

Dirk Hausen

Der Hornist Franz Strauß

Eine Künstlerbiographie im Spiegel der kulturgeschichtlichen
Entwicklung Münchens im 19. Jahrhundert

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE VOCES

herausgegeben von Christian Berger/Christoph Wolff

Band 19

Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Dirk Hausen

Der Hornist Franz Strauß

Eine Künstlerbiographie im Spiegel der kulturgeschichtlichen
Entwicklung Münchens im 19. Jahrhundert

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Der Druck wurde gefördert mit Mitteln aus der Franz und Joseph-Hauser-Stiftung der Universität Freiburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Fabiola Valeri

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9860-7

Für Nina und Emil...

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Inhalt

1	Einleitung	11
1.1	Vorwort	11
1.2	Aktueller Forschungsstand	16
1.3	Neue Aspekte und Materialien dieser Arbeit	20
1.4	Entwicklung des Horns bis zur Erfindung der Ventile	24
2.	Kindheit und Jugend (1822–1837)	31
2.1	Familiärer Hintergrund	31
2.2	Autobiographische Skizze	37
2.3	Musikalische Ausbildung	41
2.4	Zwischen Türmerdienst und Tanzmusik	47
3	Zeit bei Herzog Maximilian in München (1837–1847)	53
3.1	Herzog Maximilian Joseph in Bayern	53
3.1.1	Kurzbiographie	53
3.1.2	Begegnung mit dem Zithervirtuosen Petzmayer	58
3.2	Gitarrist in der Kapelle des »Zither-Max«	60
3.3	Kompositionen des Herzogs und musikalisch-gesellschaftliche Zirkel	67
3.4	Erstes Auftreten als Hornist und zeitgenössische Stellungnahmen zum Ventilhorn	72
3.5	Gesuch um Aufnahme als Münchner Bürger	80
4	Franz Strauß als Komponist	85
4.1	Art der Kompositionen und künstlerisches Selbstverständnis	85
4.2	Problematik der Datierung	90
4.3	Ästhetische Ansichten	92
	Exkurs I: Variationswerke für Horn	103
5	Erste Jahre im Orchester der Münchner Hofoper (1847–1851)	119
5.1	Aufnahme als Eleve	119
5.2	Königliches Hof- und Nationaltheater in München	124
5.3	Hofopernorchester und Musikalische Akademie unter Franz Lachner	128
5.4	Ernennung zum Hofmusiker	135
5.5	Finanzieller Aufstieg und Hochzeit mit Elisabeth Seiff	142

6	Krisenjahre und Wiederaufstieg (1852–1863)	149
6.1	Kurzes Familienglück	149
6.2	Schicksalsschläge	153
6.3	Zeit als Bratscher	159
6.4	Rückkehr als Hornist	165
6.5	Kennenlernen der Familie Pschorr	169
6.6	Hochzeit mit Josephine Pschorr	176
7	Antipode Richard Wagner	183
7.1	Richard Wagners Aufenthalt in München (1864–1865)	183
7.2	Persönliche Zusammenstöße	190
7.3	Das Horn bei Richard Wagner	199
7.3.1	Äußerungen zum Horn und zu Hornisten	199
7.3.2	Einflüsse von Hornisten	207
7.3.3	Verwendung des Horns bis zur Vollendung der <i>Meistersinger</i> ..	209
7.4	Richard Strauss' Fassung der <i>Instrumentationslehre</i> von Hector Berlioz	214
7.4.1	»Vorwort« von Richard Strauss	214
7.4.2	Ergänzungen zum Kapitel »Das Ventilhorn«	217
7.5	Strauß' Vorstellung von der Verwendung des Horns im Orchester	221
7.6	Strauß, Bülow und die Zeit der Münchner Wagner-Uraufführungen	228
7.6.1	<i>Tristan und Isolde</i> (1865)	228
7.6.2	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> (1868)	235
7.6.3	<i>Das Rheingold</i> (1869) und <i>Die Walküre</i> (1870)	239
	Exkurs II: Konzerte für Horn	245
8	Persönliche und berufliche Reifejahre (1864–1880)	265
8.1	Ehemann und Familienvater	265
8.2	Lebensumstände	276
8.3	Musikalische Ausbildung und Förderung Richards	286
8.3.1	Verlauf der Jahre 1864 bis 1872	286
8.3.2	Verlauf der Jahre 1873 bis 1878	293
8.3.3	Richards Briefe an Ludwig Thuille – ein Spiegelbild väterlicher Prägung	299
8.4	Strauß als Hornsolist und früher Vertreter des B-Horns	307
8.5	Situation im Hoforchester – Ehrungen und Auszeichnungen ...	316

9	Professor für Horn und Dirigent der <i>Wilden Gungl</i>	325
9.1	Lehrtätigkeit an der Königlichen Musikschule (1870–1896)	325
9.1.1	Die Königliche Musikschule in München und ihre Vorläufer ..	325
9.1.2	Unterrichtsmethodik und verwendete Unterrichtsmaterialien .	330
9.1.3	Ausgebildete Schüler und Rang als Lehrer	341
9.2	Dirigent der <i>Wilden Gungl</i> (1875–1896)	347
9.2.1	Die <i>Wilde Gungl</i> innerhalb der Münchner Orchesterlandschaft .	347
9.2.2	Programme, gesellschaftliches Umfeld und Förderung des Sohnes.	350
9.2.3	Strauß als Orchesterleiter – Ansichten zu Dirigenten und zum Dirigieren	357
	Exkurs III: Charakterstücke und sonstige Werke für Horn	367
10	Letzte Jahre als Hofmusiker und Lebensabend (1881–1905)	383
10.1	Strauß als Kammer- und Orchestermusiker	383
10.2	Familienleben	396
10.2.1	Häusliches Glück und familiäre Sorgen	396
10.2.2	Johanna Strauß' Tagebuch – Spiegel des Familien- und Gesellschaftslebens	405
10.3	Art und Umstände der Pensionierung	409
10.4	Lebensabend	422
10.4.1	Verlauf der Jahre 1889 bis 1894	422
10.4.2	Verlauf der Jahre 1895 bis 1905	433
11	Schlussbetrachtung	441
	Literaturverzeichnis	449
	Anhang	I
a)	Gespräch mit Stefan Dohr, Solohornist der Berliner Philharmoniker, vom 4.10.2012	I
b)	Gespräch mit Horst Ziegler, tiefer Hornist des Bayreuther Festspielorchesters, vom 18.7.2013	IV
	Danksagung	IX

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

1 Einleitung

1.1 Vorwort

»Der Vater von Richard Strauss, Herr Hofmusiker Franz Strauss, erster Hornist des Hoforchesters, ist gestorben. Der Komponist übergab die Leitung seines auf dem Grazer Tonkünstlerfest zur Aufführung gekommenen ›Heldenleben‹ Ferdinand Löwe.«¹

Diese kurze Notiz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 7.6.1905 reicht in ihrem Sinngehalt weit über die Mitteilung einer bloßen Todesnachricht hinaus. Sie steht in ihrer gänzlichen Fokussierung auf den Sohn für eine Sichtweise auf Franz Strauß (1822–1905), die ihn bis heute zumeist nur als den Vater von Richard Strauss² wahrnimmt und würdigt, in dessen Schatten die ebenso interessante wie vielschichtige eigene Künstlerpersönlichkeit jedoch zu verblasen droht. Gerade dadurch wird auch nur am Rande berücksichtigt, dass Franz Strauß seinerzeit nicht nur der wahrscheinlich ›berühmteste Hornist Deutschlands‹³ war – ein herausragender Vertreter jenes Instrumentes also, dessen Bedeutung in der Musik des 19. Jahrhunderts kaum zu überschätzen ist –, sondern auch, dass er zugleich als produktiver Komponist, Dirigent und Professor für Horn in Erscheinung trat. Hinzu kommt seine ebenso einflussreiche wie faszinierende Rolle innerhalb einer musikgeschichtlich einmaligen Konstellation, denn: Franz Strauß war persönlich mit Richard Wagner, Hans von Bülow und Hermann Levi bekannt. Er wirkte, teilweise unter Leitung derselben, als Solohornist der Münchner Hofoper bei den Uraufführungen zahlreicher Wagner'scher Bühnenwerke mit,⁴ spielte aber ebenso unter dem Dirigat seines Sohnes Richard, welcher umgekehrt während seiner Jugend unter Franz Strauß' Leitung im noch heute existierenden

¹ Anonymus, »Chronik. Personalnachrichten«, in: NZfM 72, Nr. 24 (7.6.1905), S. 529.

² »Die ursprüngliche Schreibung des Namens war: Strauß. Erst Richard [...] änderte sie in die [...] Schreibweise mit Doppel-s um.« Schlötterer-Trainer, R., »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist. Zum 175. Geburtstag«, in: Musik in Bayern, Heft 53 (1997), S. 129–152, hier S. 129.

³ Kusche, L., Musik und Musiker in Baiern. Betrachtungen zur bairischen Geschichte, München 1963, S. 62.

⁴ Bei diesen Werken handelt es sich um *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Das Rheingold* (1869), *Die Walküre* (1870) und *Parsifal* (1882).

Münchener Liebhaberorchester *Wilde Gungl* musizierte und dort seine ersten Orchestererfahrungen sammelte.⁵

Obwohl die Summe der hier genannten Aspekte eine eingehende Beschäftigung mit Franz Strauß geradezu herauszufordern scheint, handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um die erste Biographie dieses Künstlers. Dabei muss Folgendes bedacht werden: Strauß' »Wirkungskreis war [...] eingebunden in die eigene Lebens Epoche und nicht über seinen Lebensraum und seine Zeit hinausgreifend.«⁶ Dies bedeutet zum einen, dass bereits »sein einstiger Ruhm als Hornspieler [...] nur mehr schattenhaft in unsere Zeit« reicht, zum anderen aber auch, dass »seine Tätigkeit als Komponist« (mit Ausnahme einiger Werke für Horn) »weitgehend vergessen«⁷ ist – von seiner Tätigkeit als Dirigent und als Professor für Horn ganz zu schweigen. Gerade das »Eintauchen« in eine Zeit, deren zum musikalischen Kanon avancierte Werke heute zwar allgegenwärtig sind, deren musikalische und gesellschaftliche Wirklichkeit dafür aber umso ferner erscheint, verspricht im Falle eines solch vielseitigen Künstlers wie Franz Strauß jedoch ebenso interessant wie aufschlussreich zu werden.

Im Zentrum der Arbeit steht Franz Strauß' Biographie, wobei das Betrachten der einzelnen Lebensstationen stets vor dem Hintergrund des damaligen gesellschaftlichen und kulturellen Umfelds erfolgt. Da für diese Ausführungen eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials erschlossen und erstmals einbezogen werden konnte, wird sich ein sehr viel umfangreicheres Bild des Hornsolisten, Kammer- und Orchestermusikers, aber auch des Privatmenschen ergeben, als es in der bisherigen Forschung der Fall war.⁸ Somit wird nicht nur die Biographie um wesentliche Aspekte ergänzt, sondern zugleich auch die von Gerhard Lubert konstatierte Schwierigkeit angegangen, Strauß' »innere Beschaffenheit [...] angemessen nachzuempfinden.«⁹ Die, so William Melton, oft anzutreffende Einschätzung »[A]n artist of genius

⁵ Vgl.: Trenner, F., »Richard Strauss und die ›Wilde Gungl‹«, in: Schweiz. Musikzeitung 90, Heft 8/9 (1950), S. 403–405.

⁶ Schlöterer-Trainer, R., Franz Strauß, der Vater (= Richard-Strauss-Institut/Die Ausstellung 9), Garmisch-Partenkirchen 2003, S. 4.

⁷ Schlöterer-Trainer, R., »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist«, S. 129.

⁸ Vgl. hierzu: Kapitel 1.2. und 1.3.

⁹ Lubert, G., »Ein bürgerlicher Aufsteiger. Überlegungen zum ›sogenannten Charakter‹ des königlich bayerischen Hofmusikers Franz Strauß«, in: Musik in Bayern, Heft 70 (2005), S. 99–120, hier S. 103.

housed in the body of a hateful, mean-spirited man«¹⁰ zeigt, dass die Beurteilung dieser »innere[n] Beschaffenheit« keineswegs nur positiv ausfallen kann. Biographisch relevant sind zudem zwei Tätigkeitsfelder, denen in der bisherigen Forschung noch so gut wie gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde: Von 1870 bis 1896 wirkte Strauß, der selbst niemals ein Konservatorium oder eine Akademie besuchte, als Lehrer, später als Professor an der Königlichen Musikschule bzw. Akademie der Tonkunst in München. Bislang gibt es kaum Informationen darüber, wie er unterrichtete oder welche Werke er als Unterrichtsliteratur verwendete. Diese Wissenslücke gilt es zu schließen und dabei zugleich ein umfassenderes Bild der damaligen Ausbildung von Hornisten zu zeichnen. Ein lückenhaftes Bild ergibt sich auch in Bezug auf Strauß' 21-jährige Tätigkeit (von 1875 bis 1896) als Dirigent des bereits erwähnten Liebhaberorchesters *Wilde Gungl* – des ersten Münchner Laienorchesters. Obwohl es kaum zeitgenössische Dokumente wie etwa Rezensionen zu Strauß' Dirigat oder seiner Arbeit als Dirigent gibt, so lassen sich aufgrund brieflicher Äußerungen über andere Dirigenten sowie durch Ermahnungen an seinen dirigierenden Sohn doch einige Rückschlüsse ziehen. Hinzu kommt, dass ein Überblick über die von Strauß gewählten Programme nicht nur Informationen zu seinem eigenen Musikgeschmack liefert, sondern dass hierdurch auch Erkenntnisse über den Anspruch und die Funktion des bürgerlichen Musizierens im München der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewonnen werden können.

Neben seinen beruflichen und privaten Verpflichtungen fand Strauß auch immer wieder die Zeit zum Komponieren, so dass er ein Œuvre von etwa 60 Werken hinterließ.¹¹ Wichtig ist allerdings zu betonen, dass das Komponieren für ihn zu keiner Zeit »die primäre musikalische Äußerungsform« darstellte, »sondern eine natürliche und selbstverständliche Ergänzung seiner sonstigen musikalischen Tätigkeiten.«¹² Dennoch ist es auffallend, dass sich, von einer Ausnahme abgesehen, bis dato noch niemand mit Strauß' Kompositionen (wozu auch zwei Hornkonzerte zählen) beschäftigt hat.¹³ Während ein Kapi-

¹⁰ Melton, W., »Franz Strauss: A Hero's Life«, in: *The Horn Call* 29, Nr. 2 (1999), S. 21–26 und 103–111, hier S. 21.

¹¹ Vgl. hierzu: Kapitel 4.1.

¹² Schlötterer-Trainer, R., *Franz Strauß, der Vater*, S. 31.

¹³ Die Ausnahme bildet Roswitha Schlötterer-Trainer, die in ihrem Aufsatz »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist« (1997) die verschiedenen Werkgruppen benennt und einige Stücke zumindest exemplarisch bespricht. Vgl.: Schlötterer-Trainer, R., »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist«, S. 138–145.

tel dieser Arbeit eher grundlegend auf Strauß als Komponist eingeht (was die Erörterung seines künstlerischen Selbstverständnisses und seiner ästhetischen Ansichten inkludiert), widmen sich die in die Biographie eingebetteten drei Exkurse speziell seinen Werken für Horn – von denen einige auch heute noch gespielt werden. Als Kompositionen eines Hornisten für sein Instrument sind sie aus musikwissenschaftlicher Sicht sehr viel interessanter als die übrigen Werke (Walzer, Märsche, Polkas etc.), die letztlich nichts anderes als »gehobene Unterhaltungsmusik«¹⁴ darstellen. Bei der Betrachtung der Werke für Horn ist es einem Gespräch mit Stefan Dohr (Solohornist der Berliner Philharmoniker), der Strauß' edierte Stücke für Horn und Klavier erstmals vollständig eingespielt hat, zu verdanken, dass in äußerst fachkundiger Weise auf die hornistischen Besonderheiten dieser Kompositionen eingegangen werden kann. Nicht nur in Hinblick auf Strauß' Kompositionen, sondern auch in Bezug auf seine Karriere als Hornist ist dabei ein instrumententechnisch einschneidendes Ereignis von größter Wichtigkeit: die Erfindung und Entwicklung der Ventile für Blechblasinstrumente (ab 1814). Der Übergang vom Natur- zum Ventilhorn ging mit geradezu revolutionären Veränderungen in Bezug auf die musikalische Verwendung des Instrumentes einher und führte über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg zu Kontroversen darüber, was dem Charakter des Horns (als Solo-, vor allem aber als Orchesterinstrument) angemessen sei und was nicht.¹⁵ Da das Horn – zunächst das Naturhorn, nach einer Übergangsphase dann ausschließlich das Ventilhorn – besonders im Schaffen des Mannes eine enorme Rolle spielt, den Franz Strauß mehr als jeden anderen Komponisten verachtete, und dieser Komponist, gemeint ist Richard Wagner, von 1864 an (dem Jahr seiner Ankunft in München)¹⁶ zugleich einen ungeheuren Einfluss auf das Münchner Musikleben ausübte, bildet das Kapitel »Antipode Richard Wagner« einen eigenen Schwerpunkt innerhalb dieser Ausführungen. Strauß' ebenso spannendes wie angespanntes Verhältnis zu Wagner zeigt sich dabei nicht nur anhand persönlicher Differenzen, sondern auch anhand der unterschiedlichen Ansichten zur adäquaten Verwendung des Horns als Orchesterinstrument. Besonders interessant ist in diesem Zusam-

¹⁴ Trenner, F., »Franz Strauss (1822–1905)«, in: Schuh, W. (Hg.), Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60, Bonn 1960, S. 31–41, hier S. 40.

¹⁵ Vgl.: Ahrens, C., Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen, Kassel etc. 1986.

¹⁶ Vgl. hierzu: Kapitel 7.1.

menhang, dass sich Strauß' Ansichten in einem geradezu widersprüchlich anmutenden Spannungsfeld bewegen: Einerseits galt er, wie Max Steinitzer feststellt, als einer »der ersten ausübenden Musiker seiner Zeit«¹⁷, der – wie zu zeigen sein wird – mitunter recht virtuose Werke für sein Instrument komponierte. Andererseits lehnte er die Hornpartien Wagners, die aufgrund ihrer ungemeinen Anforderungen doch gerade einem Virtuosen entgegenkommen sollten, größtenteils als zu schwierig und nicht horngemäß ab.¹⁸ Bei der Beantwortung der Fragen, wie hoch der hornistische Anspruch der Bühnenwerke Wagners tatsächlich ist und ob die aufführungspraktischen Gepflogenheiten zu Strauß' Zeiten möglicherweise von der heutigen Praxis abweichen, ist es Horst Ziegler, Hornist des Bayreuther Festspielorchesters, zu verdanken, dass gleichsam aus der Perspektive des Bayreuther Orchestergrabens heraus argumentiert werden kann.

Wesentliche Erkenntnisse zur Bedeutung des Horns für den Wagner'schen Orchesterklang sind schließlich der Person zu verdanken, die Franz Strauß so lange wie möglich vor der Musik Richard Wagners bewahren wollte: Richard Strauss. Seine Ausführungen zum Ventilhorn in der von ihm ergänzten und revidierten Fassung (1905) von Hector Berlioz' *Instrumentationslehre* (1843) fungieren als maßgebliche Quelle dafür, diese Bedeutung einschätzen und damit zugleich auch beurteilen zu können, was seinem Vater an Wagners Verwendung des Horns missfallen musste.¹⁹ Gerade die Einbeziehung Richards zeigt jedoch: Obwohl eingangs darauf hingewiesen wurde, dass Franz Strauß bislang zumeist auf seine Rolle als Vater von Richard Strauss reduziert wurde, wäre es gleichwohl unrealistisch annehmen zu wollen, dass vorliegende Arbeit ohne wiederholte Bezüge zu seinem Sohn auskommen könnte. Richard spielte in Franz Strauß' Leben eine enorme, wenn nicht gar die zentrale Rolle. Gerade dieser Umstand soll hier aber produktiv im Sinne des Vaters genutzt werden, da die musikalische Erziehung Richards sowie die Korrespondenz zwischen Vater und Sohn zugleich vielerlei Rückschlüsse auf Franz Strauß selbst erlauben. Erst in der Schlussbetrachtung wird sich dann erweisen, ob wirklich nur Richard bis zum Tode seines Vaters von dessen Wissen, Ratschlägen und Ermahnungen profitierte, oder ob auch Franz

¹⁷ Steinitzer, M., »Zur Erinnerung an Franz Strauß«, in: AMz 40, Nr. 25 (23.6.1905), S. 442/443, hier S. 442.

¹⁸ Vgl.: Schlötterer-Trainer, R., Franz Strauß, der Vater, S. 20/21.

¹⁹ Vgl. hierzu: Kapitel 7.4.

seine Ansichten durch Nachvollziehen der Positionen Richards zu erweitern vermochte. Richard selbst verneint dies, denn er bemerkt, dass sein Vater »einer Belehrung [s]einerseits bis ins höchste Alter unzugänglich«²⁰ gewesen sei. Gerade in einem von so vielfältigen musikalischen Entwicklungen und ungemeiner Beschleunigung des Lebens geprägten Jahrhundert wie dem 19. gewinnen folgende, vom Vater an den Sohn gerichteten Worte somit ihre ganz eigene Qualität: »Du wirst wohl jetzt etwas die Nase rümpfen und mich mit meiner Anschauung als zurückgeblieben erachten, aber hierin irrst Du Dich, ich gehe mit der Zeit, wenn auch einen etwas gemäßigeren Schritt[.]«²¹

1.2 Aktueller Forschungsstand

Die Zahl der Publikationen zu Franz Strauß ist äußerst überschaubar. Da er aus musikwissenschaftlicher Perspektive bislang zumeist als Vater Richards gewürdigt wurde, »verwundert es nicht, dass der bei weitem größte Teil der Literatur, aus der man etwas über Franz Strauß erfahren kann, eigentlich [...] Richard zugeordnet ist und nur im Nebenschluss spärliche und selten sonderlich systematische Informationen zu«²² ihm selbst zu gewinnen sind. Gerhard Lubert, der in seinem Aufsatz »Ein bürgerlicher Aufsteiger. Überlegungen zum ›sogenannten Charakter‹ des königlich bayerischen Hofmusikers Franz Strauß« aus dem Jahre 2005 unter anderem einen Überblick über den – seitdem im Grunde unveränderten – Stand der Forschung gibt (inklusive der Berücksichtigung in Publikationen zu Richard), fasst diesen wie folgt zusammen:

Nur wenige Schriften wenden sich Franz Strauß selbst zu: In drei Zeitschriftenbeiträgen legte Franz Trenner den bis heute gültigen Grund zu einem Lebensbild des Künstlers. Roswitha Schlötterer-Trainer zeichnete dieses Bild in jüngster Zeit materialreich weiter und William Melton ergänzte es um einige Striche. Die bisher genannten Arbeiten fußen durchwegs auf spärlichen Quellen: auf Briefen aus der Hand von Franz Strauß, gerichtet zumeist an seinen Sohn, auf der Personalakte aus dem Bestand der Königlichen Hoftheaterintendantur, vor allem aber auf den

²⁰ Strauss, R., »Erinnerungen an meinen Vater«, in: Schuh, W. (Hg.), Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen, 3. Aufl., Zürich 1981, S. 194–202, hier S. 194.

²¹ Strauß, F., »Brief an Richard vom 17.10.1890«, in: Schuh, W. (Hg.), Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1822–1906, Zürich, Freiburg i.Br. 1954, S. 134.

²² Lubert, G., »Ein bürgerlicher Aufsteiger«, S. 99.

Erinnerungen von Personen aus dem engsten Lebenskreis, also auf Mitteilungen der Kinder Richard Strauss und Johanna von Rauchenberger sowie auf biografischen Notizen von Max Steinitzer[.]²³

Die Aussage, dass Franz Trenner die Basis für die weitere Beschäftigung mit Franz Strauß in drei Aufsätzen gelegt hätte, ist insofern zu relativieren, als dass es sich beim chronologisch letzten aus dem Jahre 1972 lediglich um eine – zudem leicht gekürzte – Übersetzung des *NZfM*-Beitrags von 1955 handelt.²⁴ Hinzu kommt noch ein Aufsatz im *Richard Strauss Jahrbuch* 1959/60, der zugleich das erste Werkverzeichnis enthält.²⁵

Setzte eine musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Franz Strauß nicht vor dem Jahre 1955 ein – hier aus Anlass seines 50. Todestages –, so ist es erst wieder der ebenfalls bei Luber genannten Roswitha Schlötterer-Trainer zu verdanken, dass man sich seiner im Jahre 1997 erneut annahm – diesmal aus Anlass seines 175. Geburtstages.²⁶ Schlötterer-Trainer geht in ihrem Aufsatz »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist. Zum 175. Geburtstag« erstmals auf Strauß' Kompositionen ein und liefert zudem ein gegenüber Trenner erweitertes Werkverzeichnis. Im Jahre 2003 erschien im Rahmen einer Ausstellung im Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen darüber hinaus ein von ihr verfasster Ausstellungskatalog zu Franz Strauß sowie zwei Jahre später ein Aufsatz zu dessen Familie mütterlicherseits.²⁷

Als letzten der Autoren der jüngeren Zeit führt Luber William Melton und damit dessen Aufsatz »Franz Strauss: A Hero's Life« aus dem Jahre 1999 an. Da diese Arbeit das Bild von Franz Strauß, wie Luber richtig bemerkt, jedoch tatsächlich nur »um einige Striche« zu erweitern vermochte, erscheint es umso wesentlicher darauf einzugehen, worauf die bisher genannten sowie die wenigen übrigen Arbeiten aufbauen, denn: Auch wenn Max Steinitzer bei Luber zuletzt genannt wird, so bilden doch gerade seine Ausführungen

²³ Ebd., S. 100/101.

²⁴ Vgl.: Trenner, F., »Franz Strauss«, in: *The Horn Call* 2, Nr. 2 (1972), S. 60–65 und Trenner, F., »Der Vater: Franz Strauss. Zum 50. Todestag von Richard Strauss' Vater«, in: *ZfM* 116, Nr. 6 (1955), S. 337–340.

²⁵ Vgl.: Trenner, F., »Franz Strauss (1822–1905)«, S. 31–41.

²⁶ Vgl.: Schlötterer-Trainer, R., »Franz Strauß. Der Mensch. Der Hornist. Der Komponist«, S. 129–152.

²⁷ Vgl.: Schlötterer-Trainer, R., Franz Strauß, der Vater und Schlötterer-Trainer, R., »Die Musikerfamilie Walter aus Parkstein/Oberpfalz. Zu Richard Strauss' musikalischer Herkunft«, in: *Musik in Bayern*, Heft 70 (2005), S. 71–97.

zu Franz Strauß – in Form zweier Zeitschriftenbeiträge aus dem Jahre 1905 sowie einiger Seiten innerhalb seiner berühmten Richard-Strauss-Biographie (1911)²⁸ – zweifelsohne den eigentlichen Grundstein und Ausgangspunkt der meisten späteren Publikationen. Die besondere Bedeutung seiner Ausführungen liegt zum einen darin begründet, dass Steinitzer ein Schulkamerad und Freund Richards war, »der in dessen Haus ein und aus ging und den Vater gut kannte«²⁹, zum anderen in dem Umstand, dass er selbst Hornist war. Welche Relevanz seiner *Strauss*-Biographie für das spätere Bild Richards beizumessen ist, bekundet Willi Schuh, der sie im Jahre 1976 als »unentbehrliche Quelle«³⁰ für seine Publikation *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898* bezeichnet.

Unter Berücksichtigung dessen, wie nahe die jeweiligen Autoren Franz Strauß selbst, seiner Familie oder der Familie nahestehenden Personen standen, ist an nächster Stelle Franz Seraph Kerschensteiner zu nennen. In seinem »für die frühere Familiengeschichte grundlegenden Aufsatz«³¹ mit dem Titel »Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein« (1934) gibt Kerschensteiner seine Bezugsquellen wie folgt an:

Um diese Aufzeichnungen zu ermöglichen, haben sich die H. H. Pfarrvorstände Schemm in Parkstein, Dr. Bauer in Rothenstadt und Albrecht in Bad Aibling große Verdienste erworben. Besonderer Dank gebührt Bahninspektor a. D. F. X. Walter in München, in dem die ganze Familiengeschichte der Strauß und Walter noch lebendig ist. Einige Mitteilungen stammen von Kammermusiker Hösl und anderen Kollegen des Professors Franz Josef Strauß.³²

Ähnlich umfangreiche und zugleich als verlässlich einzustufende Informationen zu Strauß' familiären Umfeld mütterlicherseits – hier verbrachte er seine Kindheit und frühe Jugend – sind, mit Ausnahme des auf Kerschensteiner aufbauenden und bereits erwähnten Aufsatzes Schlötterer-Trailers, bei keinem anderen Autor zu finden. Den Grund hierfür nennt Johanna von

²⁸ Vgl.: Steinitzer, M., »Franz Strauß †«, in: Signale für die Musikalische Welt 63, Nr. 41 (1905), S. 737; Steinitzer, M., »Zur Erinnerung an Franz Strauß«, S. 442/443; Steinitzer, M., Richard Strauss, Berlin, Leipzig 1911, S. 19–24.

²⁹ Luber, G., »Ein bürgerlicher Aufsteiger«, S. 101.

³⁰ Schuh, W., Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898, Zürich, Freiburg i.Br. 1976, S. 11.

³¹ Schlötterer-Trailer, R., »Die Musikerfamilie Walter aus Parkstein/Oberpfalz«, S. 76.

³² Kerschensteiner, F. S., »Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein«, in: Zeitschrift für Musik 101 (1934), S. 596–605, hier S. 603.

Rauchenberger-Strauss, die mit Blick auf die »äußerst harte Jugend«³³ ihres Vaters in ihren »Jugenderinnerungen« feststellt: »Zu uns hat er nie darüber gesprochen.«³⁴ Da gerade Johannas »Jugenderinnerungen« sowie Richards »Erinnerungen an meinen Vater«³⁵ neben Steinitzers *Strauss*-Biographie die wichtigsten Bezugsquellen späterer Forscher darstellen, erklären sich die diesbezüglichen Schwierigkeiten.

Abgesehen von den Erinnerungen der Kinder Richard und Johanna sowie den Arbeiten der bisher genannten Autoren sind lediglich noch zwei weitere Personen zu nennen, die sich – von Erwähnungen in hornistischen Standardwerken abgesehen³⁶ – explizit mit Franz Strauß befasst haben. Zunächst ist dies Gerhard Ohlhoff, der den Hintergrund für seinen im Jahre 1980 erschienenen Aufsatz wie folgt angibt: »Ungeachtet geblieben ist bisher die Personalakte«³⁷ von Franz Strauß. Schließlich bleibt noch Christian Specks Aufsatz »Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822–1905)« aus dem Jahre 1990 zu erwähnen.³⁸ Wie der Titel aber bereits suggeriert, befasst sich Speck darin überwiegend mit instrumentenspezifischen und eher technischen Aspekten, so dass das Bild der Person Franz Strauß nicht wirklich erweitert wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich seit Franz Strauß' Tod im Jahre 1905 nicht mehr als 15 Veröffentlichungen mit ihm bzw. seinem familiären Umfeld mütterlicherseits beschäftigt haben – in Steinitzers Richard-Strauss-Biographie sind es nachvollziehbarerweise lediglich einige Seiten. Auffallend ist aber selbst bei einigen der hier genannten und als relevant zu erachtenden Arbeiten, dass sie bereits im Titel einen Bezug zu Richard enthalten und somit in ihrer eigentlichen Intention über Franz Strauß hinausweisen. Umso wichtiger erscheint es daher, zu erörtern, welche neuen Materialien das Bild von Franz Strauß zu vervollständigen vermögen.

³³ Rauchenberger-Strauss, J. v., »Jugenderinnerungen«, in: Schuh, W. (Hg.), *Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60*, Bonn 1960, S. 7–30, hier S. 7.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl.: Strauss, R., »Erinnerungen an meinen Vater«, S. 194–202.

³⁶ Vgl. hierzu: Pizka, H. (Hg.), Art.: »Strauss, Franz Joseph«, in: *Hornisten-Lexikon*, Kirchheim 1986, S. 459–461 und Brüchle, B. und Janetzky, K., *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens*, Mainz etc. 1984, S. 86–88.

³⁷ Ohlhoff, G., »Die Personalakte des Kammermusikers Franz Strauß«, in: *Richard-Strauss-Blätter*, Heft 3 (1980), S. 58–73, hier S. 58.

³⁸ Vgl.: Speck, C., »Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822–1905)«, in: *Musik in Bayern*, Heft 41 (1990), S. 63–77.

1.3 Neue Aspekte und Materialien dieser Arbeit

Um wirklich Authentisches darüber zu erfahren, was Franz Strauß gedacht, bewegt und beschäftigt hat, scheint es unerlässlich, ihn selbst in Form seiner brieflichen Äußerungen zu Wort kommen zu lassen. Bis dato basierte die Möglichkeit hierzu auf dem Material zweier Brief-Editionen: Die von Willi Schuh herausgegebene Publikation *Richard Strauss. Briefe an die Eltern* enthält 22 Antwortbriefe des Vaters.³⁹ Franz Grasbergers Veröffentlichung *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* aus dem Jahre 1967 enthält 25 weitere Briefe aus Franz Strauß' Feder.⁴⁰ Während die Briefe bei Grasberger mehr oder weniger vollständig abgedruckt wurden – Auslassungen und Kürzungen sind dabei allerdings zu keiner Zeit kenntlich gemacht –, finden sich bei Schuh lediglich Auszüge, die mitunter auf nur wenige Zeilen herunter gekürzt wurden.

Für die vorliegende Biographie konnten alle 258 im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch erhaltenen Briefe der Eltern Franz und Josephine an Richard eingesehen und mit Erlaubnis von Gabriele Strauss verwendet werden, was für die Betrachtung von Franz Strauß' Leben ganz neue Möglichkeiten aufwirft. Alle für diese Arbeit relevanten Briefe (darunter auch ein Brief, der biographische Informationen von Franz Strauß selbst enthält) wurden aus der Kurrentschrift transkribiert. Somit kann eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials erstmals berücksichtigt werden. Da die im Richard-Strauss-Archiv befindlichen Briefe von Franz an seinen Sohn jedoch nicht vor dem Jahre 1883 ansetzen – dem Jahr, als Richard sein Elternhaus erstmals zu Kunstreisen verließ –, stellt sich das Problem, dass persönliche sowie musikalische Äußerungen (von dem besagten Brief mit biographischen Informationen abgesehen) eigentlich erst ab Strauß' 61. Lebensjahr zur Verfügung stehen. Zwar zitiert Franz Trenner in seinen Publikationen der 1950er Jahre auch Briefe aus früherer Zeit – es handelt sich dabei um Briefe von Franz an seine zweite Ehefrau Josephine –, allerdings geschieht dies ohne jeden Quellennachweis. Da weder Nachforschungen im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch noch eine Durchsicht von Franz Trenners Nachlass durch seinen Sohn Dr. Florian Trenner diese Briefe zutage fördern konnten, mussten sie

³⁹ Vgl.: Schuh, W. (Hg.), *Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1822–1906*, Zürich, Freiburg i.Br. 1954.

⁴⁰ Vgl.: Grasberger, F. (Hg.), *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing 1967.

zunächst als verschollen gelten. Im Hamburger Privatarchiv von Dr. Dietrich Rauchenberger, dem Urenkel von Franz Strauß und Enkel von dessen Tochter Johanna, ließen sich dann jedoch 47 Briefe von Franz Strauß aus dem Zeitraum von 1866 bis 1891 nachweisen, darunter auch sieben der insgesamt zehn Briefe, die Trenner – wenn auch nur in kurzen Auszügen – in seinen Arbeiten zitiert. Da Dietrich Rauchenbergers Materialien aus dem Nachlass seiner Großmutter stammen und Trenner mit dieser persönlich bekannt war,⁴¹ erklärt sich somit, woher Trenner sein Quellenmaterial bezog. Die genannten 47 Briefe konnten für diese Biographie vollständig berücksichtigt werden und erlauben einen höchst interessanten Einblick in Strauß' Leben der Jahre 1866 bis 1883. Dies war zugleich der entscheidende Zeitabschnitt innerhalb seiner Hornistenkarriere.

Neben den genannten Briefen konnten noch zwei weitere private Dokumente aus Herrn Rauchenbergers Archiv erstmals mit einbezogen werden. Es handelt sich dabei zum einen um das bislang unveröffentlichte Tagebuch von Johanna von Rauchenberger-Strauss, das sie in den Jahren 1885 bis 1894 führte. Johanna gewährt darin völlig unverstellte Einblicke in die Tagesabläufe der Familie Strauß, berichtet über Feiern, Bälle, Theater- und Konzertbesuche, aber auch über Probleme und Streitigkeiten innerhalb ihres Elternhauses. Da sie jeden Tag akribisch dokumentierte, ist es erstmals möglich, Darstellungen Dritter über ihren Vater auch aus einer zeitnahen innerfamiliären Perspektive zu beleuchten (Johannas »Jugenderinnerungen« sowie Richards »Erinnerungen an meinen Vater« stammen aus wesentlich späterer Zeit) und somit zu einem umfassenderen Bild seiner Person beizutragen. Bei dem zweiten Dokument handelt es sich um Franz Strauß' Haushaltsbuch der Jahre 1893 bis 1904. Es gibt Auskunft über die Einnahmen und Ausgaben der Familie, so dass sich ab dem Jahre 1893 genau feststellen lässt, wie die wirtschaftliche Situation im Hause Strauß aussah.

Als ungemein aufschlussreich erweist sich zudem ein bisher unbekanntes und im Stadtarchiv München aufbewahrtes Dokument: Franz Strauß' Gesuch um Aufnahme als Münchner Bürger vom 6.2.1845. In diesem Gesuch macht Strauß nicht nur detaillierte Angaben zu seinen damaligen wirtschaftlichen Verhältnissen, sondern gewährt auch Einblick in seine beruflichen Pläne und Perspektiven. Darüber hinaus birgt das Dokument einige neue biographische Informationen. Weitere Informationen lassen sich aus dem im Kirchenbuch

⁴¹ Persönliche Auskunft von Herrn Dr. Dietrich Rauchenberger, Hamburg.

Parkstein befindlichen Taufbucheintrag von Franz Strauß sowie aus einem im Bayerischen Staatsarchiv in München aufbewahrten Familienstands-Zeugnis vom 22.8.1910 gewinnen.

Von besonderem Interesse sind für diese Arbeit zudem einige bislang unedierte Hornkompositionen von Franz Strauß. Drei davon befinden sich im Nachlass des Hornisten Josef Suttner (1881–1974) in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Suttner war nicht nur einer von Strauß' Nachfolgern im Bayerischen Staatsorchester, sondern zugleich auch Professor an der Münchner Musikhochschule,⁴² in deren Vorgängerinstitution Strauß in gleicher Funktion unterrichtete. Bei den besagten Kompositionen handelt es sich um *32 Variationen für Waldhorn* (o.D.) sowie um zwei Werke für zwei Hörner und Orchester: eine *Introduction und Polonaise für zwei Hörner in E und Orchester* (datiert mit dem Jahr 1847) und eine undatierte *Concertante für zwei Hörner in E*. Im Archiv von Herrn Rauchenberger findet sich darüber hinaus eine bis dato unbekannte Strauß'sche Kadenz zum ersten Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts *4. Hornkonzert* KV 495, die hier erstmals präsentiert werden kann.

Es gibt allerdings noch eine weitere Komposition, die, obgleich nicht von Strauß selbst stammend, für diese Arbeit von großem Wert ist. Es handelt sich dabei um eine Sammlung sechs kurzer Horntrios von Georg Walter, dem Onkel und Lehrer von Franz Strauß, die sich ebenfalls im Archiv von Herrn Rauchenberger befindet. Das Einbeziehen dieser im Dezember 1828 entstandenen *Terzette* erlaubt einen bisher nicht möglichen Einblick in den hornistischen Ausbildungsstand des damals sechsjährigen Franz Strauß, da er, als einer der Hornisten innerhalb der Großfamilie Walter,⁴³ aller Wahrscheinlichkeit nach einer der Ausführenden war.

Um das Bild von Franz Strauß zu komplettieren, können darüber hinaus eine Reihe dienstlicher Dokumente aus seiner Zeit als Hornist im Münchner Hoforchester (1847 bis 1889) erstmals bzw. vollständig berücksichtigt werden. Zwar wurde im Zusammenhang mit Strauß' Personalakte bereits auf einen Aufsatz Gerhard Ohlhoffs hingewiesen, jedoch rekuriert Ohlhoff

⁴² Vgl.: Pizka, H., (Hg.), Art.: »Suttner, Josef«, in: *Hornisten-Lexikon*, Kirchheim 1986, S. 465.

⁴³ Neben Franz und Georg spielten (aufgrund ihrer beruflichen Verpflichtungen als Türmer) Georgs Bruder Michael (jun.) sowie beider Vater Michael (sen.) Horn, wobei Michael (jun.) im Dezember 1828 bereits nicht mehr in seinem Elternhaus in Parkstein lebte. Vgl.: Kerschensteiner, F. S., »Familiengeschichte um Richard Strauß und die Walter vom Parkstein«, S. 596–605.

darin nur auf 26 der insgesamt 74 Einträge der Personalakte. Zudem wird die überwiegende Mehrzahl derselben dort nur in Auszügen berücksichtigt oder bloß erwähnt. Für die vorliegende Biographie wurde die im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München aufbewahrte Personalakte vollständig transkribiert, so dass Strauß' gesamte Dienstzeit inklusive all ihrer Höhen und Tiefen nachvollzogen werden kann. Die Akte enthält beispielsweise Strauß' Bewerbungsschreiben an die Königliche Hofmusik-Intendanz (das früheste handschriftliche Zeugnis von Strauß überhaupt), dokumentiert aber auch seine Gehaltsentwicklung, Urlaubsanträge und Krankmeldungen – inklusive ärztlicher Atteste. Besonders interessant sind jedoch Dokumente über Strauß' Konflikte mit Vorgesetzten sowie Informationen zu den genauen Umständen seiner Pensionierung im Jahre 1889. Neben der Personalakte werden auch die noch erhaltenen Dienstlisten aus der Zeit von 1847 bis 1889 sowie die Dienstpläne der Jahre 1851 bis 1870 mit einbezogen. Sowohl die Dienstlisten als auch die Dienstpläne befinden sich im Archiv der Musikalischen Akademie in München. Sie liefern Informationen zu den wechselnden Besetzungen der Horngruppe und geben Auskunft über das Repertoire der damaligen Zeit.

Da Strauß neben seiner Funktion als Solohornist der Münchner Hofoper zugleich als Hornsolist, Kammermusiker, Dirigent und Professor für Horn in Erscheinung trat, diese Bereiche aber bislang so gut wie gar nicht erfasst wurden, besteht auch hier Nachholbedarf. Etwa 200 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München verfügbare und hier erstmals zusammengetragene Zeitungsartikel (Konzertankündigungen sowie Rezensionen) aus der Zeit von 1841 bis 1905 ermöglichen einerseits die Rekonstruktion einer ungemein regen Solisten- und Kammermusiktätigkeit. Die Durchsicht der beiden Archive des Münchner Liebhaberorchesters *Wilde Gungl* erlaubt andererseits einen genauen Überblick über Strauß' Arbeit als Dirigent. Schließlich bleiben noch die Jahresberichte der Königlichen Musikschule in München zu erwähnen, die, beginnend mit dem Schuljahr 1874/75, unter anderem darüber Auskunft geben, welche Schüler Franz Strauß unterrichtete und welches Unterrichtsmaterial er verwendete. In der von Stephan Schmitt herausgegebenen Publikation *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* aus dem Jahre 2005 wird Franz Strauß zwar berücksichtigt,⁴⁴ allerdings geschieht dies – allein schon aufgrund des

⁴⁴ Vgl.: Edelmann, B., »Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914«, in: Schmitt, S. (Hg.), *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater*

großen Umfangs der Veröffentlichung – eher oberflächlich und damit nicht annähernd in der Form, wie es hier der Fall sein wird.

Im Rahmen dieser Biographie können somit in jedem Lebensbereich von Franz Strauß neue Quellen und Materialien verwendet werden, so dass sich ein neues und wesentlich umfassenderes Bild seiner Person gewinnen lässt. Da Strauß' Hornspiel – sozusagen als Kern seines Künstlerdaseins – hierbei immer wieder eine ganz maßgebliche Rolle spielen wird, gilt es jedoch vorab, die Grundlage dafür zu schaffen, dass sich die hornspezifischen Details im weiteren Verlauf unmittelbar nahvollziehen lassen.

1.4 Entwicklung des Horns bis zur Erfindung der Ventile

Entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Horns hin zur heutigen Form – »enge Mensur; zunächst konische, dann zylindrische, dann wieder konische Bohrung mit schwachem Konus; stark ausladender Schalltrichter; linksseitig angebrachte Ventile; [...] Trichtermundstück«⁴⁵ – nahm um 1680 der aus Böhmen stammende Graf Franz Anton von Sporck. »Am Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in Versailles lernte er im Rahmen seiner damaligen ›Kavalierstour‹ die neuartige französische Jagdmusik kennen, die die [...] Chasse à courée, die Parforcejagd zu Pferde, begleitete.«⁴⁶ Sporcks Begeisterung für diese Art von Musik war so groß, dass er später »zwei seiner Jäger, Wenzel Sweda und Peter Rölling (Röling), zu einem Studienaufenthalt nach Frankreich« schickte, damit sie »das Spiel auf dem cor de chasse erlernen« – beide spielten »[n]ach ihrer Rückkehr [...] in der gräflichen Kapelle sowie bei Jagden und anderen Festivitäten« und gelten daher als Begründer »der später so berühmten böhmischen Waldhornisten-Tradition.«⁴⁷ Auch wenn das cor de chasse um diese Zeit bereits in Dresden bekannt war,⁴⁸ das Instrument also nicht erst – wie zumeist angenommen – durch Sporck »in

München von den Anfängen bis 1945 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 1, hg. von S. Mauser und C. Bockmaier), Tützing 2005, S. 111–206, hier S. 149–151.

⁴⁵ Ahrens, C., Art.: »Hörner«, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., Neubearb. Ausg., Sachteil 4, hg. von L. Finscher, Kassel etc. 1996, Sp. 368–395, hier Sp. 369.

⁴⁶ Streitwieser, F. X., Das Jagdhorn in Böhmen und Mähren. Seine Entwicklung zum klassischen Wienerhorn und seine Wiedererweckung als Clarinhorn, München 1981, S. 2.

⁴⁷ Ahrens, C., Art.: »Hörner«, in: MGG², Sp. 376.

⁴⁸ Vgl.: Ebd.

den böhmischen und deutschen Landen« eingeführt wurde, so liegt Sporcks »Verdienst« zweifelsohne »darin, erstmals Hornisten angestellt und damit dem neuen Instrument einen Platz im Orchester zugewiesen zu haben.«⁴⁹ Dies stellte eine andere Ausgangsbasis für die Weiterentwicklung des Instruments dar als in Frankreich, wo der Einsatz des Horns zunächst »auf die Jagd beschränkt blieb[.]«⁵⁰

Kurze Zeit später vollzog sich in Wien »die Umgestaltung des cor de chasse zum eigentlichen Waldhorn«, eine Entwicklung, an der »die Brüder Michael und Johannes Leichamschneider [...] entscheidenden Anteil«⁵¹ hatten:

Die wichtigste Veränderung betraf die Mensur: Der Rohrdurchmesser wurde erweitert, desgleichen der Konus des Schallstücks, was den trompetenähnlich strahlenden Ton des cor de chasse abdunkelte und damit dem neuen Instrument eine eigenständige, horntypische Klangqualität verlieh. Um 1700 versahen die Gebrüder Leichamschneider die Jägerhörner mit Krummbögen und entwickelten aus dem zweifach gewundenen großen Jägerhorn das eigentliche Orchesterhorn: Sie erweiterten den Konus der Röhre und des Schalltrichters nochmals, wanden die Röhre viermal und verkleinerten so den Kreisdurchmesser erheblich, wodurch das Instrument handlicher wurde. Neben der klanglichen Veränderung, die eine Eingliederung des Horns in ein Ensemble erleichterte, schuf die neue Form die Voraussetzung für die Entwicklung der späteren charakteristischen Handhaltung, die ihrerseits wiederum die Anpassung an eine neue Klangästhetik ermöglichte.⁵²

Nachdem die bisherigen Veränderungen das Horn sowohl handlicher als auch klanglich flexibler und damit zunehmend einsetzbarer gemacht hatten, richtete sich der Schwerpunkt der hornistischen Bemühungen nun auf einen anderen wesentlichen Aspekt, denn: »Auf dem Naturhorn des 18. Jahrhunderts konnten zunächst außer dem Grundton nur dessen Obertöne geblasen werden, jene auch sogenannten Naturtöne also, die mit dem Grundton erklingen und spektrumartig in ihm enthalten sind.«⁵³

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Streitwieser, F. X., Das Jagdhorn in Böhmen und Mähren, S. 4.

⁵¹ Ahrens, C., Art.: »Hörner«, in: MGG², Sp. 376/377.

⁵² Ebd., Sp. 377.

⁵³ Dorschel, A., »Was heißt konservativ in der Kunst? Das Horn im 19. Jahrhundert und Brahms' Es-Dur-Trio op. 40: eine ästhetische Fallstudie«, in: Hinrichsen, H.-J. und Lütteken, L. (Hg.), Bruckner-Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit, Kassel etc. 2005, S. 69–77, hier S. 72.

Zählung nach Obertönen

Zählung nach Partial- oder Teiltönen

Notenbeispiel 1: Naturtonreihe.⁵⁴

Da ein Melodiespiel unter Einbeziehung von Sekundschritten erst ab dem siebten Partialton möglich war, fokussierte »sich der Ehrgeiz der Hornisten [folglich] darauf, den Tonvorrat ihres Instruments über die vorgegebene Naturtonreihe hinaus zu erweitern.«⁵⁵ Wie das Beispiel der »um die Mitte des 18. Jahrhunderts«⁵⁶ in St. Petersburg beschäftigten böhmischen Hornisten Maresch und Kölbel illustrieren mag, kam es dabei mitunter zu kurios anmutenden Lösungsversuchen:

Maresch wurde berühmt als der Erfinder der sogenannten russischen Hornmusik, ein Unikum in der Musikgeschichte, denn diese Hornmusik wurde ausgeführt von 37 Bläsern, von denen jeder ein Instrument in verschiedener Länge geblasen hat, das nur einen Ton gab: zusammen aber ergab sich eine chromatische Skala von drei Oktaven und alle möglichen Kombinationen von Akkorden, mit denen man Märsche, Lieder und ganze Sinfonien [...] spielen konnte. Diese russische Hornmusik war ein kostspieliges Unternehmen, das sich aber trotzdem bis zu einem gewissen Grad in Europa bis ins späte 19. Jahrhundert hielt. Kölbel hingegen war ein Erfinder in ganz anderer Richtung. Er brachte 1760 bei seinem Horn zwei Klappen an und konnte dadurch auch eine Art chromatische Skala erreichen. Dieses Instrument nannte er »Amorschall«.⁵⁷

Das auffallend häufige Auftauchen böhmischer Hornisten im Zusammenhang mit der Entwicklung des Horns hängt damit zusammen, »daß neben Wien, der Hauptstadt des Reiches, und Dresden vor allem Prag, das um 1750 an die 50 Orchester und 15 Hornmacher hatte, ein Zentrum des Hornblasens war.«⁵⁸ Daher verwundert es nicht, dass »[e]ine der revolutionärsten Veränderungen im Gebrauch des Horns«⁵⁹ ebenfalls mit einem böhmischen Hornisten verbunden ist: Die Rede ist von Anton Joseph Hampel und der

⁵⁴ Brüchle, B. und Janetzky, K., Das Horn, S. 21.

⁵⁵ Ebd., S. 72.

⁵⁶ Streitwieser, F. X., Das Jagdhorn in Böhmen und Mähren, S. 4.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 8.

⁵⁹ Ahrens, C., Art.: »Hörner«, in: MGG², Sp. 377.

ihm um 1737 (dem Jahr seiner Anstellung in der Dresdner Hofkapelle) zugeschriebenen Stopftechnik, die – entgegen der bis dahin üblichen Spielweise – voraussetzte, »daß der Spieler das Instrument nicht mehr am Rand des Schalltrichters hielt, sondern die rechte Hand in den Schalltrichter legte.«⁶⁰

Durch das Stopfen – d. h. das partielle oder gänzliche Verschließen der Röhre durch Einführen der Hand in den Schalltrichter – wird der jeweilige Naturton in Abhängigkeit von der Grundstimmung des Instrumentes bis zu etwa einem Halbton vertieft, bei vollem Verschluss und großer Lautstärke um etwa denselben Wert erhöht. Dies ermöglicht es dem Spieler, die Lücken zwischen den Naturtönen [...] teilweise zu schließen, so daß das Horn bereits in der zweiten Oktave fast lückenlos diatonisch, von der dritten Oktave an sogar chromatisch spielbar ist.⁶¹

Neben der Stopftechnik gilt Hampel zugleich auch als Erfinder des sogenannten ›Inventionshorns‹, das »der Instrumentenmacher Joh. Werner in Dresden [...] nach seiner Angabe zwischen 1750–1755 verfertigte. Diese Hörner wurden in allen Orchestern eingeführt, in das der Pariser Großen Oper 1767.«⁶² Die Inventionshörner ersetzten nach und nach ihre »unhandlichen« Vorläufer, »bei denen man mit mehrfach übereinander auf das Mundrohr aufsteckbaren Aufsatzbögen einen wahren Ringschwanz zusammenfügen mußte, um aus einem Horn in hoher Stimmung ein entsprechend tieferes zu machen[.]«⁶³ Hampel gelang es, dasselbe Ziel zu erreichen, »indem er nur einen einzelnen, leicht auswechselbaren Stimmbogen [...] in die Mitte des eigentlichen Instrumentenkörpers einschob« – dennoch war ein Stimmungswechsel noch immer relativ »umständlich und brauchte seine Zeit.«⁶⁴ Da das Inventionshorn nichts anderes als ein kombiniertes Naturhorn darstellte, ergab sich allerdings auch hier das Problem, dass die Stopftöne »durch ihre veränderte Farbe und Lautstärke gegenüber den offenen Naturtönen akustisch ab[fielen].«⁶⁵ Aus diesem Grunde wurde es geschickten Bläsern wie dem seinerzeit »hochberühmte[n] Giovanni Punto, vulgo Wenzel Stich«⁶⁶, einem Schüler Hampels, als besonderer Verdienst angerechnet, diesen Mangel klanglich weitgehend nivellieren zu können. »[V]on einer absoluten Gleich-

⁶⁰ Ebd., Sp. 379.

⁶¹ Ebd.

⁶² Brüche, B. und Janetzky, K., Kulturgeschichte des Horns, Tutzing 1976, S. 138.

⁶³ Ebd., S. 237.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ahrens, C., Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen, S. 12.

⁶⁶ Ebd.

heit der Töne« konnte aber trotz alledem »keine Rede sein, ganz abgesehen davon, daß in der untersten Oktave immer noch kein Melodiespiel möglich war und auch in der 2. Oktave sich einige Töne nur mit Mühe [...] produzieren ließen.«⁶⁷

Obleich das Horn mittlerweile »zu einem brauchbaren Orchesterinstrument« geworden war, gab es somit »immer wieder Versuche«, die noch vorhandenen Tonlücken auch »auf andere Weise [...] zu schließen.«⁶⁸ Den im wahrsten Sinne des Wortes schwerfälligen Endpunkt dieser Bestrebungen stellte dabei das sogenannte »omnitonische Horn« dar, »in dem nicht nur zwei, sondern maximal neun verschiedene Stimmungen, von B-alto bis B-basso, vereint waren.«⁶⁹ Die Entwicklung dieses Instruments erfolgte allerdings zeitgleich mit einer anderen Erfindung, deren Tragweite letztlich alle sonstigen Bestrebungen in den Schatten stellen sollte: »Um 1814 erfanden Friedrich Blümel und Heinrich Stölzel offenbar unabhängig voneinander einen Ventilmechanismus [...], der im April 1818 patentiert wurde und den sie bemerkenswerterweise nicht in eine Trompete einbauten, sondern in ein Horn.«⁷⁰ Die Funktion dieses Mechanismus »beruht auf dem Zuschalten von Rohrsegmenten, um den Grundton zu vertiefen und damit eine andere Naturtonskala benutzen zu können.«⁷¹ Konkret bedeutet dies, dass die Luft durch Drücken eines Ventils »in einen entsprechend dimensionierten zusätzlichen Rohrbogen (Zug) geleitet« wird, »der die Röhre des Instruments um das gewünschte Maß verlängert[.]«⁷² Da Blümel und Stölzel das Horn lediglich mit zwei Ventilen versehen und diese ungeschickterweise rechtsseitig angebracht waren (dort, wo die Hand bisher den Klang im Schallbecher regulierte),⁷³ gab es aber auch hier noch Verbesserungspotential. Abgeschlossen schien die Erfindung daher erst, »als der Instrumentenbauer F[riedrich] Sattler in Leipzig 1819 das dritte Ventil mit Vertiefung um 1 ½ Tonstufen hinzufügte.«⁷⁴ Die Kombination aus allen drei Ventilen (das erste Ventil

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 14.

⁶⁹ Ebd., S. 16.

⁷⁰ Ebd., S. 12.

⁷¹ Ahrens, C., Art.: »Hörner«, in: MGG², Sp. 372.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl.: Ahrens, C., Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen, S. 12.

⁷⁴ Karstädt, G., Laßt lustig die Hörner erschallen. Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik, Hamburg, Berlin 1964, S. 108.

erniedrigt um einen Ganzton, das zweite Ventil um einen Halbton), die von Sattler nunmehr linksseitig angebracht wurden, erlaubte fortan die Vertiefung jedes Naturtons um bis zu drei Ganztöne. Dies bedeutete gerade für die tiefe Lage, in der die Naturtöne sehr weit auseinander liegen, eine enorme Verbesserung; eine Verbesserung, der allerdings auch ein nicht unerhebliches Problem gegenüber stand, denn noch bereitete »das Funktionieren der Ventile«⁷⁵ Sorgen.

Man versuchte es nach und nach mit mehreren Systemen. Ein reibungsloser Windverlauf war jedoch immer nur bei einer angemessenen Stärke des Ventilkegels zu erreichen, und dieser erzwang wiederum eine nicht unbeträchtliche Ausweitung der Rohrmensur. Die glückliche Lösung dieses Problems brachte [...] wiederum andere, nicht immer vorteilhafte Folgen mit sich. Der Ton wurde zwar fülliger und wärmer, verlor jedoch viel von seinem hellen und strahlenden Glanz; und was noch schlimmer war, die bisher relativ gut mögliche Höhenlage war auch für die besten Bläser kaum noch zu erreichen. Das »hohe C« mußte von nun an als äußerste Höhengrenze gelten.⁷⁶

Möglicherweise waren diese Gründe mit ausschlaggebend dafür, dass das erstmalige Vorschreiben von Ventilhörnern im Opernorchester erst 17 Jahre nach Sattlers Erfindung erfolgte, denn die erste Oper, in der ausdrücklich Ventilhörner verlangt werden, ist *Die Jüdin* von Jaques Halévy, deren Uraufführung 1836 in Paris stattfand.⁷⁷

Gerade der vorerst letzte Schritt in der Entwicklungsgeschichte des Horns, der Übergang vom Natur- zum Ventilhorn, verlief also alles andere als reibungslos, und somit überrascht es auch nicht, dass mit der Erfindung der Ventile »nicht etwa ein Aufschrei freudiger Erregung durch die Musikwelt [ging], sondern im Gegenteil ein solcher mehr oder weniger starker Entrüstung.«⁷⁸ Neben den bereits genannten Gründen liegt die Erklärung für William Rogan hauptsächlich darin, dass das Ventil viel mehr als »nur eine mechanische Verbesserung des Naturhorns« bedeutete, denn »[h]iermit wurde im Grunde ein völlig neues Instrument geschaffen, dessen Verwendung erhebliche Auswirkungen auf Hornidiomatik, Instrumentation,

⁷⁵ Janetzky, K., »Vom Signal zum Konzertstück. Zur Geschichte des Horns«, in: Das Orchester 45, Heft 2 (1997), S. 16–22, hier S. 21.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl.: Brüchle, B. und Janetzky, K., Kulturgeschichte des Horns, S. 240.

⁷⁸ Ahrens, C., Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen, S. 18.

Ästhetik und die zunehmende Chromatik in der Sinfonik und Oper des 19. Jahrhunderts hatte.«⁷⁹

Aus musikalischer Sicht bedeutete die Erfindung der Ventile also eine Revolution. In den nachfolgenden Ausführungen gilt es daher unter anderem herauszufinden, welche Auswirkungen diese Revolution auf Franz Strauß hatte; einen Künstler, der nicht nur zu Beginn der Übergangsphase vom Natur- zum Ventilhorn geboren wurde, sondern zugleich auch einer der berühmtesten Vertreter des Ventilhorns im 19. Jahrhunderts werden sollte.

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

⁷⁹ Rogan, W., »Stopftöne beim Horn als strukturelles Ausdrucksmoment. Harmonische Dissonanz durch Klangfarbenveränderung«, in: Das Orchester 42, Heft 2 (1994), S. 16–24, hier S. 16.