstößt ...“: Arnold Schönberg und Richard Strauss*. In: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*. Stuttgart, Weimar 2001; herausgegeben von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler.
- Schinköth, Thomas: *Mit Leistung gegen „undeutsche“ Einflüsse – Die „NS-Kulturgemeinde“*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.
- Schlegel, Konrad Friedrich: *Siegfried oder Faust? Der Expressionismusstreit im Nationalsozialismus*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 1996.
- Schlesinger, Robert: *Gott sei mit unserm Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*. Wien 1997.

- Schlötterer, Reinhard: „Studie“, *Ausdrucksgeschehen, Reminiszenz: zu den „Metamorphosen“ von Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 50)*. Tutzing 2003; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Schmidt, Manuela Maria: *Friedrich Rösch – ein Vorkämpfer für die Rechte der Komponisten*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 55)*. Tutzing 2006; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Schnell, Ralf (Herausgeber): *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*. In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften (Band 10)*. Stuttgart 1978.
- Schöttler, Peter: *Wer hat Angst vor dem linguistic turn*. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft (Band 23)*. Göttingen 1997.
- Spotts, Frederic: *Hitler and the Power of Aesthetics*. London 2002.
- Schreiber, Ulrich: *Richard Strauss*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000; herausgegeben von Udo Bermbach.
- Schreiber, Ulrich: *Schicksalhafte Bestimmung zum Klassiker oder: Konzentrisches Kreisen um einen musikdramatischen Kern*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.
- Schulze, Erich: *Die GEMA – gestern und heute*. In: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik. Gegründet 1834 von Robert Schumann (Jahrgang 114; Heft 1: Organisationsfragen)*. Regensburg 1953; herausgegeben von Erich Valentin.
- Schuster, Peter-Klaus (Herausgeber): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. München 1988.
- Schütte, Jens-Peter: *Richard Strauss und das Musiktheater. Dramaturgie – Inszenierung – Rezeption (Internationale Fachkonferenz; Bochum 14. – 17. November 2001)*. In: *Die Musikforschung (Jahrgang 55)*. Kassel, Basel, London, New York, Prag 2002; herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung.
- Scott, Joan W.: *Nach der Geschichte?*. In: *Werkstatt Geschichte Nr. 17*. Essen 1997; herausgegeben vom Verein für kritische Geschichtsschreibung.
- See, Hans: *Durch Reinheit zur Einheit? Deutschlands Teilung und deren „Heiligungen“ unter dem Nationalsozialismus*. In: *Antifaschismus (Beiträge zur politischen Bildung, Band 31)*. Heilbronn 1996; herausgegeben von Uli Dieterich und Marion von Hagen.
- Splitt, Gerhard: *Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung*. In: *Musik in der Emigration 1933 – 1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung (Symposium Essen, 10 – 13. Juni 1992)*. Stuttgart 1994; herausgegeben von Horst Weber.
- Splitt, Gerhard. *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*. In: *Archiv für Musikwissenschaft (Jahrgang 55)*. Stuttgart 1998; herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
- Splitt, Gerhard: *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*. Pfaffenweiler 1987.
- Splitt, Gerhard: *Richard Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig*. In: *Die Musikforschung (Jahrgang 58)*. Kassel, Basel, London, New York, Prag 2005; herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung.
- Splitt, Gerhard: *Richard Strauss, die Dresdner Uraufführung der „Arabella“ und das „neue Deutschland“*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.
- Steinberg, Michael P.: *Richard Strauss and the Question*. In: *Richard Strauss and his World*. Princeton 1992; edited by Bryan Gilliam.

- Strasser, Otto: *Drei unbekannte Briefe von Richard Strauss*. In: *Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 11)*. Tutzing 1984; herausgegeben von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Strömer, Irene: *Stephan Zweigs Autobiographie „Die Welt von Gestern“ im historischen Kontext*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität Wien 1995.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Prognosen und Irrtümer der Musikkritik*. In: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*. Regensburg 1965; herausgegeben von Heinz Becker.
- Tadday, Ulrich (Herausgeber): *Richard Strauss. Der griechische Germane*. In: *Musik-Konzepte (Neue Folge; 129/130)*. München 2005.
- Thomas, Walter: *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*. München, Wien 1964.
- Thrun, Martin: *Die Errichtung der Reichsmusikkammer*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Thrun, Martin: *Musik in Dresden – Stadtindividualität nach der „Gleichschaltung“*. In: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933 – 1966. Beiträge zur Musik in Dresden im Kontext zweier deutscher Diktaturen*; herausgegeben von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister. In: *Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (Band 5)*. Laaber 2002; herausgegeben von Hans John, Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss.
- Trenner, Franz: *Richard Strauss. Werkverzeichnis*. Wien, München 1985.
- Unger, Anette: *Gustav Mahler und Richard Strauss oder: Die unsachliche Polarisierung zweier Komponisten, denen die Zukunft gehörte*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.
- Voss, Egon: *Beschwörungsformeln aus dem Geist der Vergangenheit oder: Der „geniale Diesseitskünstler“ und seine Kritiker*. In: *Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten*. Frankfurt am Main 1999; herausgegeben von Hanspeter Krellmann.
- Wagner, Cosima: *Briefwechsel mit Houston Stewart Chamberlain*. Leipzig 1934.
- Wagner, Friedelind: *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*. Bern o.J.; übersetzt von Lola Humm.
(Original: *Heritage of Fire*. New York 1945.)
- Wagner, Siegfried: *Erinnerungen*. Stuttgart 1923.
- Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919 – 1945*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000.
- Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*. In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar, Metzler 2000; herausgegeben von Udo Bermbach.
- Walter, Michael: *Richard Strauss und das deutsche Urheberrecht*. In: *Der Musikverlag und seine Komponisten im 21. Jahrhundert. Zum 100-jährigen Jubiläum der Universal Edition*. Wien, Graz 2002; herausgegeben von Otto Kolleritsch.
- Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*. Regensburg 2000.
- Wiora, Walter: *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*. In: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965; herausgegeben von Walter Salmen.
- Wolf, Werner: *„Friedenstag“ – Eine Friedensoper im zum Krieg rüstenden faschistischen Deutschland*. In: *Richard Strauss. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Internationales Gewandhaus-Symposium 1989*. Frankfurt, Leipzig 1991.
- Wolff, Jochem, Heister, Hanns-Werner: *Macht und Schicksal. Klassik, Fanfaren höhere Durchhaltungsmusik*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984; herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein.
- Wuketits, Franz: *Darwin und der Darwinismus*. München 2005.

Wuketits, Franz: *Evolution. Die Entwicklung des Lebens*. München 2009.

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh 1963.

Abstract:

Der Verfasser intendiert mit dieser Studie, die Reichsmusikkammerpräsidentschaft Richard Straussens (15. November 1933 – 06. Juli 1935) unter drei divergenten Perspektiven zu interpretieren:

1. Charakterologie: Analyse der für den genannten Themenkreis substantiellen Prädispositionen von des Komponisten Mentalität;
2. Phänomenologie: hermeneutische Exegese der kulturpolitisch essentiellen Aspekte des Nationalsozialismus;
3. Kontextualisierung: Integration von des Komponisten Aktivitäten in den generellen Horizont des damaligen Zeitgeschehens.

Der Autor hofft mithilfe dieses methodologischen Vorgehens das im Zuge seiner Lektüre oftmals konstatierte wissenschaftstheoretische Defizit einer normativen Beurteilung des Tonsetzers aus dem Bewusstsein des 21. Jahrhunderts zu umgehen, welchem die sprachlich nicht fassbaren Grausamkeiten des „Holocaust“ ebenso gewärtig sind, wie die systematisch anmutenden Entwicklungslinien der europäischen Faschistisierung, die dem historisch kontemporären Intellektuellen selbstredend nur in Form der antizipativen Spekulation zugänglich waren. Besonders in Anbetracht der höchst divergenten Evolutionsperioden des Nationalsozialismus ist diese musikologisch oftmals praktizierte Forschungsstrategie in keinsten Weise geeignet, dieser katastrophalsten Epoche der okzidentalen Geschichte gerecht zu werden, ergo eine exakte Differenzierung dieser partiell in vollkommener Separation stehenden Epochen des totalitär-rassistischen Regimes – speziell im Angesicht einer sich als wissenschaftlich titulierenden Verhaltensstudie – absolut unumgänglich.

Curriculum vitae:

Name: Alexander Wilfing

Anschrift: Rankgasse 18/13-14, 1160 Wien

Geburtsdatum: 13. Februar 1985

Geburtsort: Wien (Dornbacherstraße 20 – 26, 1170 Wien)

Staatsbürgerschaft: Österreich (Austria)

Religionsbekenntnis: ohne Konfession

Familienstand: ledig

Eltern: Dr.med.univ. Gerold Heinz Wilfing
Dr.med.univ. Elisabeth Leopoldine Wilfing

Kontakt: alexander_wilfing@gmx.at

Ausbildung:

- 1991/1992 – 1994/1995: Private Volksschule „Mater Salvatoris“ (Kenyongasse 4 – 12, 1070 Wien)
- 1995/1996 – 1998/1999: Allgemeinbildende Höhere Schule „Mater Salvatoris“
- 1999/2000 – 2002/2003: Neusprachliches Gymnasium „Mater Salvatoris“
- 16. Juni 2003: Reifeprüfung mit „gutem Erfolg“ bestanden
- 2003 – 2004: Präsenzdienst (Ausbildung zum Rettungssanitäter mit ausgezeichnetem Erfolg; „Magdeburg-Kaserne“, Magdeburggasse 9, 3400 Klosterneuburg, Niederösterreich)
- 20. April 2004: Beförderung zum „Gefreiten“

Universitärer Werdegang:

- Seit Wintersemester 2004: Diplomstudium der Musikwissenschaft (spezifischer Fokus auf „Europäische Musikgeschichte“ und „Europäische Musikästhetik“)
- Seit Sommersemester 2007: Freies Wahlfach Philosophie (spezifischer Fokus auf Ethik, Epistemologie, Sprachphilosophie und Ästhetik)
- Erste Diplomprüfung im Sommersemester 2007 „mit Auszeichnung“ bestanden

Wissenschaftliche oder offizielle Funktionen und Publikationen:

- Tutoriumsleitung zu: „*Die Welt als Wille und Vorstellung - Schopenhauer im Licht seiner Fichte- und Spinoza-Rezeption*“ (PS; Sommersemester 2008; Vorsitzende: Univ.-Prof. Mag. Dr. Violetta Waibel)
- Artikel: „*Kehraus um St. Stephan. Satire mit Musik*“ – *fragmentarischer Versuch einer Begriffsbestimmung*“ (Programmheft der Volksoper Wien; Januar 2009)
- Artikel: „*Die Entstehung der »Schweigsamen Frau« und das Ende einer Präsidentschaft*“ („*Stretta*“ – Magazin der „*Freunde der Wiener Staatsoper*“; Juni/Juli 2009)