

# Eine unrühmliche

Am 1. März hat «Arabella» von Richard Strauss am Opernhaus Premiere. Die Inszenierung von Robert Carsen thematisiert die Nähe des Komponisten zu den Nazis, die 1933, im Jahr der «Arabella»-Uraufführung, in Deutschland an die Macht kamen. Der Theaterwissenschaftler Dominik Frank legt für uns noch einmal die Verstrickung von Richard Strauss in den Nationalsozialismus in einem Essay offen



# Liaison



Am Anfang stand die Widmung des neuen Werkes *Arabella* an die Leitung der Dresdner Oper, Generalmusikdirektor Fritz Busch und Generalintendant Alfred Reucker, ein Team, dem Strauss schon mehrere gelungene Uraufführungen verdankte. In der Vorbereitung schrieb Strauss am 23. September 1931 an Busch in Anspielung auf den erstarkenden Nationalsozialismus: «Gott sei Dank, dass Sie trotz der gräulichen ‹Kulturpest›, die jetzt auch noch über Deutschland hereingebrochen ist, noch guten Mutes u. arbeitsfreudig sind. Auch mir ist der Schreibtisch der einzige Tröster, wenn ich sehen muss, wie die glorreiche deutsche Republik langsam aber sicher auf das Niveau des Fussball spielenden u. boxenden England herabsinkt. [...] Es lebe die Demokratie!»

Busch und Reucker wurden jedoch im Frühjahr 1933, kurz nach der sogenannten «Machtergreifung» und wenige Monate vor der geplanten *Arabella*-Uraufführung, Opfer der ersten kulturpolitischen «Säuberungswelle» der Nationalsozialisten. Wie Jürgen Schläder in seinen Recherchen zur Uraufführung in den Akten der Semperoper belegen konnte, wollte Busch die «künstlerischen Stellen in der Oper nach Fähigkeit und Leistung und nicht nach arischem Geburtsausweis besetzen». Die Nationalsozialisten reagierten mit einem inszenierten ‹Skandal›: Als Busch am 7. März 1933 für eine *Rigoletto*-Repertoire-Vorstellung den Orchestergraben betrat, wurde er von einem im Publikum platzierten SA-Mob niedergebrüllt, so dass die Aufführung nicht beginnen konnte. Busch verliess nach einigen Minuten den Graben und die Oper – er sollte sie nicht wieder betreten. Laut Vorstellungsbericht schlossen sich ihm zwei Orchestermitglieder aus Solidarität an, die übrige Besetzung spielte die *Rigoletto*-Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters Kutzschbach – ungestört. Am folgenden Tag wurde auch Generalintendant Reucker ohne Begründung seiner Geschäfte entbunden, fünf Tage später folgte eine Stellungnahme von Solist\*innen des Hauses, in der GMD und Operndirektor Busch für «unfähig [befunden wurde], die Semperoper künstlerisch zu leiten». Mit Kurt Böhme (Graf Dominik), Margit Bokor (Zdenka), Ludwig Eybisch (Zimmerkellner), Martin Kremer (Matteo), Friedrich Plaschke (Graf Waldner) und Rudolf Schmalnauer (Djura) unterzeichneten auch sechs Solist\*innen, die kurz darauf in der *Arabella* singen sollten.

Nach diesen Vorgängen plante Fritz Busch, die ihm gewidmete *Arabella* in Buenos Aires uraufzuführen – ein Vorhaben, dem Strauss, vorsichtig ausgedrückt, reserviert gegenüberstand. Und obwohl Strauss noch Ende März 1933 an Busch telegraphiert, dass die Dresdner Uraufführung am 1. Juli ohne diesen und Reucker «völlig abgeschlossen» sei, gibt er schon am 10. April seine Zustimmung, dass der Wiener Dirigent Clemens Krauss die Uraufführung dirigieren und seine Partnerin Viorica Ursuleac die Titelrolle übernehmen sollten. Damit war die Traumbesetzung der späteren, für die NS-Kulturpolitik und Hitler persönlich als Vorzeige-Prestige-Projekt angelegten Neuformierung der Münchner Staatsoper gefunden: Strauss als Komponist, Krauss als GMD und Ursuleac als erste Sopranistin. Über die nun doch planmässig stattfindende, wenn auch künstlerisch völlig umbesetzte Uraufführung schrieben die Dresdner Nachrichten: «Das Ereignis [...] hatte ein glänzendes Publikum im festlich mit den Reichs-

farben und dem Hakenkreuz geschmückten Semperhause versammelt.» Seinen Meinungsumschwung komplettierte Strauss, als er im April 1935 das *Arabella*-Autograf dem «Reichsmarschall» Hermann Göring als Hochzeitsgeschenk überreichte.

Richard Strauss war sicher kein Antisemit, wie allein seine enge und wertschätzende Zusammenarbeit mit den Librettisten Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig zeigt. Trotzdem war für ihn die Kollaboration mit den Nationalsozialisten nicht nur – wie später dargestellt – Zwang, sondern auch von ideologischer Überzeugung getragen: Einerseits schmeichelte die Hofierung der neuen Machthaber Strauss und seiner sehr grossen Selbstüberzeugung, andererseits ergab sich unter dem nationalsozialistischen Regime für Strauss die Möglichkeit, seine elitären, proto-faschistischen Ideen in der Musikpolitik durchzusetzen. Diese Ideen, die er als Präsident der sogenannten «Reichsmusikkammer» (1933-1935) zu verwirklichen suchte, gingen dabei sogar noch über das aus einer falschen Darwin-Interpretation abgeleitete Elite-Denken des NS hinaus. Strauss schwebte eine Verbesserung und Adellung der «deutschen Kunst» vor, was für ihn vor allem aus einer «Verbannung» (sprich: Verbot) der von ihm verachteten Operetten und atonalen Musik aus dem staatlichen Kulturbetrieb sowie einer strengen Leistungsprüfung für Berufsmusiker bestand. Das in seinen Plänen verwendete Vokabular, mit dem er etwa über Arnold Schönberg schreibt («soll lieber Schnee schaufeln», «gehört zum Irrenarzt», «Papiervollkritzler», «Bockmist») nimmt die Haltung und Sprache der NS-Kulturpolitik voraus. Nur mit der Verbannung der Atonalität war Strauss allerdings erfolgreich, die Ächtung der Operette und die Leistungsprüfungen wurden von Propagandaminister Goebbels kassiert. Der Musikwissenschaftler Gerhard Splitt, der Strauss' Verstrickungen mit dem NS-Regime detailliert aufarbeitet, kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass Strauss mit jedem diktatorischen Regime zusammengearbeitet hätte, denn seine eigenen Gedanken (das Selektionsprinzip, das «Ausmerzen von Schlechtem», die Erziehung des Volks zum «Wahren») tragen faschistische Züge. Bei weiteren musikpolitischen Vorschlägen von Strauss – etwa der Erhöhung der Tantiemen für «ernste» Komponisten zuungunsten der Unterhaltungsmusik sowie der Pflichterhöhung des Anteils der deutschen Standardwerke auf den Opernbühnen (gemeint sind Mozart, Wagner und natürlich Strauss) – hatte dieser auch seinen eigenen, nicht selten auch finanziellen Vorteil im Blick.

Bei all seinen Aktivitäten war sich Strauss seines Status' als Komponist von Welt-rang und der damit verbundenen Prestige-Wirkung für das nationalsozialistische Regime (auch im Ausland) sehr bewusst. Allein dafür, so schrieb er am 25. März 1936 an seine Frau Pauline, verdiene er «eigentlich schon die goldenste Medaille des Propagandaministeriums». Dass Strauss allerdings auch keine Hemmungen hatte, sich den Machthabern anzubiedern und daraus persönliche Vorteile zu ziehen, lässt sich durch mehrere Beispiele belegen, hier sollen zwei besonders markante vorgestellt werden: Zum einen das Huldigungsgedicht *Wer tritt herein?* aus Strauss' Feder an den als «Polenschlächter» bekannt gewordenen Hans Frank, in welchem er den NS-Politiker in eine Reihe mit Wagners Schwanenritter setzt: «Wer tritt herein? / Es ist der Freund Minister Frank / Wie Lohengrin von Gott gesandt, / hat Unheil von uns abgewandt, / Drum ruf ich Lob und tausend Dank / dem lieben Freund Minister Frank.» Der Anlass für diese Lobhudelei war eine Kohlenlieferung aus Krakau nach Garmisch in die Villa Strauss. Noch übertroffen wird diese Lyrik von der Vertonung eines fälschlich Goethe zugeschriebenen Gedichts mit dem Titel *Das Bächlein*. Den scheinbar harmlosen Text vertonte Strauss anlässlich seiner Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer und widmete ihn Goebbels persönlich. Im Sinne der NS-Ideologie sinnfällig wird die letzte Zeile des Gedichts, die Strauss, mit grosser musikalisch ausgemalter Coda, gleich dreimal vertont: «Der mich gerufen aus dem Stein / der, denk ich, wird mein Führer sein». Der musikalische Akzent liegt dabei eindeutig auf «mein Führer».

Eine – vorübergehende – Verstimmung im Verhältnis von Strauss und den Nationalsozialisten ergab sich aus Strauss' Egomane und dem falschen Glauben, er, der grosse Komponist, könne sich über die Regeln des faschistischen Systems hinwegsetzen: Er wollte weiter mit dem jüdischen Autor Stefan Zweig zusammenarbeiten, in dem

er nach dem Tode Hofmannsthals einen neuen Librettisten als künstlerischen Partner gefunden zu haben glaubte. Als Zweig auf die Schwierigkeiten angesichts der politischen Lage und Strauss' Kollaboration mit den Nationalsozialisten aufmerksam machte, schrieb dieser ihm in zynischen Worten und typischem NS-Vokabular am 17. Juni 1935: «Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden! [...] Wer hat Ihnen denn gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin? Weil ich für den [von den Nazis boykottierten] schmierigen Lauselumpen Bruno Walter ein Concert dirigiert habe? [...] Das hat mit Politik nichts zu tun. Dass ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun und grösseres Unglück zu verhindern.»

Die Reaktion auf den von der Gestapo abgefangenen Brief liess nicht lange auf sich warten: Strauss musste als RMK-Präsident «freiwillig» zurücktreten, die Gunst der Nationalsozialisten hatte er vorerst verloren. Trotzdem blieb er für das Regime aufgrund seiner internationalen Bekanntheit ein Aushängeschild, weshalb man den «Skandal» auch nicht öffentlich machte – und Strauss tat alles, um sich bei den Machthabern wieder «lieb Kind» zu machen.

Die Münchner Uraufführung der Oper *Friedenstag* 1938 – wieder mit Clemens Krauss am Pult und Viorica Ursuleac in der weiblichen Hauptrolle – bediente perfekt die zu dieser Zeit vorherrschende Linie des Propagandaministeriums: Im Dreissigjährigen Krieg möchte ein deutscher Festungskommandant lieber die ganze Festung mitsamt allen Menschen und seiner Familie in die Luft sprengen als sie den feindlichen Schweden zu übergeben. Gelöst wird die Situation durch den wie ein deus-ex-machina vom Himmel fallenden Westfälischen Frieden: die beiden Kommandanten fallen sich in die Arme. Das deutsche Volk wird hier stereotyp NS-konform gezeichnet: zwar friedliebend, jedoch extrem kampf- und todesbereit und auf die eigene nationale Ehre bedacht. *Friedenstag* war jedoch nur ein Achtungserfolg, weitaus beliebter war weiterhin die *Arabella*: Für die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf – eine positiv konnotierte Gegenveranstaltung zur gleichzeitig stattfindenden Ausstellung «Entartete Musik» – wurde eine Festaufführung unter der Leitung des Komponisten angesetzt. Dabei kam es auch zur offiziellen «Versöhnung» zwischen Strauss und Goebbels, die der Komponist stolz in seinem Tagebuch vermerkte. In Goebbels' Aufzeichnungen heisst es: «[Strauss] ist froh, dass ich ihm ein paar freundliche Worte sage, inzwischen hat er genug gelitten.» Damit war der Weg frei für die nächste *Arabella*-Gala im «Glanze» des Nationalsozialismus: Für den sogenannten «Tag der deutschen Kunst» in München wurde ebenfalls eine mit Extra-Geldern aus der Privatschatulle des «Führers» finanzierte Festvorstellung in Auftrag gegeben.

Mit der nächsten – und letzten – Strauss-Uraufführung *Capriccio* 1942, natürlich wieder in München mit Ursuleac und Krauss, der diesmal auch das Libretto verfasste, brachte Strauss ein scheinbares Gegenstück zum *Friedenstag*, ein äusserlich völlig unpolitisches, im Frankreich zur Zeit Diderots spielendes Salon-Drama auf die Bühne. Die *Capriccio*-Premiere wurde eines der letzten grossen gesellschaftlichen Ereignisse des Regimes: Die Einladungslisten zeigen ein «Who-is-who» der NSDAP-Prominenz.

Dass Richard Strauss nach dem Ende des Krieges seine Kollaboration mit dem NS-Regime bedauert hätte, ist nicht überliefert. Vielmehr die auch von ihm selbst gerne kolportierte Anekdote, mit der er seinen internationalen Ruf auch bei der neuen Besatzungsmacht vorteilhaft ins Spiel brachte: Als amerikanische GIs durch Garmisch zogen, um Konfiszierungen durchzuführen, öffnete ihnen Strauss mit den Worten: «I'm Richard Strauss – the composer of the *Rosenkavalier*» und erreichte damit für seine Villa den Sonderstatus «Off limits»: Es wurde nichts konfisziert, stattdessen wurde Strauss ein beliebter Gastgeber für die amerikanischen Offiziere, es wurde viel und gerne über Musik, Kunst und Kultur geplaudert. Über Politik und die Zeit des Nationalsozialismus den Aufzeichnungen nach nicht.

Dominik Frank ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth und forscht dort unter anderem zu Oper in totalitären Systemen.