

Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann – Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden

von Constantin Grun (Potsdam)

Mitte der 30er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts schaffen zwei Münchner Komponisten einaktige musikdramatische Vokalwerke, die dem Dreißigjährigen Krieg wie dem Westfälischen Frieden stofflich und inhaltlich korreliert sind. Der knapp 30-jährige Karl Amadeus Hartmann komponiert 1934/35 seine Oper *Simplicius Simplicissimus* und etwa ein Jahr später (1936/37) seine Kantate *Friede Anno 48*. Dem schon siebzijährigen Richard Strauss gelingt es mit *Friedenstag* im gleichen Zeitraum, seiner zwölften Oper Leben einzuhauchen. Eine merkwürdige Koinzidenz, die – gut 60 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs und 360 Jahre nach dem Westfälischen Frieden – zu näherer Betrachtung einlädt, ja geradezu auffordert.

Eine Koinzidenz analoger Unternehmungen also, die wiederum so merkwürdig nicht scheint, wenn man einen Blick auf den Zeitkontext wirft, der sie hervorbrachte: Neben dem mehr äußerlichen Rückbezug auf die 1630er-Kriegsjahre, welchen die 1930er-Jahre schon rein nominell anbieten – eine Analogie der Zahlen, auf welche oben genannte Werke übrigens mit ihren Uraufführungsdaten und Titeln teilweise gezielt rekurrieren¹ – ist es vor allem aber wohl die unruhige, bedrohlich zwischen Krieg und Frieden schwebende Situation selbst, welche einen solchen stofflichen Rückgriff auf den Dreißigjährigen Krieg nahegelegt haben könnte. Nicht nur die Folgen des Ersten Weltkriegs mögen die beiden Komponisten nämlich noch gespürt haben, sondern auch die Vorzeichen des Zweiten, auf welchen Adolf Hitler nach der Machtergreifung mit seiner Rüstungspolitik bedenkenlos zusteuerte. Schließlich mag es der Kampf der modernen „Glaubensrichtungen“, des Faschismus einerseits und des Kommunismus andererseits, gewesen sein, durch den man sich an die Glaubenskriege des 17. Jahrhunderts erinnert fühlte.

Jenseits solcher mehr allgemeinen Voraussetzungen, welche Hartmann und Strauss zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Thematik von Krieg und Frieden bewegt haben dürften, scheint es aber jeweils auch ganz konkrete, persönliche Anstöße gegeben zu haben, die unsere Komponisten näherhin zu ihren Unternehmungen veranlassten. Beide jedenfalls waren mit der Nazi-Regierung auch schon persönlich aneinander geraten, bevor sie sich zu ihren Werken entschlossen: Der einem „sozialistischen Humanismus“ zuneigende Hartmann, welcher der noch neuen Regierung von Anfang an mehr denn misstrauisch gegenüberstand, hatte bereits seine symphonische Dichtung *Miseræ* von 1933/34 mit einer im Hinblick auf das – zu Beginn des Dritten Reichs insbesondere wohl politische Häftlinge (mithin auch Gesinnungs- und Leidensgenossen Hartmanns) aufnehmende – Konzentrationslager Dachau abgefassten deutlichen Widmung versehen:

¹ Während der Westfälische Friede bekanntlich am 24. Oktober 1648 geschlossen wurde, fand die Uraufführung von Strauss' „Friedenstag“ am 24. Juli 1938 (in der Münchner Staatsoper) statt. Hartmanns „Simplicius“ wurde erstmals in einer Radioübertragung (München) vom 2. 4. 1948 zu Gehör gebracht.

„Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht.
(Dachau 1933–34).“

Bei Strauss, der, seiner vergleichsweise konservativen Einstellung gemäß, von Anfang an weniger kritisch, ja manchmal allzu arglos gewesen sein dürfte, liegt der Fall etwas komplizierter. Hier bedurfte es anscheinend erst diverser unangenehmer Erfahrungen, um einen bis dahin noch allzu gern der edlen Einfalt und stillen Größe klassischer Stoffe nachstellenden Komponisten zu einer kritischeren, zeitbezogeneren Stellungnahme zu veranlassen²: Ausgangspunkt der Unannehmlichkeiten des stets um mindestens formelle Loyalität, ja Einvernehmlichkeit mit der nationalsozialistischen Regierung bemühten Strauss war offenbar die jüdische Abstammung seines Textdichters Stefan Zweig, von dem abzurücken er, auch auf äußeren Druck hin, kaum bereit war. (War er doch froh, nach dem Ableben Hofmannsthals einen neuen Librettisten gefunden zu haben, der ihm lag.³) In gewisser Weise saß Strauss damit also zwischen zwei Stühlen: Nämlich zwischen den vonseiten der Regierung an ihn als Repräsentanten deutscher Musikkultur gerichteten Erwartungen einerseits und der sich selbst abverlangten Treue zu seinem Librettisten andererseits. Ein lebendiges Zeugnis der daraus resultierenden Querelen vermittelt der zwischen Strauss und Zweig entstandene Briefwechsel.⁴ Aus dieser Konfliktsituation ragen folgende Ereignisse heraus (in chronologischer Folge):

Die angeblich ungefragte Ernennung Strauss' zum Reichsmusikkammerpräsidenten am 15.11.1933 durch die nationalsozialistische Regierung.⁵

Strauss' fragwürdig erscheinendes Einspringen als Ersatzdirigent für Arturo Toscanini (und andernorts auch Bruno Walter) bei den Bayreuther Festspielen 1933/34, der wegen der Ächtung jüdischer Musiker abgesagt hatte (bzw. absagen musste): (Ein Einspringen, das dem für die politische Wirkung solchen Verhaltens scheinbar blinden Komponisten zufolge, lediglich „dem Orchester zuliebe“ bzw. „Bayreuth zuliebe“ erfolgte.⁶)

Die durch die Nazi-Regierung erzwungene Absage seiner Teilnahme an den Salzburger Festspielen 1934 (Juli). Strauss hatte hier ein Orchesterkonzert und Beethovens *Fidelio* dirigieren sollen. (Solch eine Freiheits-/Revolutionsoper erschien wohl zu brisant.)⁷

Der Streit um die Genehmigung der Uraufführung der *Schweigsamen Frau* auf ein Libretto des Juden Stefan Zweig und um das Erscheinen von Zweigs Namen auf dem

² Freilich gehen die Meinungen, ob eine solche hier überhaupt vorliegt weit auseinander. Während frühere Autoren den Akzent auf der Friedenthematik gesehen haben (vgl. Dahlhaus, Carl: „Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss“ (1986), in: derselbe, *Gesammelte Schriften*, Band 8) und gar eine „Rache“ Strauss' „an Hitler“ erkennen wollten (vgl. Franzpeter Messmer: *Richard Strauss*, Zürich 1994, S. 454), wurde durch spätere Autoren eine problematische Nähe zu einer der nationalsozialistischen Ideologie nahestehenden Ästhetik geltend gemacht (vgl. diesbezüglich insbesondere: Gerhard Splitt: „Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss“, in: *AfMw* 55 (1998), Heft 1, S. 238 ff. sowie Matthias Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater der NS-Zeit*, Hamburg 2004, S. 237 ff).

³ Vgl. Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Zürich 2002, S. 421.

⁴ Vgl. Richard Strauss / Stefan Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957, herausgegeben von Willi Schuh.

⁵ Gerhard Splitt hat allerdings daraufhin gewiesen, dass Strauss' Behauptung, ohne eigene Zustimmung ernannt worden zu sein, wie sie dieser in einem Brief vom 1. Januar 1947 an Lionel Barrymore aufstellte, wohl nicht haltbar ist, wie ein an Strauss gerichtetes Anfrage-Telegramm aus dem Ministerium von Joseph Goebbels vom 10. September 1933 zeigt: „REICHSMINISTER GOEBBELS BEABSICHTIGT SIE ZUM PRAESIDENTEN DER REICHSMUSIKKAMMER ZU BERUFEN ERBITTE DRAHTANTWORT OB SIE DIE BERUFUNG ANNEHMEN...“ (vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 225/226).

⁶ Vgl. Richard Strauss / Stefan Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957 (Brief Strauss' an Zweig vom 26. Juli 1934), S. 70 sowie (Brief Strauss' an Zweig vom 17. Juni 1935) S. 141/142.

⁷ Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957 (Brief Strauss' an Zweig vom 26. Juli 1934), S. 70.

Theaterzettel. (Hitler und Goebbels bleiben, angeblich wegen schlechten Wetters, der UA am 24. Juni 1935 fern).⁸

Das Abfangen eines Briefes von Strauss an Zweig (vom 17. Juni 1935; weitergeleitet an Hitler am 1. Juli 1935), mit dem sich Strauss nachhaltig von der nationalsozialistischen Ideologie distanziert.⁹

Die daraus resultierende Aberkennung der Reichsmusikkammerpräsidentschaft am 6. Juli 1935 (Strauss wird zum Rücktritt aus Gesundheitsgründen gezwungen).¹⁰

Diese Ereignisse – Hartmanns persönliche geistige Distanz sowie die Erfahrung von Dachau einerseits bzw. Strauss' mehrfaches Aneinandergeraten mit der Regierung andererseits – mögen für die beiden Komponisten Anlass genug gewesen sein, sich mit dem vonseiten der Politik geschürten martialischen Zeitgeist und insbesondere mit der Frage von Krieg und Frieden in eigenen Werken auseinander zu setzen. Naheliegend schiene es nun, einmal zu untersuchen, welche Zugangsweisen zu dem scheinbar fernliegenden, tatsächlich aber durchaus aktuellen Stoff des Dreißigjährigen Kriegs die Komponisten jeweils gefunden haben:

Hartmann greift mit seinen Werken unmittelbar auf zeitgenössische Texte des 17. Jahrhunderts zurück. Seine Oper *Simplicius Simplicissimus* nimmt drei zentrale Szenen des gleichnamigen Romans von Grimmelshausen auf, die er selbst gemeinsam mit Hermann Scherchen und Wolfgang Petzet bearbeitet hat:

1. Teil [Simplicius bei den Bauern]
„Wiese mit Baum“
2. Teil [Simplicius beim Einsiedler]
„Vorspiel“
„Wald, hinten ein Kreuz“
3. Teil [Simplicius beim Gouverneur]
„Bankett beim Gouverneur“
„Drei Tänze“
„Finale“

Umrahmt von Sprecher-Worten, die auf die historische Dimension des Dreißigjährigen Kriegs und seiner unmenschlichen Folgen (über zwei Drittel der Bevölkerung starben an Krieg, Pest oder Hunger) aufmerksam machen, führen die drei Szenen anhand der „Abenteuer“ des unbedarften Simplicius – als eine Art Christus-Figur selbst Paradigma des unschuldigen Menschen – beispielhaft die konkrete Inhumanität des Kriegsalltags vor Augen. Erwähnenswert scheint neben dem von Simplicius vorgetragenen, als Generalkritik der Gesellschaft inszenierten Baum-Gleichnis des ersten Teils auch der daraus gedanklich resultierende, auf sozialistische Agitation abstellende Bauernchor des dritten Teils („Ein gleich Gesetz, das woll'n wir han vom Fürsten bis zum Bauers-

⁸ Vgl. Strauss' „Geschichte der ‚Schweigsamen Frau‘“, sowie den Briefwechsel Strauss-Zweig (Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957, insbesondere S. 155 ff.).

⁹ Vgl. Strauss' Brief vom 17. Juni 1935. Vgl. dazu auch: Albrecht Riethmüller: *Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss*, in: derselbe und Michael H. Kater: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber, 2004², S. 269 ff.

¹⁰ Vgl. Strauss' „Memorandum“ vom 10. Juli 1935 (Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Frankfurt 1957), S. 170 ff.).

mann...“¹¹) sowie die daraus erwachsende Schluss-Apotheose. Diese, als Illuminierung der Bühne und sodann des Zuschauerraumes sich ereignende Apotheose, ist wohl – wie auch das Werk im Ganzen – im tieferen Sinne als Erhellung, ja Aufklärung der Menschen (näherhin der Zuschauer) intendiert.¹² Das Werk – somit im Grunde ein Aufstand im wörtlichen Sinne, nämlich: ein Aufstehen gegen Krieg, Entmenschlichung und falsches Gesellschaftssystem (egal welcher Zeit) – ist erstaunlicherweise Carl Orff gewidmet, dem Hartmann zwar einerseits selbst freundschaftlich verbunden gewesen sein mag, dem er andererseits aber sein Werk doch auch als politisch-ästhetischen Gegenentwurf zu Orffs eigener – im Dritten Reich vielleicht manchmal fragwürdigen – Haltung¹³ vorgesetzt haben mag.

Auch die Musik entspricht Geist und Thematik des Werks: Die Instrumentation ist, zumindest was die Besetzung angeht¹⁴, denkbar einfach gehalten, eben simplicianisch: neben den obligatorischen Streichern lediglich einfache Bläserbesetzung. Selbst der musikalische Gestus wirkt in seiner Anmutung einfach, archaisch, ja rustikal. Dazu tragen nicht nur die Tendenzen zum Pentatonischen bei, sondern auch die gern verwendeten Quint-/Quartklänge¹⁵, Tonrepetitionen und motorischen Rhythmen¹⁶ sowie der Rekurs auf Lied-, Marsch und Tanz-Strukturen.¹⁷ In ihrer Bedeutung kaum zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang auch der Rückgriff auf traditionelles jüdisches Liedgut, das Thematik und Aussage der Oper zudem eine überzeitliche (mithin aktuelle) und authentische Dimension verleiht.¹⁸

¹¹ Vgl. Karl Amadeus Hartmann: *Simplicius Simplicissimus* (Mainz 1957), 3. Teil, Takt 568 ff. Hartmann greift hier offenbar auf ein Lied zurück, das – wohl in verschiedenen Varianten – unter dem Titel „Geyers schwarzer Haufen“ im Rahmen der Jugendbewegung um 1920 verwendet wurde und aus Versatzstücken aus dem Bauernkrieg (1525) kompiliert worden war; vgl. diesbezüglich insbesondere *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XXVII: Geistliche / kompiliert und hrsg. von Alois Payer. – Fassung vom 2005-02-14. – www.payer.de/religionskritik/karikaturen27.htm* (11. April 2008).

¹² Man bedenke: K. A. Hartmann begriff sich als Sozialist, der ursprüngliche Ideengeber des Werks, Hermann Scherchen, sich sogar als Kommunist (vgl. Lehmann, Matthias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, Hamburg 2004, S. 69). Matthias Lehmann vertritt in seiner beeindruckenden Arbeit allerdings eine Auffassung, die den Schluss der Oper als durchaus tragisch und nicht als Bote einer (sozialistischen) Lösung einstuft: „Die Bauern vollbringen nicht die von Simplicius erhoffte positive (sozialistische) Revolution, sondern begehen die gleichen kriegerischen Untaten wie ihre Gegner zuvor.“ (Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, S. 356).

¹³ Bei Michael H. Kater heißt es dazu unter anderem: „Orff engagierte sich im Kulturbetrieb des Dritten Reiches, und zwar so sehr, dass seine künstlerische und persönliche Integrität ins Zwielicht geraten musste. Das geschah durch seine Neuvertonung von Shakespeares Sommernachtstraum. Der Auftrag dazu wurde ihm vom Frankfurter NS-Kreisleiter Dr. Fritz Krebs erteilt, dem schon die Uraufführung der Carmina Burana sehr gefallen hatte. Orff wurden im Frühjahr 1938 fünftausend Mark angeboten; trotz Zeitdruck willigte er ein, und am 14. Oktober 1939 hatte das Werk unter Hermann Latenser auf der Frankfurter Opernbühne Premiere. Orff wusste genau, dass diese Auftragsarbeit das Ziel hatte, „den nicht arischen Mendelssohn aus dem Geschäftsleben ausscheiden zu lassen“, wie sich sein Verleger ihm gegenüber einmal ebenso zynisch wie unmissverständlich äußerte. Der von Antisemitismus gewiss nicht freie Hans Pfitzner hatte ein solches Ansinnen rundweg abgelehnt, und auch Richard Strauss hatte verächtlich angemerkt: „Herr Rosenberg predigt nach wie vor Weltanschauung: Resultat eine neue Musik zum Sommernachtstraum.“ (Michael H. Kater: *Die mißbrauchte Muse*, Europa Verlag 1998, zitiert nach: www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/180678/, Datum: 11. April 2008).

¹⁴ Hartmann fordert eine Flöte, eine Klarinette, ein Fagott, eine Trompete, eine Posaune, Schlagzeug und Harfe. (Karl Amadeus Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Mainz 1957)

¹⁵ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 266 ff.

¹⁶ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 284 ff.

¹⁷ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 1 ff. sowie Teil 3, Takt 29 ff.

¹⁸ Matthias Lehmann hat gezeigt, wie „das Zitat dieses traditionellen jüdischen Liedes [Eliahu Hanavi], dessen Text die Hoffnung auf ein baldiges Erscheinen des Messias, also die Erlösung des jüdischen Volkes ausdrückt“ und „als Solidaritätsbekundung mit den von den Nazis verfolgten Juden und als Ausdruck der Hoffnung auf eine mögliche ‚Erlösung‘ der Juden zu verstehen“ ist; vgl. Matthias Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, S. 321.

Mit seiner Kantate *Friede Anno 48* – (offenbar bewusst vieldeutig wurde die komplette Jahreszahl im Titel ausgespart) – rekurriert Hartmann ausschließlich auf Texte von Andreas Gryphius, die unter dem unmittelbaren Eindruck des Dreißigjährigen Kriegs geschrieben wurden (z. B. „Tränen des Vaterlandes“). Schon von der dichterischen Vorlage her erscheint das Werk daher als eine authentische Kritik von Krieg, Glaubensstreit und damit zusammenhängender Unmenschlichkeit. Bei übergeordneter Zweiteilung eignet dem Opus im Ganzen eine sechsteilige Binnenstruktur (wobei der sechste Binnenteil mit dem zweiten Hauptteil identisch ist). Vorangestellt ist gewissermaßen eine Art Motto, das den Grundgestus des Werks bestens zum Ausdruck bringt: „Welt, rühme was du willst, ich muß die Trübsal preisen.“¹⁹

Der sich unmittelbar anschließende erste Binnenteil²⁰ („Tränen des Vaterlandes“) bildet eine Bestandsaufnahme des Lebens und Leidens in Kriegszeiten und der damit verbundenen diversen Übel. Der zweite Binnenteil²¹ antwortet mit einer von Weltzweifel und -flucht geprägten Klage. Als thematischer und poetischer Kontrast hierzu²² erscheinen die darauf folgenden Teile drei²³ und vier²⁴ („An meine Mutter“), die als Hohelied der Liebe bzw. der weiblichen (auch mütterlichen) Tugend konzipiert sind – evtl. nach dem Vorbild Mariens („keusch“²⁵). Der fünfte Teil²⁶ erweist sich dann als Betrachtung (Hohelied?) der Geburt Jesu und ruft zur Rückbesinnung auf. Der sechste und letzte Binnenteil (= II. Hauptteil)²⁷ bringt dann die Haltung der Abkehr von Krieg und Zerrüttung („Herr es ist genug...“²⁸, homophon, d. h. verständlich und wirkungsvoll gesetzt) sowie die Bitte um Frieden („Friede“²⁹, homophon gesetzt, am Schluss mehrfach repetiert). Anders als in der Oper hier also kein agitierendes lautes³⁰, sondern ein leises, zurückgenommenes, resignatives und doch hoffendes Ende. Dieses, die „Trübsal preisende“ Werk „in Erinnerung an Alban Berg“³¹ zu setzen, mag zwar in unmittelbarem Erleben seines Todes – Berg starb am Heiligen Abend 1935 – sinnig erscheinen, könnte aber eine relativ spontane Entscheidung gewesen sein, die keine allzu weittragenden Rückschlüsse auf die Intentionen des Werks erlaubt.³²

¹⁹ Karl Amadeus Hartmann: *Friede Anno 48*, Mainz 1968, Takt 5–13.

²⁰ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 17 ff.

²¹ Hartmann: *Friede Anno 48* (Mainz 1968), Takt 131 ff.

²² Im Grunde handelt es sich um ein Gegenbild zum vorher dargestellten Kriegstreiben.

²³ Hartmann, Karl Amadeus: *Friede Anno 48*, Takt 246 ff.

²⁴ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 344.

²⁵ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 320.

²⁶ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 404 ff.

²⁷ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 502 ff.

²⁸ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 633 ff. Die Hauptsentenz „Herr, es ist genug...“ allerdings ist als eine Art Doppelfuge gesetzt und damit besonders unterstrichen.

²⁹ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 705 ff.

³⁰ Dass das Ende der Oper, wie oben bereits angedeutet, auch etwas anders verstanden werden kann, hat allerdings Matthias Lehman gezeigt (vgl. Lehmann, Matthias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit* [Hamburg 2004], S. 356).

³¹ Vgl. den Hartmann-Artikel im *Groves Dictionary*²⁰⁰⁰.

³² Natürlich wird Hartmann sich in seiner antikrieglerischen Gesinnung – wie sie *Friede Anno 48* ja gerade auch zum Ausdruck bringt – mit dem Kollegen (Berg) durchaus einig gewusst haben, wodurch die Widmung selbst aus einer solchen, inhaltlichen Perspektive gesehen doch ganz passend und nicht oberflächlich erscheint. Dennoch könnten auch gänzlich äußere Gründe bei der Vergabe der Widmung eine Rolle gespielt haben: Hartmann sandte sein Werk nämlich bei einem Wettbewerb der Emil-Hertzka-Gedächtnisstiftung ein, in dessen Jury unter anderem die der Zweiten Wiener Schule zuzurechnenden Persönlichkeiten Erwin Stein und Anton von Webern angehörten, deren Sympathie Hartmann mit einer solchen Widmung durchaus zu erringen vermochte. Tatsächlich brachte er es – trotz der, wie Hartmann selbst meinte, schlechten Aussichten – zu einer „lobenden Erwähnung“ seiner Arbeit (vgl. *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva* [Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1980], S. 298/299).

Bei der Besetzung – das Werk ist für Solo-Sopran, gemischten Chor und Klavier geschrieben – hat Hartmann, noch mehr als in seiner Oper, eine der Thematik entsprechende Einfachheit bevorzugt, die einem unpräzisen Ausdruck zu Diensten steht. Klanglich bestimmend ist der Wechsel von begleitetem Solo-Sopran und meist unbegleitetem homophonem A-Cappella-Chor³³. Ansonsten scheint musikalisch ein gewisser archaischer Gestus vorzuherrschen, wie er ähnlich, ja mehr noch in der Oper zu finden war. Hierzu trägt die Verwendung von Quint-/Quartakkorden³⁴ und färbenden Dissonanzen der Sekunde, Septime und None ebenso bei wie die Anklänge an Kirchentonlichkeiten. Zu verzeichnen sind darüber hinaus auch eine gewisse Neigung zu Ton- respektiver Akkordrepetition³⁵ sowie zu einer, der Thematik des Werks durchaus angemessenen, vereinzelt auftretenden Seufzer-Motivik.³⁶

Ganz anders liegt der Fall beim *Friedenstag* von Richard Strauss: Diese Oper fußt auf einem von Pedro Calderón angeregten Libretto³⁷, dessen Idee und Grundkonzeption offenbar auf Stefan Zweig zurückgeht. Ausgeführt werden musste der Text letztlich aber von dem Zürcher Philologie-Professor Joseph Gregor, den Zweig angesichts des antisemitischen Polit-Klimas Strauss' als Ersatzmann anzudienen suchte. (Eine pragmatische Lösung, in welche sich Strauss selbst übrigens nur ungern und erst nach langem Zögern hineinfinden mochte.³⁸) Anders als die oben erwähnten Werke Hartmanns – das gilt es schon einmal festzuhalten – basiert das Libretto zu Strauss' Oper also nicht auf einer literarischen Vorlage³⁹, die – zwar dem 17. Jahrhundert zugehörig – selbst unmittelbar dem Umfeld des Dreißigjährigen Kriegs entstammt, sondern auf einer, die auf diesen – und damit zugleich auf die eigene Nation – erst „umgemünzt“ wurde.⁴⁰

Es sei gestattet, den Inhalt der Oper hier kurz darzustellen, wie ihn Stefan Zweig in einem Brief an Strauss (vom 21. August 1934) selbst skizziert hat:

„Ich möchte [in meinem Textentwurf] drei Elemente [...] zusammenfassen: das Tragische, das Heroische und das Humane, ausklingend in jenen Hymnus an die Versöhnung der Völker, an die Gnade des schaffenden Aufbaus [...]. Lassen Sie meinen Plan szenisch erzählen.“

Zeit: das dreißigste Jahr des dreißigjährigen Krieges. Ort: das Innere einer Citadelle.

³³ Die Chorpasagen lassen zwar einerseits immer wieder die ansatzweise polyphone Durchführung bestimmter Motive erkennen, weisen aber mindestens ebenso viel homorhythmischen, formal freien Satz auf. Insbesondere aber die Singstimme ist es wohl, welche die Textadäquanz musikalischer Prosa bevorzugt. Das Klavier zeigt meist eine in der Regel homophone Verarbeitung bestimmter, oft rhythmisch geprägter Motive. Vgl. Hartmann, Karl Amadeus: *Friede Anno 48* (Mainz 1968).

³⁴ Vgl. nur etwa Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 79/80 oder 85.

³⁵ Vgl. beispielsweise Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 180 und 182.

³⁶ Vgl. beispielsweise Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 15/16, Klavierbass.

³⁷ Zweig orientierte sich bei seiner Konzeption offenbar an Calderóns Drama *El sitio de Breda*; vgl. Anna Amalie Abert: *Richard Strauss. Die Opern* (Velber 1972), S. 101.

³⁸ Solches legt der Briefwechsel zwischen Strauss und Zweig nahe (vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel* – soweit er erhalten ist. Jedoch ist damit noch nicht das letzte Wort über die eigentlichen inneren Haltungen und Motivationen der „Protagonisten“ gesagt, die womöglich nur „zwischen den Zeilen“ zu finden sind und die zu ergründen gleichwohl immer wieder unternommen wurde; vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, z. B. S. 233 oder Albrecht Riethmüller: „Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss“, in: Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, z. B. S. 275/276.

³⁹ Hierbei handelt es sich um Pedro Calderóns Drama *El sitio de Breda* von 1632; vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 225.

⁴⁰ Ursprünglich war wohl sogar eine andere Situierung des Dramas ins Auge gefasst worden, nämlich im Zusammenhang mit dem Frieden von Konstanz aus dem Jahr 1183 (von Strauss fälschlich auf das Jahr 1043 datiert) anstelle des Westfälischen Friedens zu Münster 1648; vgl. dazu Strauss' Brief an Zweig vom 2. Februar 1934; Strauss/ Zweig: *Briefwechsel*, S. 59/60.

Eine deutsche Festung wird von den Schweden belagert. Der Kommandant hat geschworen, sie lebend nicht den Feinden in die Hand fallen zu lassen. Der belagernde Kommandant hat geschworen, keinen Pardon zu üben. Es herrscht gräßliche Not in der unteren Stadt unterhalb der Citadelle. Der Bürgermeister beschwört den Kommandanten die Festung zu übergeben. Das Volk dringt ein, die verschiedensten Stimmen der Not, der Angst, des Hungers personifizieren sich [...]. Der Kommandant weicht nicht. Er läßt das Volk, das ihn verflucht, gewaltsam hinausdrängen. Allein mit seinen Offizieren und Soldaten erklärt er [dann], daß er die Festung nicht länger halten kann. Aber er wird sie nicht übergeben, sondern lieber in die Luft sprengen. Er stellt jedem frei, hinab in die Stadt zu gehen und vom Feinde Pardon zu nehmen, er [selbst] nehme ihn nicht. [...] Einige [seiner Leute] gehen, einige bleiben. [...] Es erscheint die Frau des Kommandanten. [...] Sie errät seine Absicht. [...] [Sie sucht ihm abzureden, obwohl sie seinen Eid kennt.]⁴¹ Aber sie [...] bleibt bei ihm, um mit ihm zu sterben.

Vorbereitungen zur Sprengung [...]. Letzter Abschied. Alle umarmen sich. Die Lunte wird [...] entzündet. Vollkommene Stille.

Da – ein Kanonenschuß. Alle fahren auf. Der Kommandant erwartet einen Angriff. [...] Aber kein zweiter Kanonenschuß. Alle warten. Verwundert. Beunruhigt.

Augenblick neuer starker Spannung.

Da von ferne aus einem Nachbardorf eine Glocke [...]. Dann eine zweite aus einem andern. Dann [...] eine dritte. [...] Man meldet, ein Parlamentär nahe mit einer weißen Flagge. Dann mehr und mehr Glocken. Und plötzlich von unten der Ruf: Friede. Friede ist abgeschlossen. Die Glocken brausen mehr und mehr mit dem Jubel des [...] Volkes zusammen. [...] Immer wieder die Glocken, welche die ganze Szene wie Orgel durchfluten.

Der feindliche Kommandant erscheint. Beide [Kommandanten] sehen sich finster an. Sie haben beide geschworen, sich zu vernichten. Sie treten näher. Sie reichen sich die Hand. Sie umarmen sich.

Das Volk strömt heran. Bejubelt den Kommandanten. [...] Aufbau und Versöhnung. Alle für alle. [...] Ein Stand nach dem andern nimmt das Wort. Und aus all dem erbaut sich stufenmäßig der große Chor, in dem alle Aufgaben und Errungenschaften des Völkerfriedens [...] gefeiert werden und der sich zu machtvолlem Schwung im Finale entfaltet: zum Hymnus an die Gemeinschaft.

Das wäre mein Plan. Nun kann man die Idee des Völkerfriedens, wenn man will, immer verächtlich pazifistisch nennen, aber hier scheint sie mir doch ganz an das Heroische gebunden. Ich würde alles im Anonymen lassen, keine Namen geben [...], es soll alles nur Gestalt sein, Symbol und nicht einmaliges Individuum.⁴²

Bereits anhand von Zweigs skizzenhafter Darstellung wird deutlich, inwieweit das Werk von Anfang an als eine plakative Gegenüberstellung von Krieg und (plötzlichem) Frieden, mithin als großes Plädoyer für die Völkerverständigung und gegen den von oben ideologisch verordneten martialischen Zeitgeist konzipiert war. (Der Gegenwartsbezug wird ja, wie Zweig selbst es in seiner Skizze ausdrücklich fordert, durch die Anonymität und damit Austauschbarkeit der Dramatis Personae geradezu nahegelegt.) Ob die Oper – wenngleich durch die Anstöße des Nazi-Regimes beim Komponisten möglicherweise mitmotiviert – deshalb aber sogleich, wie Franzpeter Messmer vorschlug⁴³, als Strauss' „Rache“ an Hitler“ verstanden werden muss, darf jedoch infrage gestellt werden, zumal dies die überzeitliche Aussage der Oper doch vielleicht allzu sehr in den Schatten persönlicher Animositäten stellen würde. Freilich ist nicht zu leugnen, dass gerade Strauss selbst es war, der – wie sein Briefwechsel mit seinen Librettisten erkennen lässt⁴⁴ – eben diesen Stoff aus den diversen, ansonsten keineswegs gegenwartsbezo-

⁴¹ Tatsächlich heißt es in Zweigs Brief: „Sie sucht nicht ihm abzureden, da sie seinen Eid kennt.“ (Strauss / Zweig, Stefan: *Briefwechsel*, S.75). Hier von mir entsprechend der endgültigen Fassung der Oper abgewandelt; C. G.

⁴² Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Brief Stefan Zweigs an Richard Strauss vom 21. August 1934), S. 74–76.

⁴³ Vgl. Messmer: *Richard Strauss*, S. 454.

⁴⁴ Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, (Brief Strauss' an Zweig vom 2. April 1935), S. 101, (Brief Strauss' an Zweig vom 4. Mai 1935), S. 123, (Brief Strauss' an Zweig vom 8. Juni 1935), S. 139, (Brief Strauss' an Zweig vom 13. Juni 1935), S. 140, (Brief Strauss' an Zweig vom 29. Juni 1935), S. 147] sowie insbesondere Richard Strauss / Joseph Gregor: *Briefwechsel*, Salzburg 1955, (Brief Gregors an Strauss vom 3. Mai 1935), S. 21, (Brief Strauss' an Gregor vom 16. Juli 1935), S. 30.

genen Vorschlägen Zweigs mit Entschiedenheit zur Vertonung auserkor. Doch dürften hier grundsätzlichere Überlegungen und Erkenntnisse als die Aussicht auf eine künstlerisch verbrämte „Rache“ eine Rolle gespielt haben.

Näher betrachtet stellt es sich allerdings so dar, dass in der Oper neben Aspekten des „Tragischen“ und des „Humanen“, von welchen Zweig spricht, auch ein Moment blinden, menschenverachtenden Ehrgeizes, ja rigorosen Totalitarismus' deutlich wird, das sich in der Person des Zitadellen-Kommandanten verkörpert, und das mit dem von Zweig offensichtlich hierfür einst vorgesehenen Begriff des „Heroischen“ kaum zu fassen ist: Am sichtbarsten zum Ausdruck kommt es wohl in der verblendeten Antwort des Kommandanten auf die Bitte eines Prälaten um menschliche Rücksichtnahme, um den *Sieg* der Menschlichkeit:

„Sieg! Welch ein Fanal [...]! Das Wort, das mich zum höchsten Sternenfluge stachelt! Sieg! Unfaßlich, herrlicher, himmelgeborener Gedanke: Sieg! Wie leuchtest du vor mir und willst nicht, daß ich dein vergesse! Sieg, ich folge dir in meiner trübsten Stunde, Sieg, mein herrlich unnahbarer Gott!“⁴⁵

Könnte die Figur dieses selbstherrlichen Kommandanten also doch als persönliche Karikatur gemeint sein, als Karikatur eines sich verbal und material bereits zu menschenverachtendem Blitz- und Dauerkriege anschickenden „größten Feldherrn aller Zeiten“? Folglich könnte das Beispiel der umzingelten, auf Kommandantenbefehl bis zur Selbstsprengung verteidigten Zitadelle sogar als weitsichtige Antizipation eines später auf Führerbefehl „bis zur letzten Granate“ umkämpften Stalingrads gelten. – Das ginge wohlmöglich zu weit, ganz von der Hand zu weisen sind solche Analogien aber vielleicht doch nicht⁴⁶.

Gerhard Splitt und später Matthias Lehmann haben anhand solcher und ähnlicher Stellen allerdings auch gezeigt, dass die von Joseph Gregor fertiggestellte Endfassung des Librettos gerade in ihrer Figurenzeichnung zeit- und nazi-typische Klischees aufgreift, und zwar wohl allzu unkritisch, wenn nicht gar affirmativ aufnimmt⁴⁷. Den sich daraus ergebenden zwiespältigen Eindruck, den schon Carl Dahlhaus als einen dem Werk konstitutiven ansah⁴⁸, allerdings nun dahin gehend einebnen zu wollen,

⁴⁵ Strauss, Richard: *Friedenstag* (Mainz, ohne Jahreszahl), Ziffer 50 ff.

⁴⁶ Immerhin bemerkenswert, dass bereits zeitgenössische Kritiker feststellten: „Um über diese Oper ein ruhiges Wort zu sagen, müßte man sich ihrer erst erwehren können. Das erlaubt sie aber nicht. Sie hat eine Art, uns den Krieg und Heldentum, Friedenssehnsucht und Not miterleben zu lassen, daß alles, was uns je am tiefsten bewegt hat, wieder heraufkommt mit allem Sturm und Widerspruch der Gefühle. Wir sehen diesmal auf den Brettern niemand anderen als uns selber. Der Kommandant, seine Frau, der Wachtmeister, der Konstabel, der Schütze, also auch der Bürgermeister, der Prälat und die Frau aus der Menge, das sind alles wir, jede Gestalt ist ein Stück von uns...“ (Alexander Berrsch, zitiert nach: Messmer, Franzpeter, *Richard Strauss*, S. 459; Hervorhebungen in Sperrdruck von mir, C. G.) Die Nationalsozialisten sahen das anders, oder versuchten doch, es anders zu sehen, wie Franzpeter Messmer berichtet: „Diese Oper war ein Bekenntnis gegen Hitler, gegen kriegerisches Heldentum, gegen Militarismus, für die Weiblichkeit, die Liebe, das Leben. Dies war mutig und voller bayrischer Schlitzohrigkeit, denn Goebbels freute sich, daß man nun endlich einen arischen Librettisten, Joseph Gregor, gefunden hatte, und ahnte nicht, daß Zweig der geistige Vater der Oper war. Die Nazis wurden hinters Licht geführt und merkten es nicht. Hitler flog [...] zur Wiener Premiere und gab einen großen Empfang für Strauss, bei dem der Diktator als Opernkennner glänzte. Thomas Mann vermerkte es wütend in seinem Tagebuch. War Hitler zu dumm, um diese Herausforderung zu erkennen, oder wollte er sie nicht sehen? [...] Selbstverständlich sahen die regimetreuen Kritiker im Kommandanten die positive Gestalt der Oper: ‚Spätere Geschlechter werden wohl in dieser Gestalt den festesten Kern einer Straußischen Ethik erkennen. [...] schwadronierte Hans Schnoor im ‚Dresdner Anzeiger‘“ (Messmer, *Richard Strauss*, S. 458/459).

⁴⁷ Vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 237 ff. und Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater der NS-Zeit*, S. 228 ff.

⁴⁸ Vgl. Carl Dahlhaus: „Eine Ästhetik des Widerstands? *Friedenstag* von Richard Strauss“ (1986), in: derselbe, *Gesammelte Schriften*, Laaber 2005, herausgegeben von Hermann Danuser, Band 8, S. 609 f.

dass man die eindeutige Friedensbotschaft, die der Oper als ganzer, wie gezeigt, bereits in der ursprünglichen Konzeption Zweigs eignete und sich in wesentlichen Aspekten auch – insbesondere musikalisch und dramaturgisch – bis in die Endfassung hinein durchgehalten hat, nun lediglich als einen sich der zeittypischen Nazi-Ideologie widerspruchslos eingliedernden Aspekt unter anderen zu sehen, das ganze Werk mithin als eine Art Nazi-Machwerk einzustufen, wie Gerhard Splitt im Rekurs auf Hitlers Kriegs- bzw. Friedenspolitik der 1930er-Jahre zu versuchen scheint⁴⁹, vermag nur bedingt zu überzeugen. (Umgekehrt erscheint eine Einebnung der dem Friedensgestus der Oper entgegenstehenden problematischen, von Nazi-Klischees behafteten Figurenzeichnung durch eine Umdeutung derselben zu einer bewussten Karikatur im Sinne der oben erwähnten Interpretation Messmers vor dem Hintergrund der genannten Forschungsergebnisse kaum weniger fragwürdig.)

Eher wohl gilt es das Opus recht eigentlich als Zeugnis eben desjenigen Zwiespalts zu verstehen, in den sich die beiden Librettisten – einer womöglich mehr als der andere –, insbesondere aber wohl Strauss selbst, gedrängt sahen. Es zeugt so von einem Kompromiss zwischen eigenem Gestaltungs- und Ausdruckswillen (Friedensbotschaft) und den als notwendig empfundenen Konzessionen an den nationalsozialistischen Zeitgeist (Figuren-Zeichnung). Vor diesem Hintergrund kann es nicht weiter verwundern, dass nicht nur eine gewisse Diskrepanz zwischen Text und Musik vorhanden ist, wie sie Dahlhaus bereits konstatierte⁵⁰, sondern auch, dass Rumpf und Schluss nicht so recht aneinander passen wollen: Das glückliche Ende von Strauss' Oper kommt wie ein *Deus ex machina*⁵¹ auf alle Beteiligten herab: mit plötzlichem Glockenläuten, das den in Münster geschlossenen Frieden verkündet. Stefan Zweig selbst betont in seinem ursprünglichen Entwurf gegenüber Strauss bereits das im wörtlichen Sinne Wunderbare dieser Lösung.⁵² Sie mündet in einen finalen Jubelgesang, in dessen etwas schwülstig geratener Diktion die Zentralbegriffe „Frieden“ und „Liebesumfassen“ mit den offenbar gleichfalls positiv gemeinten Schlagworten „Aufwärts“ und „Herrschergeist“ auf fragwürdige Weise zu einem sich der staatlichen Zensur andienenden Einheits-Brei vermengt werden.⁵³ Auch kritischer anmutende Appelle (wie z. B.: „... wagt es zu denken ...“) schwingen allerdings im Unterton mit.

Auf musikalischer Seite sind es zumal Kriegsmarsch und Trauermarsch-Idiome (punktierte Rhythmen⁵⁴, schnelle, signalartige Tonrepetitionen⁵⁵), welche neben – möglicherweise nach den Beispielen aus Wagners *Parsifal*⁵⁶ geschnittenen – Glockenmotiven⁵⁷ das Bild bestimmen. Ganz anders als Hartmann wählt Strauss eine große Instrumentalbesetzung, die er natürlich in all ihren Spielarten zu nutzen weiß. Auffallend

⁴⁹ Vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 238 f.

⁵⁰ Vgl. Dahlhaus: *Eine Ästhetik des Widerstands! Friedenstag von Richard Strauss*, S. 607 f.

⁵¹ Dieser Begriff scheint hier über das übliche Maß einer bloßen Redewendung in besonderem Maße zuzutreffen und wurde daher auch von früheren Exegeten so oder ähnlich bereits verwendet.

⁵² Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Brief Zweigs an Strauss vom 3.10.1934), S. 86.

⁵³ Vgl. Richard Strauss: *Friedenstag*, Mainz ohne Jahreszahl, Ziffer 203 ff.

⁵⁴ Vgl. beispielsweise Strauss: *Friedenstag*, Ziffer 1 ff.

⁵⁵ Vgl. beispielsweise Strauss: *Friedenstag*, Ziffer 145 ff. und Ziffer 147.

⁵⁶ Vgl. Richard Wagner: *Parsifal*, Gesamtausgabe Band 14, I (= 1. Aufzug), Takt 1150 ff. und 1611 ff. bzw. Band 14, III (= 3. Aufzug), Takt 910 ff. und 995 ff.

⁵⁷ Vgl. Strauss: *Friedenstag*, Takte 1 und 2 nach Ziffer 1 sowie Takte 1, 2, 5 und 6 nach Ziffer 2.

ist neben rustikalisierend Liedhaftem (Ziffer 71 ff.) die zunehmende Dreiklangseligkeit gegen Ende des Finales.

Stellt man die Oper Strauss' nun einmal neben die Werke Hartmanns, so ist es wohl insbesondere der recht unterschiedlich ausfallende Schluss, welcher ins Auge sticht. Vereinfacht ließe sich sagen: Hartmanns Kantate verkündet am Ende die Hoffnung auf Frieden, Hartmanns Oper ermutigt zur (revolutionären?) Herstellung des Friedens durch Schaffung einer gerechteren Welt, Strauss' Oper aber inszeniert einen Frieden, den es historisch zwar einmal gegeben hat, der aber handlungsimmanent betrachtet wie ein Wunder daherkommt und somit ein wenig künstlich wirkt. Verfehlt Strauss also mit dieser spätromantisch übersteigerten Schlussapothese – anders als die Werke Hartmanns – den Wirklichkeitsbezug, auf den sein Libretto (und zumal sein Librettist Zweig) nachweislich Anspruch erheben? Aus heutiger Sicht könnte man sagen: „ja“. Andererseits versucht Strauss' Oper ja gerade mit ihrem unrealistischen Happy-End den Wert des Friedens so plakativ vor Augen zu führen, dass die Möglichkeit und Wünschbarkeit einer besseren, nämlich friedlicheren Zukunft jedem Zuschauer aufscheinen.

Aber wie dem auch sei: Gescheitert sind sie, was die konkrete Auswirkung ihrer künstlerischen Plädoyers angeht, zunächst jedenfalls einmal beide. Wirklichkeit und Zukunft sahen im Dritten Reich jedenfalls anders aus als die Komponisten sie mit ihren Werken anvisierten: Anders als in der militärisch (und auch sonst) zunächst ausweglos scheinenden Belagerungssituation in Strauss' Oper etwa wurde in Stalingrad niemand mehr danach gefragt, ob er bleiben wolle, und es läuteten keine Glocken, die – wie Zweig in seiner Skizze noch formulierte – „die ganze Scene wie Orgel durchfluten“⁵⁸, sondern es dröhnten erbarmungslos die „Stalinorgeln“.

Wie es schließlich um das persönliche Verhältnis zwischen dem alten, weltbekannten Strauss und dem um Jahrzehnte jüngeren, vergleichsweise unbekanntem Hartmann bestellt war, ob es etwa – analog zur politischen Situation jener Zeit – ebenfalls zwischen Krieg und Frieden schwebte, lässt sich nicht leicht ermitteln. Ob sie sich persönlich näher kannten, steht dahin. Gesehen haben sie sich – wenigstens auf die Entfernung – 1924 anlässlich der Münchner Feiern zu Strauss' sechzigstem Geburtstag im Odeonsaal, bei welchen Hartmann als studentischer Chorist mitwirkte und Strauss selbst den Taktstock schwang.⁵⁹ Treffen können hätten sie sich übrigens im gleichen Jahr auch in der Stadt des Westfälischen Friedens, in welcher Strauss jedenfalls anlässlich des Cäcilienfestes weilte.⁶⁰

Während von Strauss, soweit ich sehe, keine Bemerkung zu Hartmann überliefert wurde (womöglich hat er ihn gar nicht zur Kenntnis genommen), sind von diesem immerhin einige Aussagen über den Älteren bekannt, die von einer beträchtlichen Wertschätzung zu zeugen scheinen: So verteidigt er einmal nicht nur Strauss' Festhalten an der Tonalität⁶¹, sondern bewundert auch ganz allgemein seine „Größe u.

⁵⁸ Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, [Brief Stefan Zweigs an Richard Strauss vom 21.8.1934], S. 76.

⁵⁹ Vgl. Karl Amadeus Hartmann: *Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 17.

⁶⁰ Auf eine 1000 Dollar schwere Einladung des örtlichen Musikvereins hin dirigierte er ein Konzert mit eigenen Werken, das dieselbe Summe wieder einbrachte; vgl. dazu Alexander Woltering: *Das schöne Münster*, Münster 1957, Heft 10 (140 Jahre Musikverein), S. 12–14.

⁶¹ Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17/19.

Vollkommenheit“⁶² und staunt über das „Wunderwerk der Elektra-Partitur“⁶³ nicht weniger als über seine „Weltgeltung“ erringende *Così-fan-tutte*-Interpretation⁶⁴, ja nennt ihn als ersten unter seinen Vorbildern.⁶⁵ – In seine *Musica-Viva*-Konzertprogramme aufgenommen hat er Strauss allerdings nie.⁶⁶

⁶² Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17, oben.

⁶⁶ Vgl. *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva* (Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1980), S. 143/144.