



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

1949 STRA  
04021

Badisches Staatstheater Karlsruhe



# DAPHNE

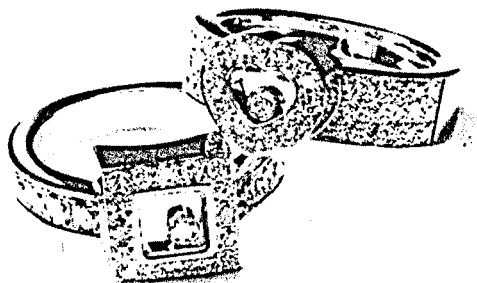
Richard Strauss

6

Spielzeit 1999/2000

Chopard

GENÈVE



»HAPPY BRIDE«

JOCK

DER IDEEN-JUWELIER  
SEIT 1898

76133 Karlsruhe – Kaiserstraße 179 – Telefon 07 21 / 2 74 38 – Telefax 07 21 / 2 28 93



WILVORST  
VERGÜGEN MIT STIL

MÄNNER  
sache.

CARL HILLER  
Männer | Mode | Höchstpersönlich

Kaiserstraße 122 • 76133 Karlsruhe  
Telefon (07 21) 17 07-210 • Fax (07 21) 17 07-230

(1938)

## Zum Stück

Die faszinierende Geschichte von der Liebe des Gottes Apollo zu der schönen Baumnymphe Daphne – eine der ältesten Mythen des griechischen Altertums – hat immer wieder Dichter, Musiker und bildende Künstler zu den unterschiedlichsten Werken inspiriert. Richard Strauss' am 15. Oktober 1938 in Dresden uraufgeführte bukolische Tragödie nach dem Libretto von Joseph Gregor vermenschlicht den alten Mythos. Es ist die Geschichte eines seltsamen Mädchens, das sich den Menschen entzieht und mehr als alles andere die Bäume, das Wasser und das Licht liebt. Selbst dem göttlichen Apollo verweigert Daphne sich. Er, der in seiner Gier nach dem merkwürdigen Mädchen alle Gesetze des Olymp missachtet, muss auf sie verzichten. Er darf sie nur in Gestalt des Lorbeerbaumes besitzen.

In „Daphne“, diesem späten Einakter, zog Richard Strauss noch einmal die Summe all dessen, was ihm in seiner Kunst bedeutsam schien: In seiner überaus lyrisch getönten, klanglich sublimen und leitmotivisch-sinfonisch strukturierten Musiksprache fand seine Wagnerverehrung, verbunden mit seiner Liebe zum Hellenentum, beredten künstlerischen Ausdruck.

# „DAPHNE“

## Handlung der Oper

Zurückgezogen wohnt Peneios. Mit ihm seine Frau Gaea und seine Tochter Daphne. Für die Nacht hat Peneios zum Fest des Gottes Dionysos geladen, dem Fest des Weines und der Paarung.

Mehr als alles liebt Daphne die Natur. Die Bäume sind ihr Brüder, Blüten und Quellen Schwestern. Die Welt der Menschen ist ihr fremd. Von des Vaters Fest will sie nichts wissen. Die untergehende Sonne, das entschwindende Licht beschwört sie zu bleiben, weil mit ihm auch „ihre“ Welt im Dunkel versinkt.

Leukippos, der Freund seit Kindertagen, längst zum Mann geworden, umwirbt Daphne. Sie weist ihn zurück, begehrt den Klang seiner Flöte, nicht ihn selbst.

Gaea sorgt sich um ihr seltsames Kind, fürchtet um die Zukunft der sonderbaren Verweigerin.

Peneios beschwört seine Vergangenheit, in der er mächtig und göttergleich gewesen sei. Gaea und die Festgäste beschwichtigen ihn. Sie fürchten den durch Anmaßung hervorgerufenen Zorn der Götter.

Auf dem Fest zu Ehren von Dionysos erscheint dessen Bruder Apollo: Phoibos, der Strahlende, Gott der Sonne. Ihn, den Daphne durch ihren Gesang auf sich aufmerksam gemacht hat, zwingt seine Begierde, unter die Menschen zu treten und das Mädchen für sich zu gewinnen. Auch sie fühlt sich zu ihm hingezogen. In seinem Kuss ahnt und fürchtet sie den Gewaltigen.

Leukippos nähert sich Daphne in Frauenkleidern, tanzt mit ihr. Apollo deckt den Trug der Travestie auf. Doch anstatt selbstbewusst sich zu behaupten, fordert Leukippos „in Dionysos' Namen“ seinerseits

Apollo zu einem Machtkampf unter Nebenbuhlern heraus, bezichtigt ihn der Verstellung, der Verlogenheit. Daphne gelingt die Versöhnung nicht, der Streit der Männer geht über sie hinweg. Apollo tötet Leukippos.

Daphne, vom Fehlverhalten beider Männer getäuscht, beginnt zu begreifen: Leukippos' tief empfundene Liebe, die aber ihre Chance in dionysischem Fanatismus verspielt hat; Apollo als besitzergreifenden Gott des Lichts, das er doch nur vorgibt zu sein. Von dessen Macht, die zuletzt doch nur Gewalt und leere Formen anzubieten wusste, ließ sie sich erotisch faszinieren. In dieser Unvereinbarkeit von kritischer Verweigerung und emotionaler Hingezogenheit ahnt sie ihr eigenes Versagen.

Apollo steht kurz davor, an seiner behaupteten Herrlichkeit zu zweifeln, kehrt aber doch schnell wieder zurück in die inszenierte Aura seiner Macht. Nach kurzer, offizieller Trauer um den getöteten Leukippos glaubt er Buße zu tun, indem er Daphne eins mit der Natur werden lässt. Schmerzhaftes, Leidvolles wird sich vollziehen: Zeus, der Götter Oberster, möge sie in den Lorbeerbaum verwandeln, dessen Zweige fortan die Häupter der Helden kränzen sollen.



*Richard Strauss  
(1864–1949) im Alter  
von 70 Jahren,  
fotografiert in Hamburg  
anlässlich der zweiten  
Richard-Strauss-Woche  
im November 1934*

# LEBENSGEFÜHLE EINES KOMPONISTEN

Christine Mielitz im Gespräch

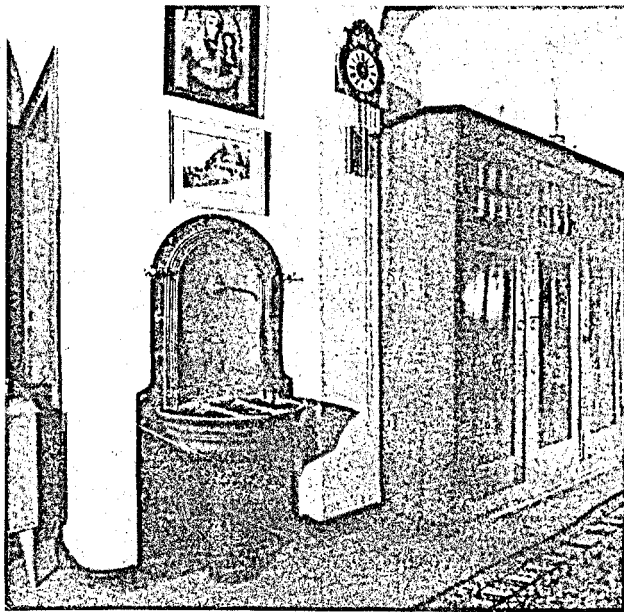
*Christine Mielitz studierte Opernregie an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler“.*  
1977 wurde sie Assistentin von Harry Kupfer am Deutschen Nationaltheater Weimar und wechselte später an die Dresdner Staatsoper, wo sie ihre ersten eigenständigen Produktionen vorstellte.  
1989 wurde sie Regisseurin und Oberspielleiterin an der Komischen Oper Berlin.  
Die Regisseurin wurde darüber hinaus durch zahlreiche Inszenierungen an anderen bedeutenden Theatern in Deutschland, Österreich, Großbritannien, der Schweiz und Kanada bekannt.  
Seit der Spielzeit 1998/99 ist sie Intendantin des Südthüringischen Staatstheaters Meiningen.

*Richard Strauss' „Daphne“ führt – verglichen mit „Elektra“, „Salome“ oder dem „Rosenkavalier“ – auf den Opernspielplänen gemeinhin ein Schatten-dasein. Allzu vorschnell mag man diese bukolische Tragödie mit dem Etikett eines harmlos-naiven Alterswerkes versehen haben. Die jüngsten Inszenierungen – insbesondere jene von Peter Konwitschny in Essen sowie Ihre Salzburger Produktion – dürften diese fatale Einschätzung jedoch Lügen gestraft haben. Sie, Frau Mielitz, versuchen in Ihrer Deutung durch Einbeziehung des historischen Hintergrundes der Entstehungszeit des Werkes demselben Tiefe zu verleihen. In welchem Verhältnis steht für Sie der Mythos zur historischen Realität der 30er-Jahre, der Jahre der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland?*

**Christine Mielitz:** Es ist so, dass die Deutschen immer zu ganz bestimmten Zeiten versucht haben, sich eine Tradition zu geben. In Zeiten großer politischer Unsicherheit besteht ja ein Recht darauf, dass ein Volk bei seinen Wurzeln nachfragt, bei Legenden und Mythen, „wer waren wir, wer könnten wir sein, und wo könnten wir hingehen?“ Das ist zunächst nichts Verwerfliches. Richard Strauss wurde zur Beschäftigung mit dem Mythos schon durch Hugo von Hofmannsthal angeregt: „Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.“ Damit hat Hofmannsthal gemeint, dass der Mythos immer auf den Kern eines Wesens kommt. Es geht also letztlich um die Erweckung der eigenen Zeit im Spiegel des Mythos!

Richard Strauss hat Zeit seines Lebens verschiedene Punkte als außerordentlich wesentlich empfunden, ein Punkt davon ist die Isolation. In allen seinen Stücken von „Salome“ über „Elektra“ bis zum „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“ spielt die Isolation eines Volkes, einer Gruppe, eines Menschen eine große Rolle. Ebenso bedeutsam in all seinen Stücken ist das Verhältnis zu den Göttern. Dasselbe gilt selbstverständlich auch für „Daphne“. Die 30er-Jahre haben in den Menschen das Gefühl eines atomisierten, völlig zerklüfteten Weltbildes hinterlassen, das einen geradezu religiös zu nennenden Wunsch nach einem Gemeinwesen erweckte, in dem man sich wieder geborgen, geführt, geleitet und gelenkt spüren könnte. Um diesem Wunsch zu entsprechen, der natürlich auch in den Künstlern war, war es nicht zu vermeiden, dass Kunst und Politik eine ganz enge Verbindung eingingen. Darin hätte für meine Begriffe in den 20er- und 30er-Jahren eine unglaubliche Chance gelegen, und ich meine, dass Künstler wie Puccini und auch Strauss zunächst einmal geglaubt haben, in den faschistischen Machthabern starke Persönlichkeiten vor sich zu haben. Diese hatten Charisma und vermittelten Führungsqualitäten. Zunächst bestand in der Tat eine große Hoffnung, die selbst eine intellektuelle Elite glauben machte, im positiven Sinne durch die Vereinigung von Kunst und Politik mitwirken und verändern zu können – eine Hoffnung, die dann allerdings sehr schnell schwand. Richard Strauss hat, so meine ich, dankbar nach dem mythischen „Daphne“-Stoff gegriffen, um seine eigenen Ängste und Verdrängungen ausdrücken zu können.

*Gott Apollo, in dieser Oper als Verkörperung der Macht und Politik eine der wichtigsten Figuren, ist – so überliefert es der Mythos – ein über die Menschen, die Welt gesetzter Herrschergott, eben eine weise im Sinne des Ordnungsprinzips die Geschicke der Welt*



*Wohnraum in Garmisch*

Gebiet seines Bruders Dionysos eingreift. Strauss und Gregor haben eigentlich einen Mythos geschaffen, wo von Seiten der Mächtigen in Gestalt Apollos ein Ausbruchversuch unternommen wird. Apollo missbraucht letztlich seine Macht. Ihm gegenüber steht mit Daphne ein Mädchen, das ebenfalls einen Ausbruchversuch wagt, der aber viel weniger aktiv ist und mehr in einer Verweigerung liegt.

*Sie stellen in Ihrer Inszenierung einen engen biographischen Bezug zur Person des Komponisten her. Peneios trägt nicht zufällig Züge von Strauss, das Bühnenbild erinnert an die Wohnräume des Tondichters in seiner Villa in Garmisch.*

**C. Mielitz:** Nicht um Autobiographie im engeren Sinne geht es jedoch, sondern um Strauss' Lebensgefühle. Eines der wesentlichsten während seines

*lenkende Führungspersönlichkeit. Inwiefern lässt sich die von Strauss und Gregor geschaffene Opernfigur mit faschistischen Machthabern der Zeit vergleichen?*

**C. Mielitz:** Apollo ist ein ganz besonderer Gott, ein anekdotierender Gott, der zunächst auf festen gedanklichen, körperlichen und karrieremäßigen Bahnen läuft, diese jedoch dann verlässt und in das chaotische

ganzen Lebens ist eine seltsame Unkompliziertheit in der Gemeinschaft einerseits und andererseits ein merkwürdiger Hang zu den unmöglichsten Zeiten plötzlich die Einsamkeit zu suchen, man denke nur an sein Pendeln zwischen den Lebenspolen Wien und Garmisch – und das lange, ehe er ins innere und äußere Exil in seine oberbayerische Heimat gegangen ist. Dieses Gefühl „Ich war ein Gott ...“ – („Ich war Präsident der Reichsmusikkammer“) – dieses Gefühl, als Mächtiger auf höchster Ebene gelebt zu haben, einerseits und andererseits sich selbst dann aus dieser höchsten Ebene zu entfernen bzw. dann sogar entfernt zu werden, finden wir in einer Figur dieser Oper ganz verstärkt und derjenigen von Strauss verblüffend ähnlich, nämlich in Peneios wieder, einem Mann, der von sich sagt „Gott war ich einst ... Gott wie sie.“ Dieser Mann hat – und er weiß schwer damit umzugehen – ein sehr seltsam zu nennendes Kind, nämlich Daphne, ein Mädchen, das immer an einer Quelle lebt, sich von den Menschen absondert und sich in einer ersten Szene erschrocken über sich selbst dazu bekennt, dass es Blumen und Bäume liebt. Daphne liebt dabei den Baum, wie eine Frau einen Mann liebt, sie liebkost ihn, sie drückt ihn an ihren Leib. Ihr selbst ist dabei völlig klar, dass sie damit ein sehr schweres Leben auf sich nimmt. In einer Zeit, in der die Frage um Gesund- oder Krankheit eine bedeutende Rolle spielte (was krank war, war sehr schnell der Vernichtung anheimgefallen), gehörte wohl ein großer Mut dazu, dieses Kind des Peneios, das aus zeitgenössischer Sicht geradezu debil zu nennen war, als Opernfigur zu schaffen. Strauss meinte einmal, Daphne sei sein liebstes Kind unter allen seinen Opernfiguren, sie sei für ihn die Kunst, die Kunst in ihrer Gefährdung, in ihrer Dummheit, in ihrer Naivität, die Kunst in ihren Verbrechen, wenn sie verdrängen will – damit

hat er eigentlich alles gesagt, was dieses Mädchen ist, und damit geradezu eine Deutung seiner Oper geliefert.

*Wie interpretieren Sie die merkwürdige Bezeichnung dieses Musikdramas als „Bukolische Tragödie“?*

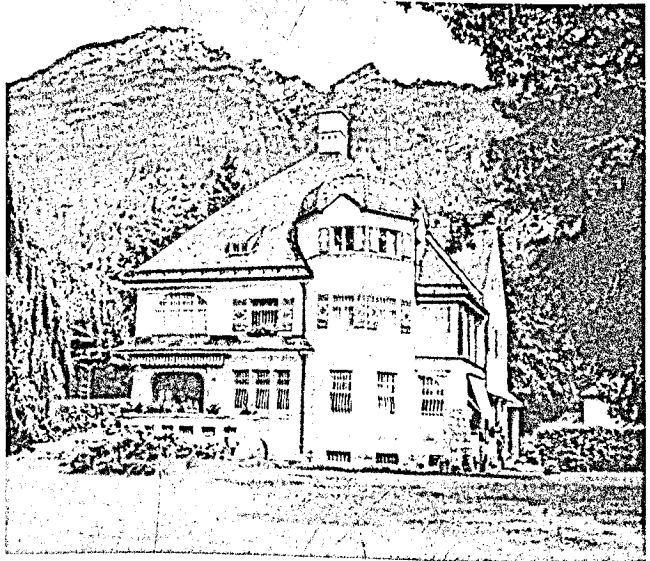
**C. Mielitz:** Bukolisch bedeutet ein idyllisches, leichtes Schäferspiel – Arkadien – mit Happy End. Tragödie bedeutet in keinem Fall Happy End! Das ist schon ein Widerspruch im Titel, den Strauss hier listig herstellt und damit auch seinen Wunsch vorführt, mit seiner Kunst und seinem Kind Daphne eine wundervoll ungestörte Naturgeschichte erzählen zu dürfen. Er schafft es dann allerdings überhaupt nicht, diesen Wunsch selbst durchzuführen, die Oper selbst entgleitet ihm, dem Künstler – eben weil er ein Künstler ist – er folgt seinen künstlerischen Eingebungen und zeigt eine gravierende Gefährdung dieser Idylle und seines Kindes, indem er zunächst einmal eine Welt der Schäfer vorführt, eine Welt der herumgestoßenen Herden, des Geläutes, Gebells und Geschreis gleich zu Beginn. Es wird ein großes Fest vorbereitet – ein Fest, bei dem Blut und Boden in der Glut der Paarung von Tier und Mensch glühen sollen. Ein Vokabular, das uns seltsam schauern lässt. Diese wilde Paarung wird nun beschienen von Gott Apollo, einem Sonnenstrahl ohnegleichen. Daphne jedoch widersetzt sich der Paarung, aber sie ist fasziniert von der Gestalt Apollos, den sie lange ersehnt hat und dessen Lichtes Wagen sie gerne einmal anhalten möchte. Genau dies passiert: Apollo steigt vom Olymp, der übrigens auch in einer Hierarchie gegliedert ist. Ohne Wissen seiner Vorgesetzten möchte er sich mit diesem ihn seltsam an seine Schwester erinnernden Wesen namens Daphne verbinden. Und hier kommt es genau zu dem, was Strauss und andere Künstler gewollt haben: Politik und Kunst wollen sich vermi-

schen. Daphne erliegt der Faszination Apollos wie die Menschen im Faschismus dem Übermenschen-Anspruch, dem übermächtigen Licht erlegen sind. Sie folgt ihm sehr weit bis in Küsse und Umarmungen hinein, jedoch folgt sie ihm nicht auf seinem Wagen auf seine „Karrieregipfel“. Hier weigert sie sich, und ihr Jugendfreund Leukippos, der sich ihr zuliebe verkleidet hat und sie in einer Travestie (als Frau verkleidet) gewinnen will, wird von Apollo entkleidet, überführt, letztlich als Nebenbuhler getötet. Dies ist ein klarer Verstoß Apollos gegen seine Dienstregeln. Er missbraucht gewissermaßen die Dienstwaffe. Daphne erkennt dadurch, dass er nicht die Sonne ist, sondern ein Blitz, ein ganz anderes, viel stärkeres, gewalttätiges Licht. Es ist das Licht des Krieges, das plötzlich aufglänzt. Daphne fühlt sich schuldig am Tod Leukippos', weil sie Apollo in die Umarmung gefolgt ist, weil sie geglaubt hatte, dass er Größe und Möglichkeit einer großen Befreiung in sich trüge, bis sie feststellen musste, dass er nur Träger charismatischer Gewalt ist.

*Die Oper endet mit der vermutlich längsten Metamorphose der Operngeschichte, Daphnes Verwandlung in einen Lorbeerbaum. Welche Deutung erfährt diese in Ihrer Inszenierung?*

**C. Mielitz:** Daphne wird nicht etwa in irgendeinen Efeu, nicht in Tulpen oder

*Richard Strauss' Villa  
in Garmisch*



Rosen verwandelt, sondern in das Siegessymbol der kriegerischen Männer. Dort an der Stirn der siegenden Männer soll sie dienen. Wenn sich in unserer Inszenierung Daphne verbrennt, wird deutlich, dass diese Verwandlung der Daphne die Qual der Selbstausslöschung in sich trägt. Diese Metamorphose ist ein Leidensweg, eine Schuldklärung. Daphnes Botschaft ist eben keine ökologische, keine „grüne“ Botschaft, sondern es ist die Botschaft der Verweigerung von Gewalt, es ist die Botschaft der Opfer, die keine Stimme gefunden haben, oftmals bis heute keine Stimme finden. Und es ist die Botschaft des Komponisten Strauss in Gestalt des alten Vaters Peneios, der diesen Gang seines Kindes durch die Hölle, durch das Feuer in die Erde hinein, in die Verallgemeinerung vieler Stimmen miterleben muss. Er hatte diesen Gang gewissermaßen mitinitiiert (denn er war es, der sie gerufen hatte, sie solle dem Gott die Schale reichen, d. h. die Kunst soll der Politik dienen) und muss nun ohnmächtig – so glaubt er selbst und so möchte er uns glauben machen – zusehen, wie dieses Kind zum Opfer wird. Aber Daphne überführt ihn und alle anderen des Mitläufertums, verweist auf die Schuld, die alle, auch sie selbst in ihrer Verweigerung, auf ihre Art und Weise auf sich geladen haben: „Schuldvoll bin ich, da ich dir nicht folgte! Aus kindischen Spielen dich leiden ließ und klagen die Flöte ... Schuldvoller noch, da zu ihm ich mich wandte, dem Herrn der Blitze, statt ihn anzuflehn, dass er uns verlasse, die schwachen Menschen, und gnädig folge den himmlischen Wegen der ewigen Götter. Aber am schuldvollsten, da ich dich schützte, mich ihm nicht darbot zu seinem Willen und meiner Vernichtung ... dich nicht erretet mit meiner Keuschheit ...“ Diese Schuld, mag sein, dass Strauss sie als Mensch nie in dieser Klarheit für sich formuliert hat, hat er als Künstler jedenfalls in einer dumpfen Ahnung und einer Sorge und Angst ausgedrückt.

*Das Interview führte Udo Salzbrenner*

Eva-Maria Axt

## RICHARD STRAUSS' DIFFERENZIERUNGSKUNST IM SPÄTWERK

Zu seinem bukolischen Musikdrama „Daphne“

Als der Wiener Theaterwissenschaftler Joseph Gregor auf Betreiben seines Dichterfreundes Stefan Zweig am 7. Juli 1935 von Richard Strauss zu einem Besuch nach Garmisch eingeladen wurde, um die Möglichkeiten einer zukünftigen literarischen Mitarbeit zu besprechen, legte er dem Komponisten nicht nur die bereits fertiggestellte Skizze zur einaktigen Oper „Friedenstag“ vor, sondern, „im Bemühen, nicht mit leeren Händen zu kommen“, überbrachte er gleichzeitig das Szenar zu einer ebenfalls einaktigen „Daphne-Tragödie mit Tänzen und Chören“. Eine Zufallsbekanntschaft mit Théodore Chassériaus Lithographie „Apollo und Daphne“ hatte das Interesse Gregors an dieser Thematik hervorgerufen, von der er hoffte, gleichsam als Rekurs auf das sieben Jahre zuvor niedergelegte Diktum Hugo von Hofmannsthal: „Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen“ –, dass sie der Neigung von Strauss zu Vorlagen aus dem griechischen Sagenkreis entgegenkommen würde. Zudem folgte Gregor mit dem Aufgreifen einer Fabel aus der antiken Stoffwelt einem Trend der

*Richard Strauss mit  
Joseph Gregor (rechts)  
in der Loggia in Garmisch*





*Richard Strauss und  
Joseph Gregor  
im Park der Villa des  
Komponisten in  
Garmisch*

Zeit, der mit dem Ende der zwanziger Jahre als künstlerische Provokation gegen den „permanenten Elan“ des Jahrzehnts einsetzte und zu Bühnenwerken wie Kreneks „Leben des Orest“ (1930) oder Strawinskys „Oedipus Rex“ (1928) und „Persephone“ (1934) führte.

Strauss seinerseits, nach der Uraufführung der „Schweigsamen Frau“ (1935) in eine Art innere Emigration flüchtend und mit der vom Inhalt her diktierten, hart konturierten Musiksprache des „Friedenstag“ beschäftigt, kam die Rückbesinnung auf einen Mythos des griechischen Altertums um so mehr entgegen, als er darin die Möglichkeit sah, sein melodisches Element, das in der Komposition des „Friedenstag“ als Folge einer primären Akzentuierung des Rhythmischen zurückgedrängt worden war, wieder dominieren zu lassen.

So überrascht es keineswegs, dass sich Strauss spontan der von Gregor vorgeschlagenen Neuformung des Daphne-Mythos zuwandte. Dabei spielte der Komponist nicht nur die Rolle des Spiritus rector betreffs der klanglichen Ausdeutung, sondern er veranlasste auch Szenen, die psychologische Momente einbeziehen (z. B. Schuld und Sühne), was den szenischen Vorgängen zur Tiefenwirkung verhalf. Damit bewirkte er bei dem bereits von Homer erwähnten bukolischen Naturgedicht eine mit romantischen Empfindungswerten angefüllte Tragödie; er nahm eine Umakzentuierung vor, welche die musikalische Gestaltung des Mythos beeinflusste.

Darüber hinaus war es dem pragmatisch denkenden Komponisten keineswegs entgangen, welcher Anreiz in dem Daphne-Stoff zu musikalisch-szenischer Interpretation lag. Von dieser Erkenntnis hatten schon Komponistengenerationen in der Frühgeschichte der Gattung Oper gezehrt; denn nicht nur, dass an ihrem Anfang das *dramma per musica* Peris von 1597 und die erste deutsche Oper von Heinrich Schütz (1627) Daphne-Kompositionen sind – auch

im 18. Jahrhundert kam es zu erneuten Vertonungen des Mythos (Händel, Rameau, Fux).

Will man der Oper „Daphne“ den ihr zustehenden Platz innerhalb der Bühnenwerke von Richard Strauss einräumen, so ist darauf zu verweisen, dass Strauss die mit „Elektra“ (1908) abgeschlossene Form des Einakters sowohl in der „Daphne“ als auch im fast parallel entstandenen „Friedenstag“ erneut aufnahm, was wenig mit dem hohen Alter des Komponisten zu tun hatte, sondern vielmehr als Entsprechung der sich auf eine begrenzte Zeitspanne (den Abend des Dionysos-Festes) erstreckenden Handlung zu werten ist.

Zudem gehört die „Daphne“ zu jenen fünf Opern, in denen Strauss sich bemühte, musikalische Interpretationen des griechischen Mythos zu schaffen („Elektra“, „Ariadne auf Naxos“, „Die ägyptische Helena“, „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“) – ein Bemühen, das ihn 1945 in einem langen Essay resümierend zu dem Bekenntnis kommen lässt: „Besonders meine griechischen Opern haben in Szenen wie Klytämnestras Traum, Erkennung der Schwester, Erlösung im Tanz, der seelischen Wandlung des Menelas, im Kusse Apollos (in „Daphne“), in Jupiters Abschied von der Welt den Menschen Tonsymbole geschaffen, die als letzte Erfüllung griechischer Sehnsucht gelten dürfen“.

Die Idee von Strauss, spezifische Augenblicke seiner griechischen Opern als „Tonsymbole“ zu etikettieren, ist ein Verweis auf die sich für ihn in den pointierten Szenendetails am eindeutigsten widerspiegelnde stilistische Qualität des Gesamtwerks. Denn wie die zitierten Beispiele der „Elektra“ exemplarisch auf die musikalische Ekstase der Atriden-Tragödie deuten, die Wandlung des Menelas mit der Dominanz pathetisch-wuchtiger Klänge der „Ägyptischen Helena“ verbunden ist und Jupiters Abschied paradigmatisch für den „feierlich-gefühlvollen“ Ton (Ernst Krause) der „Danae“ steht, so kann von dem

*Durch einen Zufall kam  
Ihr Brief vom 18ten erst  
gestern in meine Hand;  
darum habe ich zuletzt  
nicht darauf reagiert,  
beeile mich aber, Ihnen  
sofort zu sagen, daß die  
neue darin angedeutete  
Linie absolut der  
richtige Weg ist, der  
Daphnefigur das  
Zwielicht zu geben,  
das sie braucht, um  
ihr schicksalhafter  
Verbundensein mit der  
Natur und ihr Versagen  
den Menschen und dem  
in menschlicher Gestalt  
und mit menschlichen  
Gefühlen entgegen-  
tretenden Gotte gegen-  
über anschaulich zu  
machen.*

*Darum auch in meinem  
letzten Brief schon  
meine Antipathie gegen  
allzu präzise Formen  
– wie „Wahrheit“ –  
„Bekennen“ – „Reue“ –  
„Buße“, mehr Claire  
obscure – ich weiß  
nicht, ob ich mich  
deutlich genug aus-  
drücke – ob Sie mich  
verstehen!*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 26. 1. 1936

im Kusse Apollos zur Wirkung kommenden melodischen Duktus auf den Gesamtstil der „Daphne“ geschlossen werden. Dieser erweist sich als eine Synthese aus musikalischer Lyrik und aktionsbedingter Leidenschaftlichkeit in einer stilistischen Einheitlichkeit, die Strauss mittels blühender Melodik, farbiger Harmonik und einer differenzierten Instrumentationskunst erreichte.

Korrespondierend zu dieser stilistischen Einheitlichkeit der Komposition steht ein architektonischer Aufbau, dessen weitgezogene Linienführung die Abfolge dreier großer Formblöcke erkennen lässt: der erste, eine Art Einführung in die Friedlichkeit und Idylle bukolischen Lebens, setzt sich aus dem einleitenden Gespräch der Schäfer mit Hinweisen auf das nahe Dionysos-Fest, dem ersten Monolog Daphnes, ihrem Duett mit Leukippos, einem Dialog mit Gaea und dem scherzhaften Mägde-Intermezzo zusammen; der zweite, von der Feierlichkeit der Peneios-Ansprache und dem zwischen lyrischer Kantilene und illustrativer Schilderung schwankenden Gesang Apollos geprägt, kulminiert im Duett mit Daphne.

Mit dem das Drama vorbereitenden und auslösenden Fest der blühenden Rebe beginnt der dritte Block, der sich nach dem zur Tötung des Leukippos führenden Streitgespräch der drei Protagonisten als ein überdimensionaler Monolog aufrollt; dessen einzelne Teile – Daphnes Lamento an der Leiche des Gespielen, Apollos reuevoller Schlussgesang und die fast wortlos sich vollziehende Metamorphose – erweisen sich als verschiedenartige Gestaltungsmöglichkeiten eines und desselben tragischen Geschehens.

Der Gefahr, dass eine solche Häufung aneinandergereihter Sologesänge vor gleichbleibendem Hintergrund (der sich auf einen einzigen Tag beschränkenden Szenerie eines griechischen Landschaftsbildes) eine gewisse Monotonie des klanglichen Ausdrucks



*Joseph Gregor*

hervorrufen könnte, begegnete Strauss mit der doppelschichtigen Anlage einer im Figurativ-Linearen verharrenden (Daphne-Sphäre) oder auf akkordlicher Basis (Apollo) aufbauenden Melodik.

Träger eines für das Klangbild der „Daphne“ charakteristischen Melos sind Motive und Themen, die neben harmonischen Grundvorstellungen die Prämisse für die Komposition bilden. Dabei ist unerheblich, ob wie im Daphne-Thema zu Beginn eine Übernahme des Kopfmotivs eines ein Jahr zuvor geschriebenen neunstimmigen Chorwerks („Die Göttin im Putzzimmer“) oder im Motiv des wachsenden Baumes ein Rückgriff auf Themenmaterial des „Don Juan“ oder der „Frau ohne Schatten“ vorliegt. Wichtig ist weniger die Originalität der Einfälle, als dass sie die Voraussetzung für einen als schlicht und transparent zu bezeichnenden einheitlichen musikalischen Stil bilden.

So ist verständlich, dass Strauss auf seine vielfach (vor allem im „Rosenkavalier“ und der „Ariadne auf Naxos“) erprobte Methode zerlegter Dreiklänge zurückgriff, die, durch figurative Umspielung aufgelockert, einen Hauptreiz der motivischen, sich wie ein roter Faden durch die gesamte Oper ziehenden Daphne-Symbole ausmachen. Die von Strauss als „Ureinfall“ des Werkes bezeichneten und auf Einflüsse der Volksmusik zurückführenden Themenköpfe werden durch ein markantes Fanfarenmotiv ergänzt, das in seiner rhythmischen Akzentuierung auf die göttliche Macht Apollos verweist; sein scheinbarer Kontrast zur Daphne-Motivik wird mittels diastematischer (des Tonhöhenverlaufs) wie durch rhythmische Bezüge (einer auftaktigen Triole) relativiert.

Mit dieser Feststellung ist zugleich das essentielle und dem Werk a priori zugrundeliegende Phänomen angesprochen, dass alle von Strauss in der „Daphne“ verwendeten „plastischen Gefühlsmomente“ (Wagner, „Oper und Drama“) als Folge innerer verwandt-

*Der Kuß des Apollo darf in Daphne keinen Haß erzeugen. Ein Naturwesen wie Daphne muß überhaupt unfähig sein zu hassen.*

*Die Gefühle, die Apollos Kuß in ihr hervorruft, können nur Schrecken, Staunen und Schmerz sein, daß sie das Licht, das sie anbetet und dessen Entschwinden sie noch soeben nachtrauert, das sie bisher nur gesehen – nunmehr in sich als Glut fühlt! Also nach dem Kuß – beinahe ohnmächtig – „das Licht – die Sonne – weh mir! Ich ertrag es nicht!“*

*Wie sie von Anfang an das höhere Wesen in Apollo geahnt hat – jetzt allmähliche Erkenntniß, daß sie des Gottes unwürdig und als sein Naturgeschöpf nicht bis zu ihm erhoben werden kann. Die ganze innere Handlung muß also so geführt werden, daß sie von Ahnung des Gottes bis zur vollen Erkenntniß gelangt, die nur tragisch enden kann oder wie hier durch Verwandlung!*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 6. 3. 1936



*Richard Strauss beim  
Dirigieren*

schaftlicher Beziehungen (vor allem melodischer und rhythmischer Natur) auf den Urkeim der die Oper eröffnenden Klangsymbole rückführbar sind. Ein solcher Rekurs auf die von Wagner im „Ring des Nibelungen“ systematisierte Vereinheitlichung der thematischen Substanz (Leitmotivtechnik) bildet mithin auch die Basis eines von Strauss in der „Daphne“ angewandten Prinzips, durch das der Zuhörer in die Lage versetzt wird, die Handlung auch ohne ihre szenische Präsenz zu verstehen: indem das eigentliche Musikdrama in der psychologisch orientierten Verknüpfung „plastischer Gefühlsmomente“ im Orchester stattfindet, tritt die Musik als das „innere Wesen der szenischen Vorgänge selbst hervor“ (Carl Dahlhaus).

Die Möglichkeit, diesem im polyphonen Stil vermittelten „tieferen Gehalt dichterischer und musikalischer Ideen“ den adäquaten Ausdruck zu verleihen, bot sich für Strauss durch die „Übertragung einer bisher nur im Solokonzert gewagten Virtuosen-technik auf alle Instrumente“, eine Auffassung, die er im Vorwort seiner Neubearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre (1905) darlegt. Und es ist zweifellos das differenzierte Orchesterkolorit, das neben der vom italienischen Belcanto beeinflussten und getragenen Führung der Singstimmen zu einem der Hauptereignisse des „Daphne“-Klanges wurde. Nicht nur, dass Strauss die Palette seines ohnehin umfangreichen Instrumentariums um das von Mozart des dunklen, warmen Klanges wegen mit Vorliebe eingesetzte Bassethorn (eine Alt-Klarinette) bereicherte – er verwendete vor allem die Holzbläser solistisch, um ein spezifisches Klangbild als eine Art timbriertes Leitmotiv zu erzeugen.

Neben der Bevorzugung von Oboe, Englisch Horn, Bassethorn und Flöte (wie im Ballett „Josephslegende“ das orchestrale Synonym für Keuschheit), mit denen Strauss ein Durchleuchten der buko-

lischen Sphäre gelang, bediente er sich, so es Ausdruck und Handlung erforderten, sowohl der bis zur Ekstasik getriebenen Wucht des sinfonisch behandelten Orchesters (vor allem in den Peneios- und Apollo-Szenen), wie er andererseits jede Möglichkeit instrumentaler Illustration nutzte (Geräusche der Schafherde, Hundegebell, Sturmszene). Diese vermeintlich kontrastierenden orchestralen Klängebenen – Lyrik, Dramatik und Illustration – sind von Strauss so mit- und zueinander in Beziehung gesetzt, dass in ihrer Verschmelzung das instrumentale Proportionsgefüge trotz pathetischer und tonmalerischer Affekte gewahrt bleibt.

Betrachtet man unter solchen Voraussetzungen den Verlauf der Oper, so erweist sich das verhaltene, von Holzbläsern bestrittene kurze Vorspiel – stimmungsmäßig und thematisch greift es bereits in der „Ariadne“ Erprobtes auf und weist auf das eröffnende Streichsextett in „Capriccio“ – mit den wichtigsten, Daphne zuzuordnenden Motiven als geniale Einführung in die vordergründige Natursphäre des Werkes.

Entgegen der ursprünglichen Idee Gregors, die Szene mit schelmischen Nymphenchören beginnen zu lassen, setzte Strauss das Gespräch zweier Schäfer, mit dem, gleich der Mägde-Szene in „Elektra“, den Soldaten-Dialogen des „Friedenstag“ oder den Gläubiger-Chören der „Danae“, der direkte Kontakt zu kommenden Ereignissen (Dionysos-Fest) hergestellt wird. Ein letzter Gruß der Schäfer an den scheidenden Tag bildet gleichzeitig den Übergang zu einem Selbstgespräch Daphnes. Es wurde auf Veranlassung Stefan Zweigs konzipiert und beleuchtet in einer dramatisch entwickelten Darstellung ihr „schicksalhaftes Verbundensein mit der Natur und ihr Versagen gegenüber den Menschen und dem in menschlicher Gestalt und mit menschlichen Gefühlen entgegengretenden Gotte“ (Strauss).

*Ließe sich Daphne nicht dahin deuten, daß sie die menschliche Verkörperung der Natur selbst darstellt, die von den beiden Gottheiten Apollo und Dionysos, den Elementen des Künstlerischen, berührt wird, die sie ahnt, aber nicht begreift und erst durch den Tod zum Symbol des ewigen Kunstwerks: dem vollkommenen Lorbeer wiederauferstehen kann. Der Kuß des Apollo einerseits, andererseits ein hieratischer Tanz mit dem das Dionysische in sich tragenden Leukippos in der theatralischen Maske der Verkleidung wären die beiden Motive der Berührung der empfangenden menschlichen Natur mit dem künstlerischen Genius. Daneben der betrachtende begeisterte Peneios! Denken Sie bitte darüber nach!*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 8. 3. 1936

*Apollo vergeht sich gegen seine Gottheit, indem er mit dionysischen Gefühlen sich Daphne naht, die diese Untreue im Kuß fühlt und den unreinen Gott als reines Instinkt- und Naturwesen ablehnt, wenn sie in schwankendem Gefühle ihn zwar ahnt, aber doch nicht voll erkennen kann. Apollo muß also nach diesem Abenteuer, bevor er wieder in seinen Sonnenwagen zurückkehrt, auch in sich eine Läuterung vollziehen, die darin ihren dramatischen Gipfel hat, daß er in Leukippos das dionysische Element in sich selbst tötet. Das Symbol für diese eigene Läuterung wäre die Erlösung der Daphne durch Verwandlung in den Lorbeer!*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 9. 3. 1936

Es ist dies kein traditioneller Opernmonolog mit instrumentalen Auftritts- und Abgangsritornellen, sondern er erwächst den melodisch-harmonischen Grundgedanken des vorangegangenen Chores. Die arios geführte und ins Hymnische gesteigerte Singstimme schwebt frei über einem Orchestersatz, in dem auf der Basis der Tonart G-Dur (bei Strauss das Synonym für kindliche Unschuld) das Gegen- und Miteinander von Solostimme, Solostreichern und Holzbläsern zur Ausdruckssprache naturgebundener Emotionen gemacht ist. (Die orchestrale Metaphersprache für die figurative Umspielung der „blühenden Blumen“ verweist auf eine analoge Schilderung in Amin-tas Arie im zweiten Akt der „Schweigsamen Frau“.) Von einem niederstürzenden Geigenarpeggio begleitet, springt Leukippos auf die Bühne. Aus dem lebhaft geführten Gespräch entwickelt sich ein ausgedehntes, von Dramatik und Leidenschaftlichkeit erfülltes Duett. Unter Einbeziehung der Flöte als Begleitinstrument des Leukippos erreicht Strauss ein klanglich lichtiges Gebilde. Von anderem Charakter erweist sich der folgende, von hieratischer Strenge bestimmte Dialog Daphnes mit Gaea, dessen weitgezogene, auf Bassethorn, Bassklarinetten, Bratschen, Celli und Kontrabässen basierende Melodiebögen einer extrem tiefen Lage der Singstimme anvertraut sind. An die Stelle einer leitmotivischen Etikettierung, wie sie für die anderen Akteure des Dramas typisch ist, tritt gewissermaßen ein Leitklang mit einer dunklen, geheimnisvollen Tönung, die zum Ausdruck eines Urwissens („Dunkel ist der Götter heiliger Wille“) gemacht ist. Wie der melodische Duktus der Leukippos-Werbung in dem folgenden tanzhaft-beschwingten Mägede-Intermezzo scherzhaft aufgegriffen ist, so wird die um das Urmutterwissen entstandene Stimmung mit dem Auftritt von Peneios und der Hirten fortgesetzt. Ein feierlich-erhabenes Thema als Fundament einer von Ergriffenheit erfüllten Rede, in der Peneios

visionär das nahe Fest wie das Erscheinen des Gottes suggeriert, drängt die Motivik Daphnes (zum einzigen Mal in diesem Werk) völlig in den Hintergrund; und während er in ein „göttlich Gelächter“ ausbricht, leitet ein kurzes Zwischenspiel, in dem das Apollo-Motiv unablässig zitiert wird, zum Auftritt des als Rinderhirt verkleideten Gottes über.

Seiner jovialen Begrüßung des Elternpaars, von Strauss in Form eines dreiteiligen arienähnlichen Gebildes angelegt, und dem sich anschließenden Abgang des Ensembles, bei dem Apollo als einziger auf der Bühne zurückbleibt, folgt nun jene als „Ureinfall“ von Strauss bezeichnete Szene, die in ihrer Anlage vieles mit der expressiven Steigerung des zweiten „Tristan“-Aktes gemeinsam hat. Da Daphne zurückgekommen ist, um den „Bruder“ zu laben, entwickelt sich ein anfangs zart-verhaltenes Duett, das in die alles entscheidende Kusszene übergleitet. In letzter dynamischer Abschwächung – symbolisches Analogon der Sprachlosigkeit beider Gestalten – übernimmt nun das Orchester allein ein Durchleuchten des Geschehens. Es gelingt ihm, durch die „Mystik der Harmonie und der Themenverschlingung, die bei Strauss keinen Vergleichspunkt finden lässt“, eine „Ahnung des Geheimnisses“ (Willi Schuh) zu offenbaren.

Von fern tönen geheimnisvolle, der harmonischen Basis der Schäferszene vom Anfang verpflichtete Hirtenchöre in das mystische Helldunkel des Augenblicks hinein, und es entstehen Klänge, die weit über die ursprüngliche bukolische Ausdruckskraft des Werkes hinausgehen. Der Schluss des Duetts mit einem aus kunstvoller Themenverknüpfung der Daphne- und Apollo-Motivik bestehenden Orchestersatz (auch das Motiv der Verwandlung wird zum ersten Mal zitiert) findet sein jähes Ende durch den von Peneios angeführten Auftritt des gesamten Ensembles, mit dem das Fest der blühenden Rebe eröffnet wird.

*Über die sehr heikle Figur des Leukippos in Mädchenkleidern – an sich schon sehr peinlich – haben wir viel nachgedacht. Die Verkleidung darf nur eine ganz nebensächliche, vorübergehende Rolle spielen, schon deswegen, weil der allwissende Gott dieselbe sofort durchschauen muß.*

*Auch Daphne muß ihn sofort, jedenfalls bald nach der ersten Berührung – eventuell nach kurzem Tanz (?) – erkennen und ablehnen – Leukippos muß die Verkleidung augenblicklich selbst abwerfen und sich dem Gott zum Kampf um die geliebte Daphne stellen, die natürlich keinem von beiden – ihrer Wesensart nach – angehören kann. Das wichtigste wäre dann die Klage der Daphne um Leukippos, die jetzt ganz schwach ist und durch die hauptsächlich die Läuterung Apollos sich vollzieht.*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 9. 3. 1936



*Als Vorlage für das Kostüm der Daphne in der Uraufführung in Dresden, 1938, diente Leonhard Fanto die „Primavera“ Botticellis*

Auftritt der mit Blumen und Thyrsosstäben geschmückten Mädchen, die die Schäfer zum Tanz einladen. Ein vierter, von Strauss als „hieratischer Tanz“ konzipierter Abschnitt wird durch den Zornesausbruch Apollos über die schmähliche Täuschung (der Maskerade des Leukippos) unterbrochen. Es kommt zur breit ausgespannenen, von der Peripetie zur Katastrophe führenden Auseinandersetzung.

Der von Strauss verlangten Strukturierung dieser dramatischen Vorgänge in der Art einer „Kleistschen Szene“ vermochte Gregor nicht nachzukommen. So fiel dem Komponisten die Lösung der gestellten Aufgabe mittels seiner musikalischen Interpretation zu. Das wurde erschwert durch den Umstand, dass er, der in anderen Opern die Palette durch seine zahlreichen Frauengestalten bereicherte, nunmehr zwei

In diesen, aus der Mythologie überlieferten sogenannten Dionysien, deren kultische Bedeutung für die Menschen darin lag, im Rausch den Zustand der Gottverbundenheit zu erreichen, ermöglichte vor allem der Tanz allegorisch-bacchantische Interpretationen. Strauss strukturierte diese Szene in vier kurze, miteinander verklammerte Teile, die sich indes durch deutliche musikalische Differenzierung voneinander abgrenzen: nach dem einleitenden Preisgesang des Peneios zu Ehren des Gottes folgt ein furioser Tanz maskierter Schäfer, dessen Orchestersatz Ausdruck dionysischer Lust ist. Zierliche, mit Trillern ausgeschmückte Passagen hingegen sind kennzeichnend für den anschließenden

Tenöre zu Antagonisten gemacht hatte. Der Gefahr, dass mit zwei durch außerordentliche Höhe bestehenden Männerstimmen eine gewisse Monotonie in den gesanglichen Ablauf gelangen könnte, begegnete Strauss, indem er Apollos Passagen von hymnisch-ekstatischer Melodik gegen die im arios-deklamatorischen Duktus gehaltene des Leukippos abgrenzte. Eindringlich kommt dies in Apollos mit „gewaltig rhapsodischem Ton“ (Strauss) vorgetragenem Selbstportrait seiner täglichen Reise im Sonnenwagen („Jeden heiligen Morgen“) zum Ausdruck.

Nur ganz allmählich löst sich Daphne aus ihrer nach dem Tod des Leukippos eingetretenen Starre. Gewandelt und schuldbewusst beginnt sie ihren zweiten, von Strauss als „Daphnes Liebestod“ apostrophierten Monolog, einen klagenden und selbstanklagenden Trauergesang, der von bewegender Einfachheit wie von leidenschaftlichem Pathos geprägt ist und in ausdrucksvoll dramatischer Hymnik kulminiert.

Nachdem Daphnes Lamento im Piano verhallt ist, erkennt der bisher schweigend und reglos verharrende Apollo den begangenen Frevel an Leukippos, mit dem er das „dionysische Element in sich selbst tötete“ (Strauss); zugleich bereut er sein dem göttlichen Status unangemessenes Begehren eines schuldlosen Wesens, der keuschen Nymphe. Diese gedanklichen Vorgänge bilden die ideelle Basis für den folgenden an die göttlichen Brüder im Olymp gerichteten Sühnegesang, der erfüllt ist von Apollos emphatischen Bitten an Zeus Kronion um die verzeihende Gnade der Verwandlung Daphnes in immergrünen Lorbeer. Mit feierlich-pathetischen Worten bereitet er Daphne auf ihre neue, wesensverwandte Aufgabe vor.

Von besonderem Reiz erweist sich dabei die Verknüpfung von Vokalstimme und Instrumentalsatz. Strauss sah das Äquivalent zu dem in Worten Aus-

*...daß das Göttliche, wo es sich den Menschen nähern will, immer nur schwache Wesen findet, die es nicht ertragen – es sei denn im Genie des Künstlers, wovon wir etwas in Peneios legen könnten, der (...) in dem Symbol der Verwandlung Daphnes in den schönen, vollkommenen Baum erst die wahre Erfüllung seines Künstlertraumes sieht.*

Richard Strauss an  
Joseph Gregor  
am 6. 3. 1936



*Lorenzo Bernini:  
Apollo und Daphne,  
um 1622–24*

Verwandlung Daphnes bildet ein sich chromatisch aufwärts schiebendes Orchestermotiv im Fagott, das nach und nach von höher gelagerten Instrumenten übernommen und zu einem immer reicher blühenden Orchestersatz gemacht wird. Parallel zur orchestra- len Gestaltung gelang Strauss die Formung des Vokalparts, dessen Kurve von den abgerissenen Phrasen des Anfangs bis zur völligen Instrumentali- sierung der Singstimme am Ende reicht. Nun ist Daphne mit bloßen Vokalisen als Dialogpartner der Oboe hörbar, unterstützt vom flimmernden Glanz der Flöten, Harfen und Streicher. Mit ihrer neuen Gestalt ist sie zur „Stimme der Natur“ selbst ge- worden.

gesprochenen nicht nur in einer ariosen Gesangslinie, sondern fügte auch einen Orchesterpart hinzu, dessen Funktion über eine Begleitung weit hinausreicht. Aus dem in vielfachen Konfigurationen dem Bekenntnis Apollos zugrundegelegten bisherigen motivischen Orchestermaterial lässt Strauss ein neues melodisches Gebilde, eine sextolige Phrase, herauswachsen, die sich in permanenter Wiederholung zum zentralen thematischen Bezugspunkt der Metamorphose entwickelt.

Mit der musikalischen Gestaltung der Verwandlungsszene, deren definitive Form erst ein Jahr nach Abschluss der übrigen Werk-Teile auf Vorschlag seines kongenialen Interpreten Clemens Krauss hin festgelegt wurde, gelang Strauss ein krönender Epilog. Die Ausgangsposition zur Schilderung der

Oswald Panagl

## IM ZEICHEN DES LORBEERS

Auf den Spuren der Sage von Daphne  
und Apollon

### I. Mythos als Welterklärung und Daseinsdeutung

Wer in unseren Tagen ernsthaft von einem Mythos spricht, setzt sich zugleich mehreren Risiken und verschiedenen Missverständnissen aus. Er mag als hoffnungslos irrational gelten, da er die Gesetze der Vernunft missachtet und die Fortschritte der Aufklärung mutwillig hinter sich lässt. Er könnte auch als verstiegen erscheinen, indem er ein Wort benützt, das in einer entlegenen Vergangenheit wurzelt, auf vorzeitige Heldentaten abhebt, auf eine ferne Götterwelt verweist. Oder sollte gar jener verfängliche Sprachgebrauch vorliegen, der mit Bildungsvokabeln jargonhaft prunkt und demnach einen Mythos bemüht, wenn ein Sportidol Siege in Serie feiert, wenn sich eine Filmschauspielerin zur Kultfigur wandelt oder ein charismatischer Politiker durch suggestives Gehabe und rhetorisches Talent die rationale Kontrolle der Öffentlichkeit aufhebt?

Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen, aus denen hervorgeht, dass es mit Bedeutung und Gebrauchswert von Mythos heutzutage vielfach schlecht bestellt ist: dass mythisch oft genug mit mystisch verwechselt wird, dass eine schiefe Verwendung des Begriffs ebenso verbale Popanze aufbaut wie eitle Feindbilder errichtet, dass seriöse Definitionen neuerer Mythenforschung, die von kollektiven Botschaften reden, die Wesenszüge archetypischer Handlungsmuster und Verhaltensweisen hervorkehren und die Ergänzung, bisweilen auch Ver-



*Antje Tesche-Mentzen:  
Daphne, 1985*

tiefung gedanklicher Vorgänge durch einprägsame Bilder betonen, nur wenig Beachtung finden. Dabei macht es uns das alte griechische Wort im Grunde leicht: „mythos“ bedeutete zunächst einfach „Wort“ oder „Rede“, in weiterer Folge „Bericht“, „Erzählung“, dann auch „Begebenheit“ oder „Geschichte“, also das, wovon die Erzählung handelt. Erst aus der allmählichen zeitlichen Distanz ist schließlich jene semantische Endstufe „Sage, Legende“ erwachsen, die unserem modernen Empfinden nahekommmt. Wenn in der Antike mythographische Autoren von den Abenteuern der olympischen Götter berichten und genealogische Stammbäume der großen Heroen erstellen, so arbeiten sie den Dichtern zu, die in immer neuen Variationen und aparten Kombinationen das sagenhafte Geschehen künstlerisch aufbereiten. Wenn aber ein Denker wie Platon im Wege rationaler Dialektik mit den Weltfragen nicht zu Rande kommt und die Probleme am Ende seiner Schriften in einen Mythos kleidet, sie also in Bildern anschaulich macht und zu lösen sucht, so steht er mit dieser Methode unserem Zeitalter unvermutet nahe. Die großen Göttergestalten waren für den Menschen des Altertums nicht zuletzt die Verkörperung von Lebensprinzipien, damit aber auch die Träger elementarer Kräfte und ihres unverkennbaren Widerstreits. Dieser unmittelbare ‚Sitz im Leben‘ lässt sich gerade an einem Wesen wie Apollon verdeutlichen und anschaulich machen. Über seine Herkunft und ältesten Funktionen herrscht in der Forschung nach wie vor Uneinigkeit. Manche wollen ihn ebenso wie seine Mutter Leto und die Schwester Artemis nach Kleinasien verweisen, wo die Landschaft Lykien zu einigen Beinamen des Gottes passt. Andere sehen in ihm einen Zuwanderer aus dem Norden, den die Griechen bei ihrer Landnahme schon mitgeführt und im mediterranen Milieu zu seiner späteren Geltung gebracht haben. Aber selbst eine Konzeption dieser Gottheit auf dem Boden des alten Sparta wird mit



*Kopf einer Apollonstatue  
im Typus des sog.  
„Kasseler Apoll“.  
Römische Kopie des  
2. Jhs. n. Chr. nach  
einem Werk des Phidias  
(um 450 v. Chr.).  
Badisches  
Landesmuseum*

guten, auch sprachlichen Gründen vertreten. Zu den ältesten und verbreitetsten Sagenmotiven, die sich um Apollon ranken, zählen seine Geburt auf der unbewohnten, ihm später heiligen Insel Delos und die Gewinnung des Orakels von Delphi. Dass es bei diesem Vorgang nicht friedlich hergegangen ist, dass der junge Gott vielmehr erst den Drachen Python zu erlegen hatte, der ihm den Zugang zur Weissagestätte versperrte, die Menschen der Umgebung aber verängstigte und bedrohte, lässt auf einen radikalen religiösen Umbruch schließen: der neue Olympier hat eine ursprüngliche Erdgottheit und ihre Kultformen abgelöst. Doch auch der Ankömmling hat sich zu behaupten und muss Kompromisse eingehen. Die gemeinsame Verehrung mit Dionysos auf dem delphischen Terrain weist auf jene Koexistenz gegensätzlicher, bisweilen sogar widersprüchlicher Daseinsformen und Lebensmaximen hin, die sich für uns – nach Nietzsche – in der Spannung zwischen dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip ergeben: Klarheit gegenüber Rausch, Ordnung versus Überschwang, Helle des Verstandes oder Übermacht der Impulse. Zwei Sprüche auf dem Tempel des Apollon haben sich zu hellenischen Lebensregeln verdichtet und weisen weit in die Moderne herüber: „Nichts im Übermaß!“ und „Erkenne dich selbst!“, das heißt vor allem: Halte dich an deine vorbestimmten Grenzen!

Überblickt man die Wirkungsbereiche und Geltungszonen Apollons im griechischen, später auch römischen Altertum, so verlangt die schier diffuse Vielfalt nach einem Deutungsmuster: Da ist einmal der Torwächter, der das Verhängnis von Haus und Hof abhalten soll. Da gibt es weiter den Schutzgott gegen Gefahren der freien Natur, ob es sich dabei um Wölfe oder auch nur um Heuschrecken oder Feldmäuse handelt, die den Ackerbau gefährden. Nicht zu übersehen ist der Herrscher über alle Heilkräfte, der Prototyp des Arztes, als welcher später vor allem

Apollons Sohn Asklepios kultisches Ansehen genießt. Doch daneben erfahren wir auch von Pest und schlimmem Tod, die Apollon mit seinen Pfeilen über die Menschen, sei es die Griechen vor Troja oder die Thebaner unter der Herrschaft des Ödipus, bringt. Wie geht das zusammen? Als Gott der Künste, vor allem der Musik, würzt er mit seinem Leierspiel sogar die Gastmahle der Götter. Als Anführer der Musen, aber auch als leiblicher Vater von Sängern wie Orpheus oder Linos wirkt er weit und tief in den hellenischen Lebensstil hinein. Doch Apollon gilt auch als die Manifestation der Helligkeit, des klaren Tageslichts und verdrängt in dieser Funktion alsbald den angestammten Helios, wird selbst zum Inbegriff der Sonne. Besonders – und durch die überregionale Ausstrahlung des delphischen Heiligtums auch politisch verankert – ist Apollon noch heute als Gott der Weissagung gegenwärtig, der aus dem Mund seiner Priesterin Pythia lapidare Botschaften verkündet, oft dunkle, mehrdeutige Sätze, die nicht selten neue Fragen stellen, anstatt einhellige Antworten zu geben. Mit dem Orakel verbindet sich häufig der Auftrag zur Sühne, zur Tilgung einer alten Schuld, die der Klient einst – vielleicht unwissend – begangen hat oder die aus der Vorzeit auf seiner Familie lastet. Hebt man diese individuellen Irritationen und ihre sakrale Lösung auf die Ebene der Gemeinschaft, also in den sozialen und politischen Bereich, so ergibt sich für Apollon auch eine Rolle für die staatliche Ordnung und die schützende Garantie eines friedlichen Zusammenlebens. Versuchen wir, die verwirrende Vielfalt dieser Aufgaben und Wirkungen zu strukturieren, so kommt uns dabei eine wenigstens dreifache mentale Leistung des antiken Mythos zugute: Er versucht zunächst, schwer fassbare Paradoxien auf einen ideellen Nenner zu bringen. Demnach kann Apollon, der Seuchen über unbotmäßige Menschen schickt und Frevler mit der tödlichen Waffe vernichtet, auch



*Apollon, sog. Apoll vom Belvedere. Römische Marmorkopie, wohl nach einem Bronzeoriginal des Leochares, um 340. Vatikan*

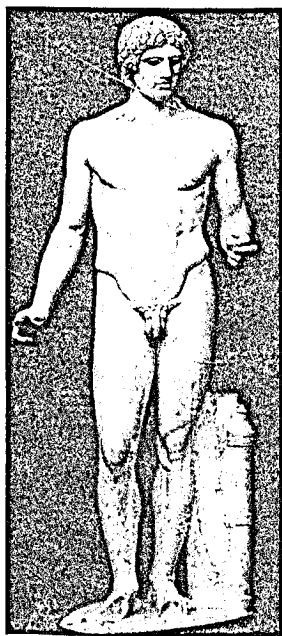
gegen Krankheiten und seelische Übel heilsam aufzutreten und weiß für alles Verhängnis das passende Gegengift. Eine zweite Funktion des Mythos aber besteht in der Stiftung jener gedanklichen Beziehungen, die in der modernen Psychologie Assoziationen heißen. Vom gekrümmten Instrument des Bogens, mit dem der Gott seine Feinde tötet, führt ein gedanklicher Weg zur gleichfalls gebogenen Leier, die Apollon zur Freude der Olympier spielt und in deren kunstvoller Übung er auch die Menschen unterweist. Aber die Analogie geht noch weiter: Wie der Pfeil sicher ans Ziel kommt, so trifft auch die Rede genau ihren Gegenstand. Die schmückenden Beiwörter aus beiden Bereichen liefern einen deutlichen Befund. Schließlich sei auf die vielleicht wichtigste kognitive Funktion des Mythos verwiesen, nämlich den Inbegriff lebensweltlicher Zusammenhänge zu bezeichnen, die verbindende Gemeinsamkeit von äußerlich divergierenden Eigenschaften herauszustellen. Und für die ordnenden Kräfte, das Maßdenken und den hellen Verstand haben die Griechen die eine knappe Chiffre gefunden: Apollon. Doch war nach den Geschichten der Dichter und Sänger auch diese Gottheit vor (allzu) menschlichen Anfechtungen nicht gefeit. Und im Kulte Apollons hat von alters her ein Baum mit seinen Blättern mehrfach und nachdrücklich mitgespielt.

## II. Der heilige Baum

Aus der Sicht der Botanik zählt der Lorbeer als „*Laurus nobilis*“ zur typischen Vegetation südlicher Landschaften: ein bis zu sieben Meter hoher Baumstrauch, der mehrere hundert Jahre alt werden kann, ein charakteristisches Gewächs der mediterranen Macchia. Die buschförmige Pflanze wurde wohl aus ihrer wildwachsenden Form schon früh für Haine hochgezüchtet; fossile Funde lassen darauf schließen, dass der Lorbeer – sprachlich eine verschliffene Variante von lateinisch „*laurus*“ mit einem



Arno Breker:  
*Der Wager (1937)*



*„Kasseler Apoll“,  
spätflavische Marmor-  
kopie nach einem  
Bronzeoriginal  
(Frühwerk des Phidas,  
um 450) auf der Athener  
Akropolis. Kassel*

verdeutlichenden Wort für dessen Frucht – bereits seit dem Tertiär im Mittelmeerraum heimisch ist. Homer berichtet in der Odyssee, dass die Höhle des Kyklopen von dieser Pflanze, griechisch „daphne“, überdacht ist. Fachschriftsteller wissen von der vielseitigen Verwendung ihrer Bestandteile und Produkte zu berichten: Das mittelharte Holz, immun gegen Wurzelfraß, dient der Herstellung von Rebstöcken, Hebebäumen und Pflugdeichseln, besonders eignet es sich aber als Bohrmaterial zur Feuerbereitung – ein erster Hinweis auf die kathartische Kraft dieses Baumes. Die blauschwarzen großen Beeren sowie die länglichen und immergrünen Blätter ergeben ein aromatisches Öl, das auch die Volksmedizin für mannigfache Zwecke bis heute zu schätzen weiß. Doch diese profane Bestimmung überwog im Altertum der sakrale Gebrauch, der ornamentale, festliche Symbolwert von Laub und Früchten. Wiederum tut sich ein weites Spektrum der Verwendung auf: Ehrenpreis und Schmuck der Sieger im musischen wie sportlichen Wettkampf, aber in römischer Zeit vor allem das Attribut militärischer Triumphatoren. Ein alter Bericht weiß auch von der mantischen Potenz, modern gesagt: der bewusstseinsweiternden Wirkung der Blätter, welche die Orakelpriesterin gekaut habe, ehe sie vom lorbeerumkränzten Dreifuß aus den Spruch verkündete.

Von der reinigenden, der kultischen Rolle des Gewächses, seiner Beseitigung auch von seelischer Befleckung war schon kurz die Rede. Apollon hat sich dieser Prozedur selbst unterworfen, um den Makel und die Blutspur des Drachenkampfes loszuwerden, und er entsüht damit seinen Schützling Orestes nach dem anbefohlenen Muttermord an Klytāimnestra. Gerade die Lorbeerzweige des Tempels in Thessalien erlangten Berühmtheit: Aus ihnen errichtete man angeblich das erste hüttenartige Heiligtum, sie schmückten danach auch den Eingang des delphischen Sakralbaus. Später gehörte der Lor-

beerhain zu den selbstverständlichen Merkmalen einer apollinischen Kultstätte. Aber selbst über diese Gottheit hinaus hat der Baum reiche Wirkung entfaltet. Da er nach altem Glauben als einziger nicht von Jupiters Blitz getroffen wurde, durfte er als Heilszeichen, als Sinnbild unüberwindlicher Selbstbehauptung gelten. Das Knistern brennender Lorbeerreiser im Opferfeuer wurde als gutes Omen gedeutet. Und wenn man im frühen Christentum Verstorbene auf die immergrünen Blätter bettete, so hat sich ein Stück heidnischer Tradition als Aberglaube in die neue Religion gerettet.

Omnipräsenz des Lorbeers also im Umfeld des Gottes Apollon! Da lag es doch nahe, dass die schöpferische Phantasie diese Kultverbindung zu einer Liebesbeziehung umgedeutet hat. Hinter der botanischen Begleiterscheinung des Olympiers vermutete die üppige Einbildungskraft des griechischen Menschen eine verwandelte Geliebte. Eine Ursprungslegende ist entstanden, und der Sagentypus der Metamorphose hat sie möglich gemacht.

### III. Das Wunder der Verwandlung

Auch Götter, wir haben es schon angedeutet, sind erotischen Anfechtungen ausgesetzt, sie durchleben als menschengestaltige höhere Wesen ihre Liebesaffären und leiden bisweilen daran. Der notorische Doppelsinn des Wortes Passion hinterlässt auch bei ihnen seine Spuren. Zwar zählt Apollon – entsprechend seinem vorgeführten Merkmalkanon – zu den vergleichsweise zurückhaltenden Liebenden: von seinen Amouren ließe sich kaum eine Leporelloliste anfertigen. Doch hat ihn dann und wann die Leidenschaft um so heftiger befallen: zu Knaben wie dem schönen Hyakinthos, der in der Hyazinthe floral weiterlebt; besonders aber zu jungen Frauen, so etwa der Jägerin Kyrene, der trojanischen Seherin Cassandra, vor allem jedoch zu der Nymphe Daphne.



*Georg Kolbe:  
Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkrieges  
(Stralsund, Teilansicht)  
1935*

Verwandlungssagen haben in der Antike eine lange anonyme Tradition, ehe der römische Dichter Ovid mit seinen „Metamorphosen“ ein Stück Weltliteratur mit weitverzweigter künstlerischer Rezeption geschaffen hat. Die Begabung des südländischen Naturells für phantasievolle Kombinationen, seine Fähigkeit zu verschiedenen Spielarten der Synästhesie haben in zahlreichen Mythen markante Ergebnisse hinterlassen: an die versteinerte Niobe sei hier erinnert, an die zur Spinne verwandelte Weberin Arachne, aber auch an die vielen griechischen Sternsagen.



*Apollon aus der Mitte  
des Westgiebels des  
Zeustempels von  
Olympia.  
Vollendung 456.  
Olympia*

Die Metamorphose Daphnes in einen Lorbeerbaum liegt in mehreren Versionen vor und wird unterschiedlich begründet. In der schlichtesten Fassung, die der römische Mythograph Hyginus überliefert, schreckt die Tochter des Flussgottes Peneios vor dem stürmischen Begehren Apollons zurück und erbittet den Schutz der Erdgöttin, die gelegentlich als ihre Mutter erscheint. Diese macht sie mit der Verwandlung zu einem Teil der vegetativen Natur, Apollon aber „brach einen Zweig davon und legte ihn auf sein Haupt“. Der Grieche Parthenios von Nikaia, der mit seinen „Liebesleiden“ eine Stoff- und Materialsammlung für die elegische Dichtung zusammengestellt hat, berichtet einen komplexeren Sachverhalt: Bei ihm ist Daphne eine verwegene Jägerin, die menschliche Gesellschaft meidet und sich ganz in den Dienst der jungfräulichen Göttin Artemis stellt. Ein Königssohn Leukippos, der sich in sie verliebt, sucht in Mädchenkleidern ihre Nähe und ihr Vertrauen. Apollon, der als Nebenbuhler auftritt, deckt den Schwindel auf, als die weibliche Jagdgesellschaft an einer Quelle badet und dem widerstrebenden Jüngling die Kleider vom Leibe reißt. Leukippos entkommt der empörten Meute, doch nun bedrängt der Gott die spröde Daphne. Auf ihrer Flucht vor ihm erhört Zeus ihr Gebet um Entrückung und sorgt für die Metamorphose.

Am ausführlichsten, in einer Sequenz von fast 120 Versen, behandelt der Römer Ovid die Geschichte. In seiner Darstellung sind Verfolger und Verfolgte die Opfer des Liebesgottes Cupido, der an ihnen seine Allmacht beweisen will. Mit dem Liebe erregenden Pfeil trifft er Apollon, mit einem anderen Geschoss immunisiert er Daphne gegen erotische Gefühle. Sie verweigert sich allen Freiern, erbittet von ihrem Vater ein jungfräuliches Leben und flieht auch vor dem leidenschaftlichen Werben des Gottes. Mit anschaulicher Meisterschaft schildert Ovid den dramatischen Wettlauf und lässt Daphne, die eben die Kräfte verlassen und Apollon gerade eingeholt hat, zu Vater Peneios erfolgreich um die Verwandlung beten. Diese vollzieht sich detailgetreu, mit der Präzision eines Malers in Worten. Die Bestimmung des Lorbeers zum kultischen Baum aber nimmt der getäuschte Liebhaber selbst vor: „Da du nicht meine Gemahlin sein kannst, wirst du wenigstens mein Baum sein. Stets werden mein Haupthaar, mein Saitenspiel, mein Köcher dich tragen, Lorbeer!“ Der Schatz griechischer Sagen reicht als Repertoire von dramatischen Sujets, Bildvorlagen, aber auch Deutungsmustern der menschlichen Existenz in die abendländische Moderne herein: Unter den darin vertretenen Prototypen steht Daphne nicht bloß für Naturnähe und Vereinzelung, sondern sie vertritt beispielhaft vor allem das (weibliche) Recht auf Selbstbestimmung und die Verweigerung gegenüber allen Formen zugemuteter Gewalt. Die Rezeption Apollons hat es dagegen schwer, sie ist zugleich weniger differenziert und dem Menschlichen entrückt. Was von seinen vielen Facetten in die Neuzeit hinüberragt, ist vor allem ein Prinzip der Erhabenheit, der strengen, unberührbaren Distanz. Wenn Nietzsche vom Apollinischen spricht, dann fallen Worte wie „starre Majestät“, „trotzig-spröde“, ja „grausam und rücksichtslos“. Das Licht, für das dieser Gott steht und das von ihm ausgeht, wärmt nicht mehr.



*Adolf Wamper:  
Genius des Sieges  
(Gips für Bronze)  
1940*

Lothar Gall

## RICHARD STRAUSS UND DAS „DRITTE REICH“

oder:

Wie der Künstler Strauss sich missbrauchen ließ



*Strauss ersuchte  
1933 um  
Audienz bei  
Hitler*

Jeder, der sich, in welcher Form und zu welchem Zeitpunkt auch immer, mit dem Regime des „Dritten Reiches“ eingelassen hat, erhält rückblickend das Stigma, ein dumpfer Reaktionär und vor allem, und sei es auch in indirektester Form, ein Mitschuldiger am Völkermord

gewesen zu sein. In dieser Perspektive erscheint die Tatsache, dass Richard Strauss sich bereitgefunden hat, im November 1933 an die Spitze der von den Nationalsozialisten neugeschaffenen sogenannten ‚Reichsmusikkammer‘ zu treten, als ein Pakt mit dem Teufel, der tiefe Schatten auf den Charakter des Mannes und vielleicht auch auf den Wurzelgrund seines Werkes wirft. So hat es von den Zeitgenossen etwa Thomas Mann formuliert, der im April 1933 neben vielen anderen auch die Unterschrift von Richard Strauss unter dem denunziatorischen „Protest der Wagner-Stadt München“ gegen seinen berühmten Vortrag aus Anlass des fünfzigsten Todestages Richard Wagners im Auditorium Maximum der Münchner Universität vom 10. Februar 1933 fand,

der seinen Bruch mit dem ‚neuen Deutschland‘ endgültig besiegelte. „Er ist dumm und elend genug“, notierte Thomas Mann am 2. Mai 1934 über Strauss in sein Tagebuch, „ihm [dem ‚3. Reiche‘] seinen Ruhm zur Verfügung zu stellen, und es macht eben so dumm und elend Gebrauch davon.“

Das eigentlich Interessante dieser Tagebucheintragung freilich sind die vorangehenden allgemeinen Bemerkungen über Strauss und über das ‚Dritte Reich‘ – und Thomas Manns eigene, noch durchaus zwiespältige Einschätzung des Grundcharakters dieses Reiches. Im Züricher Theater habe er gerade „einen Teil der Aufführung der ‚Salome‘“ gehört: „Ich empfand stark die Oberflächlichkeit, Überholtheit und törichte Kälte des Schmisswerkes und seines bürgerlichen Ästhetizismus von vor dem Kriege.“ Und Mann fuhr fort: „Ist nicht dieser Strauss, dies naive Gewächs des Kaiserreichs, viel zeitgemäßer geworden als ich? Müsste er nicht als Künstler nicht viel unmöglicher im ‚3. Reiche‘ sein als ich?“

Die durch beiderseitigen

Opportunismus gestiftete Verbindung zwischen Strauss und dem ‚Dritten Reich‘ sei, vor allem was das ‚Dritte Reich‘ angehe, nicht eine sich aufdrängende, sondern eine in sich widersprüchliche. Denn sie widerspreche dem Anspruch des neuen Regimes, das Neue, das Zukunftsweisende, das Moderne zu vertreten, einem Anspruch, den Thomas Mann bei aller entschiedenen Ablehnung des antidemokratischen und antiliberalen Charakters dieses Regimes, der plebejischen und zum Teil bereits offen terroristischen Züge der ‚Bewegung‘, die dieses trug, offenkundig nicht für völlig abwegig hielt. Und hierin sah er zugleich das eigentliche Motiv für Strauss, sich den neuen Machthabern zur Verfügung zu stellen: 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.

Das war sicher sehr zugespitzt, aber ein Element von

Wahrheit enthält es wohl schon. Es herrschte, wie Thomas Mann sehr genau registrierte, auch bei vielen, die die dunklen Kehrseiten des sich eben installierenden neuen Regimes durchaus sahen, Aufbruchstimmung,

die Erwartung eines grundlegenden Neuanfangs auf vielen Gebieten. Was in seinem Zeichen an Zwangsmaßnahmen, Unterdrückungen, ja, an Ausschreitungen bereits nur zu deutlich zu beobachten war, werde, so versuchten sich viele zu überreden, schritt-

weise 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, ohne dass diese dann Dauer erlangt hätten. Gerade wer bei einem solchen Übergang mitwirke, könne dann auch mitsteuern.

Das ist in der Tat wohl das ausschlaggebende Motiv bei Richard Strauss gewesen. Denn so sehr es ihm sicher geschmeichelt hat, im Herbst 1933 als Präsident an die Spitze der geplanten zentralen Organisation des gesamten Musiklebens in Deutschland als Teil der ‚Reichskulturkammer‘ zu treten – nötig hatte es der bald siebzigjährige weltberühmte Komponist und Dirigent fraglos nicht, dessen Publikum und Wirkungskreis sich, anders als etwa bei Thomas Mann, ja nicht vor allem auf den deutschsprachigen Raum konzentrierte. Diese Berufung lag, so konnte er sich zudem sagen, ganz auf der Linie dessen, was an Aufgaben in dieser Hinsicht zu übernehmen er sich schon früh verpflichtet gefühlt hatte, und war somit, so konnte man es auch deuten, ein Zeichen dafür, dass es den neuen Machthabern bei allem Willen zum entschiedenen Neuanfang doch auch um Kontinuität und um Wahrung des Niveaus, ja, möglichst Steigerung auch in personeller Hinsicht ging. Dass Wilhelm Furtwängler ihm als Vizepräsident zur Seite gestellt wurde, bestärkte ihn in dieser Überzeugung. Ihm war sehr

Hiermit ernenne ich Sie  
zum  
**Präsidenten**  
der Reichsmusikkammer.  
Berlin, den 15. November 1933.

Der Präsident  
der Reichskulturkammer  
Dr. Furtw.

Herrn Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss

nüchtern bewusst, dass der Erfolg aller Bemühungen, die Interessen von Musikern jedweder Profession, Ausbildung und Position wahrzunehmen, ihre wirtschaftliche und soziale Stellung zu verbessern, ganz entscheidend davon abhing, welchen Stellenwert die Musik im öffentlichen Bewusstsein und im gesellschaftlichen Leben einnahm.

Darauf und auf die Kontinuität dieser Bestrebungen hob denn auch seine Ansprache zur Eröffnung der ersten Tagung der ‚Reichsmusikkammer‘ am 13. Februar 1934 ab. Ein solches Zentralorgan sei „seit Jahrzehnten der Wunschtraum und das Ziel der gesamten deutschen Musikerschaft“ gewesen. Es handle sich allerdings, fuhr Strauss fort, „nur um eine Etappe auf dem Weg zu unserem noch größeren Ziele: das deutsche Volk und seine Musik wiederum so innig miteinander zu verbinden, wie das früher – ich denke an das 16. Jahrhundert – schon einmal in ganz anderer Weise verwirklicht war, als etwa in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, in dem wir leben“. Und schließlich in einer schwer nachzuvoll-

ziehenden Mischung von politischer Naivität und blindem, die Augen bewusst verschließendem Optimismus angesichts der längst zutage getretenen tatsächlichen Ziele des Regimes und seines Reichspropagandaministers: „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.“

Nur aus dieser Mischung von politischer Naivität und blindem Optimismus, die allerdings fraglos von einem guten Schuss Opportunismus unterfüttert war, erklärt es sich auch, dass Strauss – der im übrigen sein neues Amt prak-

*„... 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 ...“*

Richard Strauss

tisch nur sehr begrenzt wahrnahm – glaubte, sich persönlich über das erklärte Ziel des Nationalsozialismus hinwegsetzen zu können, nämlich die Juden, wie aus dem öffentlichen Leben insgesamt, so auch, mit Hilfe von Einrichtungen wie eben der ‚Reichsmusikkammer‘, aus dem kulturellen Leben herauszudrängen und ihnen hier jeden Einfluss zu nehmen – als ersten Schritt zu noch viel Weitergehendem. Der zu seinem siebzigsten Geburtstag unter anderem mit dem ‚Adlerschild des Deutschen Reiches‘ und der Ehrenbürgerschaft von Dresden sowie der Ernennung zum Ehrenmitglied der Dresdner Staatsoper Gefeierte hielt, obwohl von Rosenberg und vielen anderen Nazigrößen dafür schon früh scharf attackiert, mit Selbstverständlichkeit an Stefan Zweig als literarischem Partner fest. In ihm, mit dem er damals an seiner nächsten Oper, der ‚Schweigsamen Frau‘, arbeitete, sah er nach dem frühen Tod von Hugo von Hofmannsthal einen kongenialen Nachfolger als Librettisten. Als ihm freilich Goebbels in einem persönlichen Gespräch bedeutete, dass ‚man‘ diese Zusammen-

arbeit des Präsidenten der ‚Reichsmusikkammer‘ mit einem österreichischen Juden doch höchst befremdlich finde, erklärte sich Strauss bereit, auf die bereits für den 24. Juli 1935, wieder in Dresden, mit Maria Cebotari in der Titelrolle terminierte Uraufführung der ‚Schweigsamen Frau‘ zu verzichten und die ganze Oper dauerhaft zurückzuziehen – was allerdings, wie er Goebbels gegenüber bemerkte, nicht unbeachtet bleiben werde und leicht zu einer Blamage für das Regime werden könne. Hitler selber erlaubte schließlich die Aufführung; das Textbuch enthalte außer dem Namen des Autors nichts ‚Beanstandenswertes‘. „In diesem Fall konnten sie mich nicht treffen“, so hat später Stefan Zweig die Sache kommentiert, „ohne zugleich den Mann zu schädigen, den sie eben in diesem kritischen Augenblick für ihr Prestige vor der Welt höchst notwendig brauchten, den größten, den berühmtesten lebenden Musiker der deutschen Nation, Richard Strauss, mit dem ich gerade gemeinsam eine Oper vollendet hatte.“ Aber auf beiden Seiten war man sich nun doch darüber im

klaren, dass in dieser engen, institutionellen Form ein längeres Zusammenwirken zwischen dem Regime und dem „berühmtesten lebenden Musiker der deutschen Nation“ nicht möglich sein werde. Strauss selber gab den Anlass zur Trennung, allerdings in indirekter und unbeabsichtigter Form, die er noch dazu in sehr wenig würdiger Art und Weise in einem Brief an Hitler persönlich zu relativieren versuchte. Einen Monat vor der Dresdner Premiere hatte er an Zweig geschrieben, der von diesem angebotene, ja, erklärte Rückzug von der weiteren Zusammenarbeit mit Blick auf die Stellung von Strauss und mögliche Folgen für dessen Zukunft komme gar nicht in Frage: „Glauben Sie, dass ich jemals aus dem Gedanken, dass ich Germane (vielleicht, qui le sait) bin, bei irgend einer Handlung mich habe leiten lassen? Glauben Sie, dass Mozart bewusst ‚arisch‘ komponiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien von Menschen, solche, die Talent haben, und solche, die keins haben, und für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird. Ob dasselbe aus Chinesen, Oberbay-

ern, Neuseeländern oder Berlinern besteht, ist mir ganz gleichgültig, wenn die Leute nur den vollen Kassenpreis bezahlt haben. [...] Wer hat Ihnen denn gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin? [...] Dass ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhindern. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewusstsein! Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerliche Ehrenamt angenommen, aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau haben es mir angeboten.“

Das war klar und deutlich, auch in den Illusionen, die darin nach wie vor mitschwangen. Aber es war ein Privatbrief, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Zum Politikum mit den sich daraus ergebenden Konsequenzen wurde er erst dadurch, dass die Geheime Staatspolizei ihn abfing und Hitler selber über den sächsischen ‚Reichsstatthalter‘ zur Kenntnis brachte. Und den Konsequenzen versuchte Strauss dann sogar noch auszuweichen. Auf ‚Weisung‘ von Goebbels, die ihm dieser durch einen ‚Sonderboten‘ hatte überbringen lassen, hatte

*„Dass ich den  
Präsidenten der  
Reichsmusikkammer mime?  
Um Gutes zu tun  
und größeres  
Unglück zu  
verhindern.  
Einfach aus  
künstlerischem  
Pflichtbewusstsein!“*

Richard Strauss

*„Diese Künstler  
sind doch  
politisch alle  
charakterlos.  
Von Goethe  
bis Strauss.  
Weg damit!“*

Joseph Goebbels

er am 7. Juli 1935 sein sogleich, am 13. Juli, mit der üblichen Begründung (fortgeschrittenes Alter und angegriffene Gesundheit) angenommenes Rücktrittsgesuch eingereicht – der Brief von Strauss an Zweig sei „dreist und dazu saudumm“, notierte Goebbels am 5. Juli in sein Tagebuch: „Diese Künstler sind doch politisch alle charakterlos. Von Goethe bis Strauß. Weg damit!“ Strauss selber aber wandte sich am Tag der Annahme seines Rücktrittsgesuchs direkt an Hitler, um ihn zu überzeugen, „dass dieser Brief und alles, was an improvisierten Sätzen er birgt, nicht irgendeine weltanschauliche oder auch für meine wahre Gesinnung charakteristische Darlegung bedeutet“; der ‚Führer‘ möge ihn doch bitte zu einer persönlichen Aussprache empfangen.

Eine Antwort auf diesen Brief hat Strauss nie erhalten. Klar aber war nach diesem Vorgang: Das Regime erwartete für alle Zukunft äußerste Zurückhaltung und Wohlverhalten von Strauss. Wenn er seine Rolle als musikalisches Aushängeschild des ‚neuen Deutschland‘ ohne jeden Kommentar weiterspiele,

sollte das Ganze ohne zusätzliche Folgen bleiben.

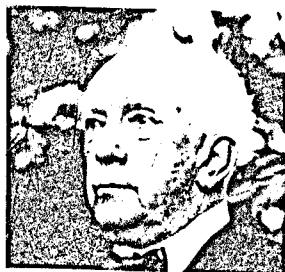
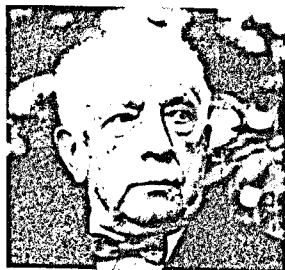
Strauss hat sich weitgehend daran gehalten, auch wenn er sich, seinem Prestige und dessen Bedeutung für das Regime vertrauend, in einzelnen standespolitischen Fragen wie auch in Fragen, die die Förderung der sogenannten ernsten Musik, die Musikpolitik im allgemeinen, aber auch einzelne Personen betrafen, immer wieder einmal zu Wort meldete – in nicht selten die Vertreter des Regimes bis hinauf zu Goebbels und Hitler selber irritierender Weise. Aber er blieb dabei immer in den von jenem Regime gesteckten, seit 1935 für ihn noch enger gezogenen Grenzen. Seine persönliche Meinung hat er nur privaten Aufzeichnungen anvertraut, die er sorgfältig verwahrte. „Es ist eine traurige Zeit“, notierte er nach der Premiere der „Schweigsamen Frau“ Ende Juli 1935, „in der ein Künstler meines Ranges ein Bühnchen von Minister um Erlaubnis fragen muss, was er komponieren und aufführen lassen darf. Ich gehöre halt auch zur Nation der ‚Bedienten und Kellner‘ und beneide beinahe meinen rasseverfolgten Stefan Zweig, der sich nun defi-

nitiv weigert, offen oder geheim für mich zu arbeiten, da er im dritten Reich keine ‚Spezialduldung‘ beansprucht.“

Zum Problem ist ihm seine eigene Haltung auch dann offenbar kaum geworden. Im Gegenteil, nicht ohne Selbstgerechtigkeit und Selbstmitleid zählt er in seinen geheimen Notizen auf, was er, der doch nur „um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhindern“ Präsident der ‚Reichsmusikkammer‘ geworden sei, wie er an Zweig geschrieben hatte, an Opfern gebracht habe „dafür, dass ich mich von vornherein nicht von der ganzen nationalsozialistischen Bewegung fern gehalten habe [...] 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 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.“

Das war sicher aufrichtig gemeint, aber das „ich bekenne hier offen“ stand eben nur in ganz privaten Aufzeichnungen, die erst nach dem Tod des Autors und lange nach dem Ende des ‚Dritten Reiches‘ bekannt wurden. Während der Zeit dieses Reiches, nach dem Rücktritt vom Präsidentenamt, ist Strauss zwar nicht mehr mit prononcierten Bekenntnissen zu diesem Reich und dessen Führung hervorgetreten, aber auch nicht mit irgendwelchen öffentlichen und deutlichen Distanzierungen. Für die einen, für die Anhänger und Träger des Regimes, blieb er fortan ein unsicherer Kantonist, der sich der ‚neuen Zeit‘ zuerst angepasst und dann hinter ihr



*Ungewöhnlich intensiver Gesichtsausdruck: Strauss im „Dritten Reich“*

*„Für unverantwortlich kegelspielende Sonntagskinder der Kunst, wie Richard Strauss, habe ich immer eine gelinde Verachtung gehabt.“*

Thomas Mann

zurückgeblieben sei, für die anderen, für dessen Gegner und Kritiker, ein Mitläufer, bestenfalls ein unpolitischer Mensch, eben ein typischer Künstler, ein „bloßer Künstler“, wie Thomas Mann das in differenzierender Unterscheidung von seiner eigenen Existenz in einem Brief an den Philosophen Fritz Kaufmann vom Februar 1941 nannte, um fortzufahren: „Für unverantwortlich kegelspielende Sonntagskinder der Kunst, wie Richard Strauss, habe ich immer eine gelinde Verachtung gehabt.“ Und Goebbels echote auf der Gegenseite, von der Seite derjenigen, die ihn für ihre Zwecke benutzten – Strauss „kann leider in Paris nicht dirigieren. Ein großer Ausfall für uns“ (August 1937) –: „Harmloser Irre!“ Strauss faszinierte wie so viele das Neue, das Moderne, die Aufbruchstimmung im Nationalsozialismus, der Wille, die Verkrustungen und Verhärtungen des Bestehenden aufzubrechen und damit, wie er meinte, zugleich der Kultur und der Kunst einen neuen Rang und Stellenwert für die gesamte Nation zu geben – wobei er mit Selbstverständlichkeit davon ausging, dass seine Kunst dabei ihren Platz

behaupten, ja, diesen noch erhöhen werde. Und wie um das zu bestätigen: Mit wem, wenn nicht mit ihm konnte sich das Regime, ungeachtet aller Anfeindungen und Auseinandersetzungen im Zusammenhang mit der Uraufführung der „Schweigsamen Frau“, im folgenden Jahr bei den Olympischen Spielen in Berlin mit einer neuen „Olympischen Hymne“ vor der Weltöffentlichkeit präsentieren? „Komponieren kann der Junge“, notierte Goebbels zufrieden-herablassend nach der abschließenden Probe in der Philharmonie, ein knappes Jahr nach dem erzwungenen Rücktritt von Strauss, bei dem auch davon die Rede war, dass die Hymne nun auf keinen Fall aufgeführt werden könnte – was Hitler selber aber dann beiseite schob. Der Kompositionsauftrag für sie stammte allerdings nicht vom Regime, sondern vom IOC und datierte aus dem Jahre 1934, als Strauss noch Präsident der ‚Reichsmusikkammer‘ war und insofern als ein musikalischer Repräsentant des ‚neuen Deutschland‘ galt. Aber zeigte nicht gerade dies, dass er jenseits von Opportunismus und praktischem Verhalten, jenseits

auch seiner Funktion als Aushängeschild des Regimes tiefer in das Ganze verstrickt war, auch in seiner Kunst die Zeit und ihren Geist, und das hieß im Deutschland dieser Jahre ihren Ungeist, verkörperte? Mit einer solchen Frage begibt man sich in ein radikal vermintes Gelände, aus dem man kaum mit gesunder Haut herauskommt. An Wagner hat man dergleichen immer wieder diskutiert, ausgehend von dem Wagnerkult der Nationalsozialisten und speziell Hitlers. Einen vergleichbaren Strausskult hat es in diesem Lager nie gegeben, unbeschadet der überall mit Händen zu greifenden Herkunft des Komponisten von Wagner. Zu deutlich sind die Brechungen, auch die Gebrochenheiten, die Ironisierungen, der Fin-de-siècle-Charakter, das programmatisch Durchgeformte der Strauss'schen Musik, von der grundlegenden Verschiedenheit der in ihrer Qualität unvergleichbaren Opernlibretti ganz zu schweigen. Da ist in der Tat nichts Germanisch-Urweltliches, nichts entschieden Vor- und Antirationales, nichts Dumpf-Protesthaltiges, da

ist unvergleichlich mehr Mittelmeer, Antike, Orient, mehr Alteuropa und Altösterreich.

Strauss hatte in seinem Brief an Stefan Zweig schon recht: Germanentum, „arische“ Musik, dergleichen lag ihm in der Tat ganz fern. Und so konnte es von seiner Seite nur Eitelkeit und bloßer Illusionismus sein, anzunehmen, dass im Zeichen des neuen Regimes, des Nationalsozialismus, „das deutsche Volk und seine Musik“, um die Formulierungen seiner Antrittsrede als Präsident der „Reichsmusikkammer“ aufzugreifen, etwa in der Art „wiederum innig miteinander“ verbunden sein würden, dass beispielsweise in der dann von Albert Speer geplanten riesigen „Halle des Volkes“ in dreimaliger Reichstagsgröße seine „Salome“, seine „Elektra“, seine „Frau ohne Schatten“ oder auch sein „Don Quixote“ oder sein „Till Eulenspiegel“ erklingen würden, von der „Liebe der Danae“ oder „Capriccio“ ganz zu schweigen. Es besitzt zumindest eine gewisse Plausibilität, was Werner Egk über einen schweren Zusammenstoß zwischen Goebbels und Strauss Anfang 1941 berichtet. „Sie wagen es, Lehár

*„Die Kunst von  
Morgen ist eine  
andere als die  
von Gestern.  
Sie, Herr Strauss,  
sind von  
gestern!“*

Joseph Goebbels

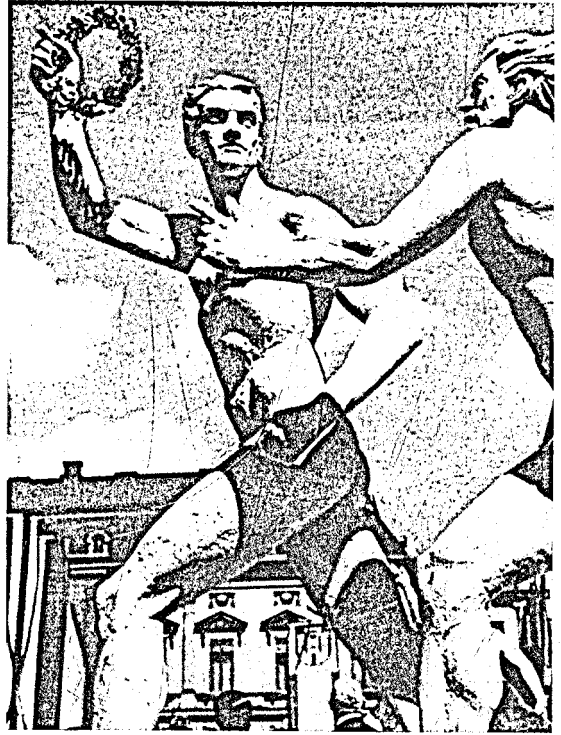
als Gassenmusikanten zu bezeichnen?!“, habe Goebbels Strauss angefahren: „Ich kann diese Unverschämtheiten in die Weltpresse lancieren. Ist Ihnen das klar, was dann geschieht? Lehár hat die Massen. Sie nicht! Hören Sie endlich mit dem Geschwätz über die Bedeutung der ernstesten Musik auf! Damit werden Sie sich nicht aufwerten. Die Kunst von Morgen ist eine andere als die von Gestern. Sie, Herr Strauss, sind von gestern!“ Strauss sei eine „Dekadenzerscheinung“, notierte Goebbels 1943 in seinem Tagebuch, und dazu ein miserabler Charakter.

Also am Ende doch nichts mit ‚Geist der Zeit‘, mit Nähe und innerer Verwandtschaft von Kunst, hier von Musik, und Politik, speziell auch einer solchen, alle Bereiche des Lebens tendenziell umfassenden und überwältigenden Politik? Auch nichts mit zumindest formalen Vergleichbarkeiten? 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 oder 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. Von da aus war das zeitweise Zusammengehen zwischen dem Komponisten und dem Regime ein beiderseitiges Missverständnis oder, besser gesagt, ein gegenseitiges Benutzenwollen, bei dem nicht zweifelhaft sein konnte, wer am Ende wen benutzte. Das Regime hat dies im weiteren ein ums andere Mal mit brutaler Offenheit demonstriert.

Für eine Emigration, wenn Strauss sie denn je erwogen hat, war es nun endgültig zu spät, da er außerhalb Deutschlands und Italiens, bei den Gegnern von Nationalsozialismus und Faschismus, als Parteigänger dieser Bewegungen gebrandmarkt war, als einer, der, wie es schien, 1933 sofort und ohne zu zögern, in eifertigem Opportunismus, in Bayreuth

an die Stelle Toscaninis und in Berlin an diejenige Bruno Walters getreten war. Dass in jedem einzelnen dieser Fälle die Dinge komplizierter lagen, hatte sich nicht erklären lassen, zumindest nicht öffentlich, und noch weniger, wie und mit welchen Mitteln man ihn nach 1935, nach seinem Rücktritt, der ein Rauschmiss war, an die Leine gelegt und je nach Belieben größere oder kleinere Kreise hatte laufen lassen. Vor größeren unmittelbaren Bedrohungen durch untergeordnete Instanzen wie den Kreisleiter von Garmisch, seiner Wohngemeinde, rettete ihn die rechtzeitige Intervention von Bewunderern seiner Kunst an der Spitze des Regimes wie des berüchtigten Hans Frank, des 1946 hingerichteten Generalgouverneurs in Polen, oder Baldur von Schirachs, des ‚Reichsjugendführers‘ und späteren Gauleiters von Wien. Aber natürlich hätten auch sie kaum etwas machen können, wenn von ganz oben anders entschieden worden wäre. Hier aber war man nicht an einem Märtyrer interessiert, sondern nur daran, ihn gefügig zu erhalten – und seinen



trotz aller Verdächtigungen und Angriffe fortbestehenden weltweiten Ruhm weiterhin fast nach Belieben einsetzen zu können, so auch seit 1941 als künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele.

Was nach einem Sieg geschehen würde, war eine andere Frage. Das ‚vertrauliche‘ Rundschreiben Martin Bormanns, des Leiters der Parteikanzlei, vom 24. Januar 1944, das dieser direkt im

*Eberhard Encke:  
Sportplastiken  
für die  
Olympischen  
Spiele Berlin  
1936*

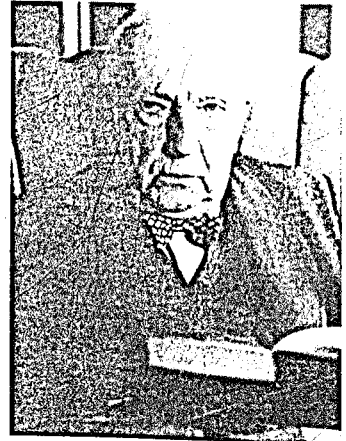
Auftrag Hitlers an alle Reichs- und Gauleiter und an die Führer sämtlicher nationalsozialistischer Verbände versandte, ließ nichts Gutes erwarten. Dort hieß es: „Der persönliche Verkehr unserer führenden Männer mit Dr. Strauss soll unterbleiben.“ Als Baldur von Schirach sich nicht daran hielt, vielmehr eine Feier zum achtzigsten Geburtstag von Strauss im Juni 1944 veranlasste, soll Bormann, der Weisung erteilt hatte, diesen Geburtstag so wenig wie möglich zu beachten, getobt haben; Schirach habe sich nicht einmal gescheut, bei dieser Gelegenheit „einer Jüdin“ – der Schwiegertochter von Strauss – die Hand zu küssen. Ein Opfer wird man Strauss dennoch auch mit Blick auf die Jahre nach 1935 und die unübersehbaren, allerdings zeitlich begrenzten und wohl dosierten Schikanen schwerlich nennen können. Er blieb ein vielfach Privilegierter im ‚Dritten Reich‘, ein Repräsentant seiner Musikszene, ein Aushängeschild seines betonten, angeblich ungebrochenen Kulturwillens, „unser wertvollster, repräsentativster Musiker“,

wie Goebbels ihn in solchem Zusammenhang nannte. Triumphierend stellte die nationalsozialistische Kulturpropaganda vor allem auch seine Person der These entgegen, die Kultur sei in ihren bedeutendsten Repräsentanten aus Deutschland emigriert, im Lande herrschten mit den neuen Barbaren die Bananen, es sei zu einem förmlichen Kulturbruch gekommen – ein Wort, das dann später weit Grausigeres bezeichnen sollte. War er missbraucht worden, so hatte er sich doch auch missbrauchen lassen, um dieses Urteil kommt man am Ende wohl nicht herum, was man auch immer an durchaus triftigen Einschränkungen und Entschuldigungsgründen vorbringen kann. Aber werden sein Werk, seine Musik davon im Kern berührt? Hatten sie Anteil an dem, was in Deutschland geschah, haben sie es mit heraufgeführt? Hier nicht zu differenzieren bringt, so meine ich, in bedenkliche Nähe zu jenem Ungeist, den zu brandmarken doch erklärtermaßen das Ziel der schärfsten Kritiker des Komponisten und seiner Haltung während der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ ist.

## Richard Strauss und Karlsruhe

Aufführungen von Richard Strauss' Werken haben in Karlsruhe eine lange Tradition. Der Komponist selbst weilte häufig in der Fächerstadt und trat hier mehrfach als Dirigent seiner eigenen Werke auf, so zum ersten Mal am 14. März 1891. Damals dirigierte der Großherzoglich Weimarsche Hofkapellmeister seine frühe sinfonische Fantasie „Aus Italien“. Der ausgezeichnete Ruf des Karlsruher Opernensembles und seines musikalischen Oberleiters Fritz Cortolezis als Strauss-Interpret mögen Anreiz genug für den Komponisten gewesen sein, Gastdirigaten in Karlsruhe auch später stets zuzusagen. Im November 1913 wurde ihm zu Ehren gar eine „Richard-Strauss-Woche“ veranstaltet, anlässlich der Strauss selbst Werke wie den „Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“ und „Elektra“ dirigierte. Schon am 10. August 1913 hatte er, als es um die Planung dieser

Woche ging, an den Hoftheaterintendanten Dr. August Basser-mann geschrieben: „In Er-widerung ih-res freund-lichen Schrei-bens bestätige ich Ihnen, dass ich bereit bin, zu den angege-benen Tagen Elektra, Rosen-kavalier und Ariadne zu dem von Ihnen offerierten Honorar, über welches ich Sie jedoch bitte, strenge Diskretion zu wahren (er bediente nämlich Karlsruhe zum Vorzugspreis von ins-gesamt 2000 Mark), zu diri-gieren. Die Leitung des Symphoniekonzerts zum Besten des Orchesters über-nehme ich nach Verabre-dung mit Herrn Cortolezis gerne ohne jedes Honorar und freue mich besonders, Gelegenheit zu haben, den Karlsruhern einige meiner Werke persönlich vorzu-



*Franz Strauss über seinen Vater Richard: „Den Blick hat er gehabt, wenn von Hitler die Rede war.“*

führen, da ich für das Pult, an dem ich unsern lieben Mottl so oft bewunderte, immer noch eine starke Sympathie habe.“

Die intensive Zusammenarbeit setzte sich auch später fort. Am 28. November 1923 leitete Richard Strauss im Rahmen eines Gastspiels der Karlsruher in der benachbarten Goldstadt Pforzheim sein Ballett „Josephslegende“. Im Jahre 1924 fand dann vom 1. bis 7. Juni erneut eine „Richard-Strauss-Woche“ statt. Am 3. Juni war Strauss der Dirigent des Festkonzerts in der Festhalle, zu dem die Orchester des Badischen Landestheaters und des Nationaltheaters Mannheim vereinigt waren. Das Programm enthielt die „Cuperin-Suite“ und die „Alpensinfonie“. Am 4. Juni dirigierte Strauss „Ariadne auf Naxos“, am 5. Juni „Salome“ und am 6. Juni „Josephslegende“.

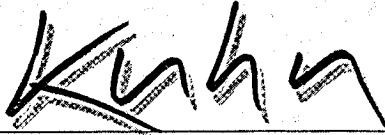
Die bukolische Tragödie „Daphne“ erlebte ihre Karlsruher Erstaufführung schon am 11. Juni 1939 im Rahmen einer „Festvorstellung zu des Meisters 75. Geburtstag“, gekoppelt mit der „Cuperin-Suite“ als Ballett. Die musikalische Leitung oblag

keinem Geringeren als Joseph Keilberth, die szenische Leitung Erik Wildhagen (Chöre: Erich Sauerstein; Bühnenbild: Heinz-Gerhard Zircher; Kostüme: Margarethe Schellenberg; Tänze: Almut Winckelmann). Die einzelnen Partien sangen damals Adolf Schoepflin (Peneios), Elfriede Haberkorn (Gaea), Hannefriedel Grether (Daphne), Werner Schupp (Leukippos), Jost Berkmann als Gast vom Stadttheater Rostock (Apollo), Fritz Harlan (Erster Schäfer), Robert Kiefer (Zweiter Schäfer), Eugen Ramponi (Dritter Schäfer), Wilhelm Greif (Vierter Schäfer), Elfriede Goetze (Erste Magd) und Martha Herrmann (Zweite Magd). Grund genug also für das Badische Staatstheater und die Badische Staatskapelle, des sogenannten „letzten Romantikers“ unter den deutschen Tondichtern dieses Jahrhunderts anlässlich der 50. Wiederkehr seines Todestages in diesem Jahre mit einer Neuinszenierung der „Daphne“ zu gedenken und die große Strauss-Tradition des Hauses würdig fortzusetzen.

**Udo Salzbrenner**

## Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

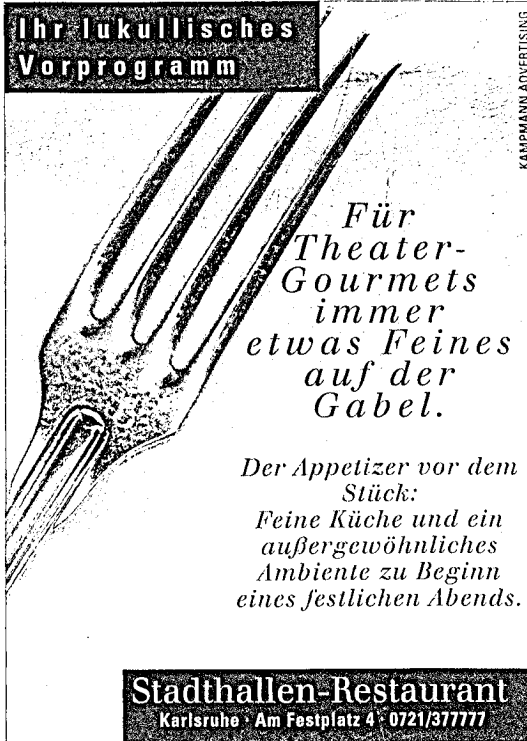
Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,  
Kapraun, Christ, Gerry Weber  
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom



JE LEDER, JE LIEBER.

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32

Ihr lukullisches  
Vorprogramm



KAMPFMANN ADVERTISING

*Für  
Theater-  
Gourmets  
immer  
etwas Feines  
auf der  
Gabel.*

*Der Appetizer vor dem  
Stück:  
Feine Küche und ein  
außergewöhnliches  
Ambiente zu Beginn  
eines festlichen Abends.*

**Stadthallen-Restaurant**

Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/37777

## Quellen

### Texte

Handlung der Oper: Oliver Binder für diese Inszenierung (Programmheft des Salzburger Landestheaters, Spielzeit 1998/99). – Lebensgefühle eines Komponisten. Christine Mielitz im Gespräch (Das Interview wurde geführt von Udo Salzbrener), Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Eva-Maria Axt: Richard Strauss' Differenzierungskunst im Spätwerk. Zu seinem bukolischen Musikdrama „Daphne“, in: Richard Strauss, „Daphne“. Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1986/87 (Red.: Hanspeter Krellmann). – Oswald Panagl: Im Zeichen des Lorbeers. Auf den Spuren der Sage von Daphne und Apollon, in: Richard Strauss, „Daphne“. Programmheft des Salzburger Landestheaters, Spielzeit 1998/99 (Red.: Oliver Binder und Oswald Panagl). – Lothar Gall: Richard Strauss und das ‚Dritte Reich‘ oder: Wie der Künstler Strauss sich mißbrauchen ließ, in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.): Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten, Insel Verlag Frankfurt am Main/Leipzig, 1. Aufl. 1999 (gekürzt). – Udo Salzbrener: Richard Strauss und Karlsruhe, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Roland Tenschert (Hrsg.): Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934–1949, Verlag Otto Müller, Salzburg 1955.

### Bilder

Titelbild: Richard Strauss, Porträtdarstellung von Ferdinand Schmutzer, um 1925. Richard Strauss, „Daphne“. Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1986/87 (Red.: Hanspeter Krellmann). – Richard Strauss 1864–1949. Musik des Lichts in dunkler Zeit. Vom Bürgerschreck zum Rosenkavalier, hrsg. von der Vereins- und Westbank, Hamburg, Musikverlag B. Schott's Söhne Mainz 1979. – Kurt Wilhelm: Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie. Fotos von Paul Sessner, Kindler Verlag GmbH, München 1984. – Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Antike Kulturen – Orient, Ägypten, Griechenland, Etrurien, Rom und Byzanz. Führer durch die Antikensammlungen, hrsg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe 1995. – Mortimer G. Davidson: Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Band 1. Skulpturen, Grabert Verlag Tübingen 1988. – Antje Tesche-Mentzen: Skulpturen zu Werken von Richard Strauss. Mit einem Vorwort von August Everding, Bruckmann, München 1989. – Erika Simon: Die Götter der Griechen. Aufnahmen von Max Hirmer und anderen, Hirmer Verlag, München, 4. Aufl. 1998.

---

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung ist nicht gestattet.

---

## Badisches Staatstheater Karlsruhe

Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1999/2000 – Nr. 6

Programmheft zu

„Daphne“

Bukolische Tragödie in einem Aufzug op. 82 von Richard Strauss

Premiere am 21. November 1999 im Großen Haus

(Koproduktion mit dem Salzburger Landestheater)

Musikalische Leitung: Uwe Sandner – Regie: Christine Mielitz

Bühnenbild: Hartmut Schörghofer – Kostüme: Renate Schmitzer

Choreographie: Pierre Tavernier

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrener

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

Druck: medialogik, Durmersheimer Straße 21, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting Karlsruhe

Telefon 07 21/70 78 02, Fax 07 21/78 57 03



# Mode für festliche Anlässe!

Willkommen im Jubiläums-Jahr bei Schöpf.

Erleben Sie die vielfältige Auswahl an eleganter Abendmode und modischen Anlässkleidern.



SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

## Faszination.

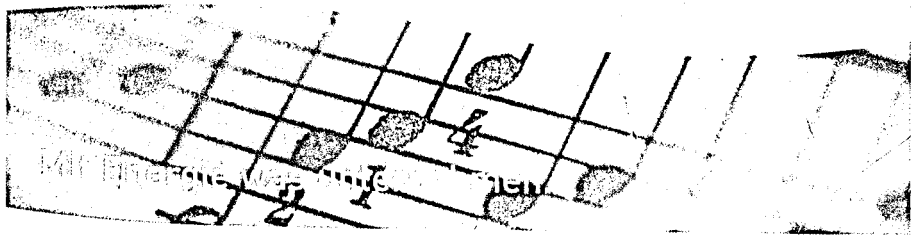
# En

Die Energie-AG.

Hinter allem, was uns fasziniert, steht meist ein Mensch, der mit Hingabe einer Vision gefolgt ist. Ob in der Musik, auf der Leinwand oder im Theater: Kunst, die die Menschen berührt, gibt diese Leidenschaft ihrer Entstehung weiter. Sie spricht uns an, amüsiert uns, macht uns traurig oder bringt uns zum Nachdenken.

Energie war beim Erschaffen großer Kunstwerke immer im Spiel: ob bei den Fresken Michelangelos, Wagners „Ring“ oder Christos Verhüllungsprojekten. Egal wie groß Ihre Visionen sind, denen Sie folgen, die EnBW Energie Baden-Württemberg AG hilft Ihnen bei der Realisierung. Mit unserer ganzen Energie. Testen Sie uns.

Rufen Sie uns an: 0800-9 99 99 66. Oder besuchen Sie uns im Internet: [www.enbw.com](http://www.enbw.com)



**Ja, wenn es das damals schon  
in Deutschland gegeben hätte...**

...würde eine meiner Verordnungen lauten:  
Alle Bürgerinnen und Bürger haben sich neben dem Theater-  
besuch 1x pro Woche im **Fächerbad** einzufinden.  
Denn es gibt nichts angenehmeres als gesunde, entspannte  
und friedliebende Mitmenschen, die ihren "Tagesstress" in  
einem dieser großzügigen neuzeitlichen Heißluftbäder  
ausschwitzen.



## FÄCHERBAD KARLSRUHE



### **Öffnungszeiten Sport+Freizeitbad:**

Mo 18-22.15 Uhr  
Di-Do 6-22.15 Uhr  
Fr+Sa 9-23.15 Uhr  
So 9-19 Uhr

### **Öffnungszeiten Sauna-Paradies:**

Mo+Di 14-22.15 Uhr  
Mi+Do 9-22.15 Uhr  
Fr+Sa 9-23.15 Uhr  
So 9-19 Uhr  
(nur Frauen: Mi ganztags,  
Fr 9-14 Uhr)

### **Eintrittspreise Sport+Freizeitbad:**

ohne Sauna-Paradies  
ab DM 5,25 / 3,15

mit Sauna-Paradies  
ab DM 14,70 / 9,10