

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

**Allitera Verlag**

# MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006  
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss  
Der Komponist und sein Werk  
Überlieferung, Interpretation, Rezeption  
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

# Richard Strauss

# Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium  
zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz, Adrian Kech  
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Juni 2017  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München  
© 2017 Buch&media GmbH, München  
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg  
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

# Inhalt

Vorwort .....	9
Abkürzungsverzeichnis .....	13

## **Richard Strauss in seiner Zeit**

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow .....	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin .....	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann .....	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934 .....	73
---	----

## **Richard Strauss und das Orchester**

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,  
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i> .....	111
--	-----

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. . . . .	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext . . . . .	167
Bernd Edlmann	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss . . . . .	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907 . . . . .	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

## **Richard Strauss und das Musiktheater**

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette . . . . .	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i> . . . . .	353

Arne Stollberg

»Übergang zum Geiste der Musik«.

Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* . . . . . 381

Ulrich Konrad

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.

Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* . . . . . 399

## **Richard Strauss als Liedkomponist**

Andreas Pernpeintner

Der späte Strauss und seine frühen Lieder . . . . . 425

Birgit Lodes

»Rot« versus »tot«:

*Blindenklage* von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.

Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'

*Blick vom oberen Belvedere* . . . . . 469

Reinhold Schlötterer

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss . . . . . 497

## **Richard Strauss und die USA**

Wolfgang Rathert

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA . . . . . 517

Claudia Heine

Objekte von ideellem und materiellem Wert.

Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA . . . . . 533

Morten Kristiansen

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:

A Preliminary Study . . . . . 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey ..... 583

Autorinnen und Autoren ..... 595

## Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielicht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* ([www.rsi-rsqv.de](http://www.rsi-rsqv.de)) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

# »Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«: Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem

Hartmut Schick

Der schon mit den Uraufführungen einsetzende und bis heute anhaltende enorme Erfolg der meisten Tondichtungen von Richard Strauss auf den internationalen Konzertpodien – Ausnahmen sind hier nur *Macbeth* und die *Symphonia domestica* – hängt einerseits mit der unbestreitbaren Qualität der Musik und ihrer virtuosen Instrumentation zusammen, andererseits gewiss aber auch damit, dass diese Werke es den Hörern vergleichsweise leicht zu machen scheinen. Wer sich vor allem hörend und nicht gerade analytisch mit Strauss' Tondichtungen beschäftigt, muss nichts von akademischer Formenlehre verstehen, um dennoch Greifbares herauszuhören und einigermaßen sagen zu können, worum es geht. Die gängige Rezeptionshaltung dürfte die sein, diese Werke tendenziell wie textlose musikalische Dramen wahrzunehmen: als Musik, in der es meistens eine Hauptfigur gibt und weitere Personen, die jeweils mit entsprechenden Themen oder Motiven vorgestellt werden, sowie häufig auch eine imaginäre Handlung, zu der sich der Komponist selbst allerdings meist nur unzureichend geäußert hat. Die gängigen Konzerteinführungstexte in Programmheften bestärken mit ihrem Beschreibungsmodus das Konzertpublikum üblicherweise in einer solchen Hörhaltung. Spezielle Formprobleme scheint es hierbei nach verbreiteter Überzeugung kaum zu geben, denn schließlich verfügte der Komponist ja mit dem Programm, wie unterstellt wird, über eine Richtschnur, von der er sich bei der Komposition leiten lassen konnte. Wenn den Rezipienten das Sujet einer Symphonischen Dichtung in den Grundzügen bekannt ist und dann durch das Werk deutlich genug zum Klingen gebracht wird, scheint die Frage nach innerer Logik der Musik zweitrangig, vielleicht sogar überflüssig zu werden, und in vielen, nicht nur populärwissenschaftlichen Publikationen wird sie deshalb auch gar nicht erst gestellt.

Für einen Komponisten, der so geschichts- und gattungsbewusst dachte und komponierte wie Richard Strauss, war die Sache allerdings nicht gar so einfach. Das Gattungsbewusstsein gehörte bei Strauss ja zur Essenz seines Komponierens; es fundiert im Grunde all seine Werke, auch die Opern, wo es in *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* sogar als explizite Reflexion auf die Bühne gebracht wird. Das Bewusstsein von der normativen Kraft von Gattungstraditionen nicht zuletzt in Formfragen über-

brückt bei Strauss sogar die stärkste Zäsur in seiner kompositorischen Entwicklung: den um 1886 unter dem Einfluss seines Freundes Alexander Ritter vollzogenen Übertritt vom konservativ-klassizistischen Lager der Mendelssohn- und Brahms-Adepten ins Lager der sich an Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner orientierenden Neudeutschen Schule. Diese grundlegende Neuausrichtung als »musikalische[r] Fortschrittler (äußerste Linke)«, wie Strauss selbst formuliert hat,<sup>1</sup> implizierte eine konsequente Entscheidung für Programmmusik anstelle von absoluter Musik und für das Prinzip »Musik als Ausdruck«<sup>2</sup> anstelle von Hanslick'schem Formalismus. Ritter habe ihn dazu gedrängt, wie James Huneker überliefert, »das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.«<sup>3</sup>

Die klassische Sonatenhauptsatzform, in der Strauss bis dahin problemlos Symphonien, Ouvertüren, Kammermusik und Sonaten geschrieben hatte, musste ihm nun zum Problem werden, wie Strauss selbst in seinen späten autobiografischen Aufzeichnungen formulierte:

»[Ritter] bewies mir, daß der Weg von dem ›Ausdrucksmusiker‹ Beethoven [...] über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform bis aufs Äußerste erweitert worden – bei Anton Bruckner, dem ›stammelnden Zyklopen‹, platzt sie tatsächlich, besonders in den Finales – und bei seinen Epigonen, besonders bei Brahms, ein leeres Gehäuse geworden war, in dem bequem Hanslicks tönende Floskeln Platz hatten [...]. Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen – dieses Lisztsche Grundprinzip seiner sinfonischen Werke, in denen tatsächlich die poetische Idee auch zugleich das formbildende Element war, wurde mir von da ab der Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten.«<sup>4</sup>

Strauss ließ das genannte Problem mit der Sonatenform allerdings keineswegs dadurch hinter sich, dass er jetzt nur noch Programmmusik und Vokalmusik schrieb, in der die Sonatenform oder andere traditionelle Formen sich leicht vermeiden ließen. Seine Neuorientierung lässt sich durchaus nicht einfach als Traditionsbruch und Abschied von Formen der absoluten Musik fassen, sondern nur als Bruch mit dem

1 Richard Strauss an Hans Bronsart von Schellendorf, 09.02.1889, in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 1. Band, hrsg. von Gabriele Strauss (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14), Berlin 1996, S. 125.

2 Vgl. Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1887.

3 James Huneker, »Richard Strauss«, in: *Die Musik* 4 (1904/05), H. 8, S. 79–92, hier S. 86. Zu Strauss' ästhetisch-kompositorischer Wende vgl. grundlegend Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 13–44 und passim.

4 *BE*, S. 210.

zeitgenössischen Formalismus samt den Verkrustungsphänomenen in der Symphonik bei gleichzeitigem Anknüpfen an eine weiter zurückliegende Tradition, nämlich Beethoven. Der berühmt gewordene, vielzitierte Rechtfertigungsbrief an den Brahmsianer Hans von Bülow, den Strauss im August 1888 im Zuge der Arbeit an *Macbeth* und *Don Juan* geschrieben hat, formuliert das programmatisch so:

»Eine Anknüpfung an den Beethoven der ›Coriolan‹-, ›Egmont‹-, ›Leonore‹ III.-Ouvertüre, der ›Les Adieux‹, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeit lang eine *selbständige Fortentwicklung* unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. [...] Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte[,] u[nd] der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der ›Sonatenform‹, die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollte. Doch finden sich schon bei ihm Werke (der letzte Satz der letzten As-Dur-Sonate, Adagio des a-moll-Quartetts etc.), wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen mußte.«<sup>5</sup>

Es geht Strauss fortan also darum, zum Ausdruck der spezifischen poetischen Idee in jedem Werk eine jeweils neue, individuelle Form zu erfinden, die nicht einfach das Lehrbuchschema des Sonatensatzes repetiert. Es geht aber auch darum – so kann man die Stelle jedenfalls lesen –, nicht einfach die Tradition zu ignorieren, sondern sich zum Vorbild zu nehmen, wie Beethoven insbesondere in sujetbezogenen Werken wie den genannten Ouvertüren und der *Les-Adieux*-Sonate op. 81a vorgegangen ist – in Werken, die überwiegend noch als Modifikationen der Sonatenform fassbar sind. Eigenartig ist dabei allerdings, dass Strauss gerade die Leonoren-Ouvertüre »Nr. 3« erwähnt, in der die Sonatensatzform noch ganz gut funktioniert, und nicht die sogenannte zweite (freilich chronologisch erste). In dieser, der »Leonore Nr. 2«, ist die Sonatenform ja nur noch schwach ausgeprägt – manche reden sogar von einer offenen A-B-Form.<sup>6</sup> Durch den Einbruch des berühmten, aus der Oper *Fidelio* bekannten Trompetensignals als Symbol der Ankunft des Befreiers wird hier der musikalische Ablauf völlig aus dem Konzept gebracht. Mit dem Befreiungssignal wird alles anders,

5 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 82.

6 So z. B. Albrecht Riethmüller, »Ouvertüren zu Leonore/Fidelio op. 72a/b (zusammen mit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 op. 138)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von dems., Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Band 1, Darmstadt 1996, S. 560–572, und Matthias Corvin, *Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Kassel 2005, S. 217–225.

und es kommt kaum noch zu einer Hauptsatzreprise. Die Seitensatzreprise entfällt sogar ganz beziehungsweise wird ersetzt durch die Wiederkehr des lyrischen Themas aus der langsamen Einleitung, das Thema der Florestan-Arie, nun in der Grundtonart C-Dur. In dieser gewagtesten aller Beethoven'schen Modifikationen des Sonatensatzes hätte Strauss viel eher noch eine programmatisch motivierte neue Form vorfinden können als in den genannten anderen Ouvertüren. Und tatsächlich ist er, wie wir sehen werden, in einigen seiner Tondichtungen auch ganz ähnlich vorgegangen wie hier Beethoven, um die Geschlossenheit der Form noch zu retten. Merken wir uns schon einmal die Stichworte Reprisenersatz oder Ersatzreprise.

Klar ist jedenfalls: Wenn sich Strauss mit seinen Tondichtungen als Nachfolger Beethovens verstand, dann musste er sich auch dem Beethoven'schen Anspruch aussetzen, die Form so zu gestalten, dass sie durchweg logisch, plausibel und vor allem auch geschlossen ist, dass sich die Musik also nicht einfach an einer poetischen Idee entlanghangelt und Episode an Episode reiht, wie man das bei Sinfonischen Dichtungen manch anderer Zeitgenossen beobachten kann – so beispielsweise ganz extrem in Joachim Raffs *Orchester-Vorspiel zu Shakespeare's »Macbeth.«* von 1879.<sup>7</sup> Das Problem, dass die durch eine poetische Idee inspirierte Form keine offene Reihungsform sein darf, wurde Strauss schon früh bewusst. Im bereits zitierten Brief an Bülow meint man die jüngsten Erfahrungen aus der Komposition von *Macbeth* und *Don Juan* deutlich herauszuhören, wenn Strauss schreibt: »Ich halte es nun doch für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen, die schön abgeschlossen und vollkommen zu gestalten allerdings sehr schwer, aber dafür desto reizvoller ist.«<sup>8</sup>

Für musikalische Geschlossenheit sorgt üblicherweise in der Musik seit dem 17. Jahrhundert die Wiederkehr eines früher exponierten Abschnitts – in der Da-capo-Arie ebenso wie im Concerto, im Rondo oder im Sonatensatz. Und durch ihre Herkunft von der Konzertouvertüre ist auch der Sinfonischen Dichtung seit Liszt die Forderung nach einer wie immer gearteten Reprise der wichtigsten Themen beziehungsweise des Anfangsteils in der Grundtonart als Gattungstradition eingeschrieben.<sup>9</sup> Mit Shakespeares Königsmorddrama *Macbeth* wählte sich Strauss allerdings

7 Joachim Raff, *4 Shakespeare-Ouvertüren für grosses Orchester. Nachgelassene Werke*, revidiert von E. A. MacDowell, Boston und Leipzig 1891; Nachdruck von Nr. 2 *Orchester-Vorspiel zu Shakespeare's »Macbeth.«*, hrsg. von Avrohom Leichtling, München: Musikproduktion Höflich 2004. Strauss wird Raffs *Macbeth*-Ouvertüre bei der Komposition seiner Tondichtung *Macbeth* nicht gekannt haben, da sie erst 1891 posthum publiziert wurde und davor wohl nur einmal aufgeführt worden war (am 13. Januar 1882 durch Louis Lüstner).

8 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 82 f.

9 Wie sehr die Komposition instrumentaler »Dramen« im 19. Jahrhundert auf den Bezugsrahmen der Sonatenform angewiesen war, um die Idee eines dramatischen Konflikts in absolut-musikalisch funktionierende Musik zu fassen, hat jüngst Arne Stollberg am Beispiel »tragischer« Symphonien und Ouvertüren von Gluck bis Mahler eindrucksvoll gezeigt (*Tönend bewegte Dramen*.

für seine erste Tondichtung einen Stoff, dem dramaturgisch eine Reprisesidee denkbar fernliegt. Nichts ist hier gegen Ende mehr, wie es war. Die meisten Personen sterben im Verlauf des Dramas, und die Handlung entwickelt sich so, dass nichts davon mit der genuinen Dramaturgie eines Sonatensatzes kompatibel scheint – dem Prinzip also, in einer Exposition eine Spannung zwischen einem Hauptsatz und einem tonal kontrastierenden Seitensatz aufzubauen, die in der Durchführung konflikthaft ausgetragen wird, um dann in der Reprise auf dem einheitlichen Niveau der Grundtonart gelöst und ausgeglichen zu werden.

\*\*\*

Strauss setzte beim Komponieren seiner Tondichtung *Macbeth* op. 23 – das Werk liegt in zwei kompletten Fassungen sowie Fragmenten einer Erstfassung vor und entstand zwischen Frühjahr 1887 und März 1891 – dennoch am Sonatensatzmodell an.<sup>10</sup> Darüber zumindest sind sich die meisten Kommentatoren einig.<sup>11</sup> In der Partitur markierte Strauss die zwei wichtigsten Themen oder thematischen Gruppen mit dem Vermerk »(Macbeth)« und »(Lady Macbeth. [...])«. Damit wird ein Bezug zur traditionellen Praxis in der Konzertouvertüre erkennbar, im Hauptthema den männlichen Protagonisten oder das männliche Prinzip, im Seitenthema eine weibliche Hauptfigur oder das Prinzip des Weiblichen zum Ausdruck zu bringen – eine Praxis, die durch Adolf Bernhard Marx' geschlechterspezifische Charakterisierung der Themen der Sonatenhauptsatzform musiktheoretisch unterfüttert wurde.<sup>12</sup> Mit den solcherart markierten beiden Themenkomplexen identifiziert man in der Literatur üblicherweise die Exposition der Tondichtung *Macbeth* – die so gesehen allerdings mit 121 Takten nur gut ein Fünftel des Werks ausfüllt. Alles, was danach kommt, beginnend mit einem weitgeschwungenen neuen Thema in B-Dur (bei Buchstabe E), wird dann als überdimensionierte Durchführung qualifiziert, die auch nach einem

---

*Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014).

- 10 Sofern nicht anders angegeben, wird hier auf die dritte, einzig zu Strauss' Lebzeiten gedruckte Fassung Bezug genommen, ediert in *RSE* 20, S. 269–352. In *RSW* III/4, hrsg. von Stefan Schenk und Walter Werbeck, Wien 2016, erscheinen die Fassungen 2 und 3 erstmals in kritischer Edition, zudem synoptisch angeordnet. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. dort Einleitung und Kritischen Bericht, ferner Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253, und den Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid im vorliegenden Band, S. 111–133.
- 11 Eine Ausnahme ist hier Bernhold Schmid, »Richard Strauss' *Macbeth*«, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 25–53.
- 12 Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Band 3 [1845], Leipzig 1879, S. 282.

kurzen Reprisesansatz (T. 324, neun Takte nach Q) noch weitergeführt wird, sodass das Modell des Sonatensatzes letztlich als Beschreibungsmodus kaum noch greift.<sup>13</sup>

Die allerersten Takte des Werks und die tonale Gesamtdisposition des Werks scheinen mir allerdings eine alternative Deutung mit deutlich längerer, somit auch formal virulenterer Exposition naheulegen. Hierzu gilt es zunächst wahrzunehmen, dass der Beginn von *Macbeth* (Abb. 1) geradezu zitathaft auf den Beginn der Neunten Symphonie op. 125 von Ludwig van Beethoven Bezug nimmt. Die Tonart d-Moll ist identisch, die Tempobezeichnung mit *Allegro, un poco maestoso* fast gleich, und es findet sich dieselbe leere Quinte *a/e* auf der Dominante A als Bordun. Darüber erklingt eine ganz ähnliche, nämlich scharf punktierte, gezackte, gleichsam vorthematische Fanfarenmotivik aus Quartan und Quinten, die wie bei Beethoven – nur drei Mal so schnell – vom Pianissimo zum Forte crescendiert. Danach erst tritt in beiden Fällen das motivisch verwandte Hauptthema auf der Tonika d-Moll im Fortissimo ein. Die zitathafte Anknüpfung ist natürlich ein musikalisches Bekenntnis zur Geschichtsphilosophie Richard Wagners, derzufolge mit Beethovens Neunter die absolute Musik gleichermaßen beendet und überwunden worden sei – ein komponiertes Gegenstück zu den bereits oben zitierten verbalen Bekenntnissen des jungen Strauss.

In Beethovens Neunter Symphonie steht der Seitensatz, der Bereich des zweiten, gesanglichen Themas, nicht in der üblichen Durparallele, also F-Dur, sondern ungewöhnlicherweise eine Quinte tiefer, in der Untermediante B-Dur (was dem Sonatenprinzip gemäß eigentlich nicht geht und höchstens in der Reprise denkbar wäre, wo eine solche Unterquintstransposition des Seitenthemas gerade bei Beethoven in Moll-Sätzen gelegentlich vorkommt, etwa im Kopfsatz der *Appassionata* op. 57). Betrachtet man Strauss' *Macbeth* nun durch die Brille von Beethovens Neunter, wozu der Beginn ja einlädt, dann muss man auch hier eigentlich das weitgespannte, kantable Thema in der Untermediante B-Dur, das in Takt 123 (bei E) eingeführt wird, als Seitenthema wahrnehmen, und nicht das irrlichternde fis-Moll-Thema der Lady Macbeth von Takt 64 (16 Takte nach B).

---

13 Vgl. vor allem Michael Kennedy, *Strauss Tone Poems*, London 1984, S. 14; James Hepokoski, »Structure and Program in *Macbeth*: A Proposed Reading of Strauss's First Symphonic Poem«, in: *Richard Strauss and His World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 67–89, hier S. 68 (auch mit Hinweisen auf ältere Deutungen, S. 68 f.); Werbeck, *Tondichtungen*, S. 389–394; Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 54 (freilich mit großer Skepsis, ob hier noch eine dualistische Themen-Exposition vorliege); Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 376.

**Allegro, un poco maestoso**

2 Flöten  
3. Flöte (Piccolo)  
2 Oboen  
Englisch Horn  
2 Clarinetten in B  
Bassclarinette in B  
2 Fagotte  
Contrafagott  
4 Hörner in F  
3 Trompeten in F  
Basstrompete in D  
2 Tenorposaunen  
Bassposaune  
Basstuba  
3 Pauken D, A, F  
Becken  
Tamtam  
Grosse und kleine Trommel  
Violinen 1  
Violinen 2  
Viola  
Violoncell  
Contrabass.

**Allegro, un poco maestoso**

Abb. 1: R. Strauss, Beginn der Tondichtung Macbeth, dritte Fassung  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)



(*Lady Macbeth.*

O, eile! Eile her!

damit ich meinen Geist in deinen giesse,  
durch meine tapfere Zunge diese Zweifel  
und Furchtgespenster aus dem Felde schlage,  
die dich wegschrecken von dem goldnen Reif,  
womit das Glück dich gern bekrönen möchte.)<sup>15</sup>

Die Form der Exposition wäre so gesehen – motiviert wohlgermerkt durch den poetischen Vorwurf – nun eine mit verdoppeltem Seitensatz (Abb. 3): Einem regulären Hauptsatz folgt zunächst ein eingeschobener, tonal und metrisch falscher erster Seitensatz, der für Lady Macbeth steht und auch formal dem entspricht, was die zitierten Shakespeare-Verse als Eindringen eines fremden Einflusses formulieren, gefolgt von einem zweiten Seitensatz im zwar ebenfalls ungewöhnlichen, aber durch den Kopfsatz von Beethovens Neunter Symphonie als Seitensatztonart zu d-Moll legitimierten B-Dur. Es läge hier also eine Weiterentwicklung dessen vor, was von Beethoven bereits als eine Modifikation der Sonatensatzform etabliert wurde – nichts anderes also als jene »Anknüpfung« an den »letzten Beethoven«, in der Strauss 1888 gemäß seinem Brief an Bülow einzig noch eine Zukunftsperspektive für selbständige Instrumentalmusik zu erkennen meinte.

Wer die zweite Seitensatztonart B-Dur als Vorwegnahme einer eigentlich erst in der Reprise zu erwartenden Tonart (der Unterquinte zur Tonikaparallele F-Dur) hört, kann dieses B-Dur sogar programmatisch fruchtbar machen, nämlich wahrnehmen, dass König Duncan schon in der Exposition seinem Lebensende nahe ist, musikalisch-formal gesprochen: die Reprise nicht mehr erleben wird. In der folgenden Durchführung steht dann die Episode, die wohl Macbeths Krönung nach dem Mord an Duncan symbolisiert, nicht zufällig in dessen Tonart B-Dur – die Königstonart wird von Macbeth ebenso usurpiert wie die Königsherrschaft. Danach müsste dann eine Reprise der Exposition kommen, die allerdings hier nur kurzzeitig funktioniert (T. 324, neun Takte nach Q) und trotz mehrerer Ansätze, wieder in den Hauptsatz hineinzufinden, letztlich scheitert – Ausdruck dessen, wie zu Recht bemerkt worden ist, dass Macbeth seine Herrschaft nicht zu etablieren vermag.<sup>16</sup> Das Seitenthema der Lady Macbeth, die im Drama mittlerweile dem Wahnsinn verfallen ist, kann noch weniger und nur noch in Splittern restituiert werden, und eine Reprise des gesanglichen B-Dur-Themas fehlt ganz – was dann, wenn man es mit dem mittlerweile ermordeten König Duncan identifiziert, nur konsequent ist.

---

15 Strauss zitiert hier aus der *Macbeth*-Übersetzung von Friedrich Schiller (1. Akt, 9. Auftritt), doch zerstört der Erstdruck der Partitur die Versstruktur, indem er die Stelle in vier Zeilen notiert.

16 Vgl. etwa Hepokoski, »Structure and Program«, S. 81.

T. 1	4/4	Einleitungsmotiv (Fanfare)	V / d-Moll		Exposition
7		Hauptthema: »Macbeth«	d-Moll	<b>Hauptsatz</b>	
20		Synkopenmotiv (Hexen?)			
64	3/4	2. Themengruppe: »Lady Macbeth«	fis-Moll (-Fis-F)	<b>1. Seitensatz</b>	
123		3. Thema (König Duncan?)	B-Dur	<b>2. Seitensatz</b>	
152		Ergänzungsmotiv (Wahrheit?)	B-Dur		
161	3+4/4	Themenverarbeitung: Konflikt, Mord	H-Des-b etc.		Durchführung
260	3/4	Krönungsepisode aus Fanfare	B-Dur		
324	4/4	Reprisesansätze aus Hauptthema	d-Moll		scheiternde Reprise
373	3/4	Splitter aus Lady-M.-Thematik Verarbeitung, Ergänzungsmotiv häufig, 2 Steigerungen, Tod Macbeths	B-Dur, C-Dur etc.		
516	4/4	Motivremiszenzen <i>tranquillo</i>	V / d-Moll		Coda
537		Siegesfanfare Macduff, Beginn 3. Thema	D-Dur / d-Moll		

Abb. 3: Formübersicht zur Tondichtung Macbeth (dritte Fassung)

Die Motivremiszenzen in der Coda signalisieren dann überdeutlich, dass so, wie sich in Shakespeares Drama alles aufgelöst hat, auch die Form, die als modifizierter Sonatensatz begonnen hatte, sich nach zwei Dritteln des Stücks aufgelöst hat und auch kaum noch ein Mindestmaß an Geschlossenheit zu retten vermag. Dies gilt im Übrigen für alle drei Fassungen der Tondichtung, nicht nur für die (nur fragmentarisch überlieferte) Erstfassung, in der Strauss der scheiternden Reprise noch einen pompösen Triumphmarsch des Macduff hatte folgen lassen.<sup>17</sup> In der zweiten und dritten Fassung klingt dieser Marsch, den Bülow gegenüber Strauss als unpassenden Schluss kritisiert hatte,<sup>18</sup> nur noch wie von ferne an, und das Werk schließt jetzt immerhin mit einem weiteren, gleichsam nachgeholten Reprisesmoment: mit Wiederholungen des Kopfmotivs des von uns als Duncan-Thema gedeuteten dritten Themas, das in der Reprise ganz gefehlt hatte. Programmatisch kann das als Ausdruck dessen gelten, dass durch Macduff der ermordete König Duncan gerächt wurde.

An Hans von Bülow schrieb Strauss damals: »Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens, u[nd] im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist nun ›Macbeth‹. –«<sup>19</sup> Die hier in der Anknüpfung an Beethoven gefundene Lösung der Herausforderung, die Sonatenform zu poetisieren und zu transformieren, erwies sich für Strauss, wie sich zeigen wird, als wegweisend auch für die folgenden Tondichtungen, so verschiedenartig deren Sujets sich auch darstellten.

\*\*\*

Zum Stoff seiner Tondichtung *Don Juan* op. 20 wurde der Komponist vermutlich von Paul Heyses Drama *Don Juans Ende* und von Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan* angeregt.<sup>20</sup> Wie auch immer man sich das Programm der zweiten, 1888 komponierten Tondichtung von Strauss vorstellen muss – die der Partitur vorangestellten Lenau-Verse lassen ja vieles offen<sup>21</sup> –: Klar ist, dass der *Don-Juan*-Stoff sich per se im Widerspruch zur Idee der Sonatensatzform befindet, so wie sie jedenfalls im 19. Jahrhundert im Anschluss an Adolf Bernhard Marx verstanden und auch in vielen Konzertouvertüren und Symphonischen Dichtungen semantisch aufgeladen

17 Dazu detailliert Werbeck, *Tondichtungen*, S. 107–113 und 545–552.

18 Vgl. Strauss, »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«, S. 211.

19 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 83.

20 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 381.

21 Vgl. hierzu Werbeck, *Tondichtungen*, S. 113–118, und die von Werbeck analysierten verbalen Eintragungen in den Skizzen, abgedruckt bei Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 1), Tutzing 1977, S. 2.

wurde. Die mehr oder weniger stabile, monogame Zweierbeziehung zwischen Mann und Frau, die sich mit der Sonatenform ideal abhandeln ließ, liegt bei der Gestalt Don Juans bekanntermaßen gerade nicht vor, sondern ganz im Gegenteil eine virtuell unbegrenzte Folge von erotischen Abenteuern. Und eine Reprise ist bei all diesen Liebesabenteuern auch nicht vorgesehen, sondern wird – dies formulieren sogar die von Strauss zitierten Lenau-Verse – vom Helden konsequent verschmäht (»Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft, / Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.« etc.). Wollte man Don Juans erotische Vita bündig in musikalische Terminologie fassen, könnte man von Reprisenvermeidung als Lebensprinzip reden. Damit war die Herausforderung für den Komponisten nicht geringer als im Falle von Shakespeares *Macbeth*, wenn er denn trotzdem mit der gattungstypischen Sonatenhauptsatzform operieren wollte.

Nun gibt es zwar – wohl gerade aus diesem Grund – eine ältere Tradition in der Strauss-Literatur, die Tondichtung *Don Juan* mit der Rondo-Form zu erklären, die bei diesem Stoff in der Tat viel näherläge.<sup>22</sup> Durch das Alternieren zwischen mehreren Episoden und dem Refrainthema könnte sie das Lebensprinzip des Helden an sich sehr gut musikalisch umsetzen. Die Deutung der Tondichtung als Rondo scheitert aber letztlich doch daran, dass der Refrain – das für Don Juan stehende Hauptthema – überhaupt nur einmal in der Grundtonart wiederkehrt. Deshalb wird mittlerweile zumeist von einer Sonatenform mit einer Exposition aus Hauptsatz in der Grund- und Seitensatz in der Dominanttonart ausgegangen, wobei der Seitensatz eine Liebesaffäre symbolisiert, die in der Reprise natürlich nicht wiederkehren darf. Weitere Episoden werden dann als Bestandteil der Durchführung verstanden, die damit allerdings so überdimensioniert erscheint, dass sie die Form im Grunde sprengt.<sup>23</sup>

Plausibler erscheint mir allerdings eine andere, bereits 1999 in einem Programmheftbeitrag skizzierte Deutung,<sup>24</sup> die mittlerweile in den Grundzügen auch von Charles Youmans übernommen wurde.<sup>25</sup> Ansatzpunkt für diese Interpretation sind, wie schon bei *Macbeth*, die allerersten Takte des Werks, und auch hier ist es essentiell,

22 Vgl. die Hinweise auf ältere Literatur bei Youmans, »Tondichtungen«, S. 383.

23 So etwa bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 394–400, und Kennedy, *Strauss Tone Poems*, S. 17–21. James Hepokoski (»Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated«, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham, NC 1992, S. 135–175) versteht das Werk als in einer »deformierten« Rondo-Form mit vier Episoden beginnend, die später in eine »sonata deformation« umkippe (S. 144–146; kritische Bemerkungen dazu bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 399 f.). Hansen (*Richard Strauss*, S. 58–76) vermeidet in seiner Beschreibung ganz die Sonaten- oder Rondo-Terminologie.

24 Hartmut Schick, »Hinaus und fort nach immer neuen Siegen ...«. Zu »Don Juan« op. 20 von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hrsg. von Bernd Gellermann, München 1999, S. 276–280.

25 Youmans, »Tondichtungen«, S. 381–385 (allerdings ohne Verweis auf meinen Beitrag von 1999).

die tonale Disposition stärker zu berücksichtigen. Auffällig ist ja, dass die stürmisch emporschießende Einleitungsmotivik, mit der der Held auftritt, tonal ambivalent ist: In der Heldentonart C-Dur beginnend, wenden sich die ersten Takte sehr schnell nach E-Dur, der bei Wagner und Strauss häufig für Erotisches stehenden Tonart, in der dann kurz darauf auch das hymnisch aufjauchzende Hauptthema steht (dessen Fortsetzung aber nicht von ungefähr in den Takten 21/22 nochmals kurz nach C-Dur abgeleitet). Diese tonale Ambivalenz des Beginns hat nun, wie ich meine, durchaus Konsequenzen für das ganze Werk und seine Form. Ganz dem üblichen Sonatenprinzip entsprechend, führt der Hauptsatz zunächst zu einem kapriziösen, sehr femininen Seitenthema, tonal regulär in der Oberquinttonart zu E-Dur stehend, in H-Dur – der Tonart nebenbei von Isoldes Liebestod. Damit aber, darauf kommt es an, ist die Exposition noch keineswegs (wie in der Literatur meist zu lesen ist) am Ende angelangt. Es schließt sich auch nicht einfach, wie in *Macbeth*, ein zweiter Seitensatz an, sondern eine komplette zweite Exposition (Abb. 4).

In Takt 153 (drei Takte vor G) kehren sowohl die energisch auffahrende Einleitungsmotivik als auch das jauchzende Hauptthema wieder, nun aber in der zweiten Grundtonart des Werkes, wie man das zu Beginn nur ganz kurz exponierte C-Dur jetzt nennen könnte. Von dieser Hauptsatzwiederholung in C-Dur führt der Weg dann zu einem neuen Seitensatz auf der Oberquinte von C, in g-Moll und G-Dur, der programmatisch als das Umwerben und Verführen einer ganz andersartigen, pastoral konnotierten Frauengestalt zu verstehen ist. Mit dieser Doppelexposition (die das alte Phänomen der Expositionswiederholung aufgreift, aber transformiert) ist es Strauss immerhin gelungen, das ›Monogamieprinzip‹ der Sonatenform aufzubrechen, ohne die Form einfach zu zerstören oder ganz aufzugeben.

Es bleibt freilich weiterhin die Frage, wie das Reprisesproblem gelöst werden kann, wenn die weiblichen Seitenthemen partout nicht wiederkehren dürfen (an der sogenannten Katerstelle am Ende der als Maskenball beginnenden Durchführung werden sie ja als unerwünschte Reminiszenzen regelrecht beiseite gewischt). Strauss löst das Dilemma über die Einführung eines weiteren, formal eigentlich überflüssigen Themas genau in der Mitte des Werks, zwischen der zweiten Exposition und der Durchführung: Es erklingt hier das oft als Heldenthema bezeichnete, geradezu übermäßig auftrumpfende Oktavsprungthema, das von allen vier Hörnern bei Takt 314 (19 Takte nach N) unisono geblasen wird (Abb. 5). Es steht in C-Dur, also der zweiten Grundtonart, markiert durch die Orgelpunktbasis G aber sehr stark deren Dominante.

T. 1	Einleitungsmotivik (Geste des Auffahrens)	C-Dur / E-Dur	1. Exposition
9	Hauptthema (Don Juan)	<b>E-Dur</b> (inkl. C)	
90	1. Seitenthema (1. Liebesepisode)	<b>H-Dur</b> (→ e-Moll)	
153	Einleitungsmotivik	C-e-Es-H <sup>7</sup>	2. Exposition
168	Hauptthema (Don Juan)	<b>C-Dur</b>	
197	Vorbereitung 2. Seitenthema (Verführung)	g-Moll	
232	2. Seitenthema (2. Liebesepisode)	<b>G-Dur</b>	
314	Hörnerthema (Don Juan, heroisch)	C-Dur über G	Klimax
351	Maskenball	~ ~ ~ ~	Durchführung
424	»Katerstelle« mit Themenreminiszenzen	~ ~ ~ ~	
458	Einleitungsmotivik	C-Dur / E-Dur	Hauptsatz- reprise verkürzt
474	Hauptthema	<b>E-Dur</b>	
510	Hörnerthema	E-Dur über H	Ersatz für Seitensatz- reprise
	Steigerung	~ E-Dur	
586	Umschlag (Ermattung und Tod)	a-Moll – <b>e-Moll</b>	Coda

Abb. 4: Formübersicht zur Tondichtung Don Juan



Abb. 5: R. Strauss, Don Juan, Helden Thema, T. 314 (gespielt von vier Hörnern in F)

Für die Reprise stellte sich für Strauss freilich immer noch das gleiche Problem wie bei *Macbeth*: Beide Seitenthemen durften aus Gründen des Sujets nicht wiederkehren. Die Lösung ist nun aber eine andere, formal überzeugendere. Auf die ähnlich verkürzte Reprise des Hauptsatzes in der Grundtonart E-Dur lässt Strauss nicht einfach einen weiteren Verarbeitungsteil folgen, sondern tatsächlich die markante Reprise eines zweiten Themas, reprisenkonform in die Grundtonart versetzt: An die Stelle der verworfenen weiblichen Seitenthemen tritt als Ersatzreprise das zweite der Themen, die in der Exposition Don Juan zugeordnet waren, also das zuletzt noch eingeführte Hörnerthema oder Heldenthema (Abb. 5). Damit wird – eine schöne programmatische Pointe – zugleich auch der Titelheld als ein zutiefst narzisstisch veranlagter Charakter entlarvt: In der solcherart neu gefassten Reprise verliebt er sich gewissermaßen in sein eigenes Spiegelbild, beschäftigt sich nur noch mit sich selbst – womit dann auch der Keim für den in Überdruß, Ermattung und Tod mündenden Schluss des Werks gelegt ist. (In den Skizzen war dieses Finale zunächst noch gar nicht vorgesehen – dort sollten nach der Hauptsatzreprise eine »schneidig[e] Coda« und ein »stürmischer Schluß« folgen.<sup>26</sup>) Tonartlich ist dieser Schluss übrigens durch die zweite Exposition aus C-Dur und G-Dur vorbereitet: Deren Mollparallelen a-Moll und e-Moll dienen am Ende dazu, die Grundtonart E-Dur resignativ zum Verschwinden zu bringen.

Die Gesamtkonzeption, die sich so in Strauss' Skizzen erst in einem späteren Stadium abzeichnet,<sup>27</sup> ist damit nicht nur programmatisch, sondern auch innermusikalisch außerordentlich plausibel, und zugleich ist die Form – was Strauss als Fortschritt empfunden haben wird – gegenüber *Macbeth* deutlich geschlossener: Die Reprise scheitert nicht einfach infolge der poetischen Idee, sondern sie wird auf wirkungsvolle und sogar programmatisch triftige Weise »gerettet« von einem Ersatzseitenthema.

<sup>26</sup> Vgl. Trenner, *Skizzenbücher*, S. 2.

<sup>27</sup> Dies gilt sowohl für die Idee einer doppelten Exposition als auch für die Reprisenlösung. Für Letztere war in den Skizzen, offenbar als vorgezogene Seitensatzreprise, noch »ein neues Liebesmotiv[,] sehr schwärmerisch u. zart« vorgesehen, vgl. ebd.

Die Situation ist damit Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 vergleichbar, wo – wie bereits erwähnt – das Thema der Florestan-Arie aus der langsamen Einleitung in der Reprise als Seitenthemen-Ersatz fungiert, mithin die Sonatenform enorm dynamisiert wird, ohne sich deswegen gänzlich aufzulösen.

\*\*\*

In *Tod und Verklärung* op. 24, der 1888/89 entstandenen dritten Tondichtung von Strauss, ist das Sujet ein Per-aspera-ad-astra-Prozess.<sup>28</sup> Auch dafür eignet sich die Reprisesform eines Sonatensatzes eher schlecht. Gleichwohl griff Strauss hier erneut zu dieser Form, nun erweitert um eine umfangreiche langsame Einleitung. Bis zur Reprise des Hauptthemas in Takt 378 (15 Takte nach W) funktioniert die Form in Relation zur poetischen Idee auch noch ganz gut – mit einem energischen Hauptsatz in c-Moll, Takt 96 (bei F), einem in jeder Hinsicht kontrastierenden, lyrischen Seitensatz in G-Dur, Takt 186 (18 Takte nach L, bestritten mit dem sogenannten Kindheitsmotiv), und einem Durchführungsteil –, doch wird die Form danach verlassen beziehungsweise durchkreuzt von einem anderen Prinzip: dem des allmählichen Durchbrechens eines neuen, sonatentechnisch eigentlich überflüssigen Themas.

Diese weitgespannte, gravitatisch einerschreitende und mit dem Wechsel zwischen Tonika und Doppeldominante apart harmonisierte Melodie – laut Strauss' Notizen markiert sie die Erscheinung oder den Ausdruck des »Ideals« des im Sterben liegenden und sich an sein Leben zurückerinnernden Künstlers<sup>29</sup> – hatte sich in der Einleitung und der Exposition aus kleinsten motivischen Partikeln sukzessive immer mehr erweitert, trat in der Durchführung schon fast komplett in Erscheinung und ist nun in der Reprise in der Lage, das originale Seitenthema, das für glückliche Jugenderinnerungen steht, zu verdrängen sowie die Grundtonart c-Moll durch die Lichttonart C-Dur zu ersetzen (Abb. 6).<sup>30</sup>

28 Zur Programmatik und deren musikalischer Umsetzung siehe Werbeck, *Tondichtungen*, S. 118–125. Das der Partitur vorangestellte Gedicht von Alexander Ritter entstand erst nach der Komposition und hat Strauss jedenfalls nicht zur Komposition inspiriert.

29 Vgl. die Informationen zur Idee des Werks, die Strauss Friedrich von Hausegger gab, und Einträge in den Skizzen, abgedruckt bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 119–121 und 538.

30 Youmans, »Tondichtungen«, S. 391, hält die Takte 410 ff. für eine »Reprise des Seitensatzthemas [...], formgerecht in der Tonika«, was nicht überzeugt: Der Abschnitt wird beherrscht vom Prozess des allmählichen Durchdringens des »Ideal«- oder Verklärungsthemas, gegenüber dem der wiederholte Beginn des Kindheitsmotivs alias Seitenthemas nur als untergeordneter Kontrapunkt erscheint.

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's 'Tod und Verklärung'. The section shown is the 'Thema des Ideals' in the Coda, starting at measure 428. The tempo is marked 'tranquillo'. The score is written for piano and consists of 11 staves. The upper staves (1-5) are for the right hand, and the lower staves (6-11) are for the left hand. The music features complex textures with many notes, often beamed together. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'espr.' (espressivo). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 438. The word 'tranquillo' appears above the first staff in both systems.

Abb. 6: R. Strauss, Tod und Verklärung, Thema des »Ideals« in der Coda, T. 428  
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Doch damit nicht genug: Strauss macht dieses an sich überflüssige Thema in der überdimensionierten langsamen Coda zum Schwerpunkt und Zielpunkt der ganzen Form – programmatisch gesprochen: zum Ausdruck der auf irrationale Weise sich ereignenden Verklärung des Verstorbenen. Als er das Formprinzip des Werks später lapidar zusammenfasste, bezeichnete Strauss das erstmals in der Durchführung durchbrechende »Ideal«-Thema sogar als das eigentliche Hauptthema: »Tod und Verklärung bringt das Hauptthema erst als Culminationspunkt in der Mitte.«<sup>31</sup> Gegenüber *Macbeth* und *Don Juan* geht Strauss damit in seiner poetischen Transformation des Sonatenprinzips noch einen Schritt weiter: Der Ersatz für das in der Reprise wegfallende Seitenthema wird am Schluss des Werks zur (auch rückwirkend) alles beherrschenden Hauptsache.<sup>32</sup> Poetisches Programm und innermusikalische Logik gehen dabei Hand in Hand: Von der Sonatensatzlogik her gesehen wirkt dieser Umwertungsprozess ebenso irrational, wie das religiöse Phänomen der »Verklärung« – also des Erstrahlens einer Gestalt in einem überirdischen, gleißenden Licht – nicht von dieser Welt ist.

\*\*\*

Mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 nahm Strauss fünf Jahre später, als Konsequenz des Scheiterns mit seiner ersten Oper *Guntram* (1894), die Komposition von Tondichtungen 1894/95 wieder auf, verabschiedete sich nun aber gleichsam offiziell von der Sonatenform. Laut der Titelseite der gedruckten Partitur (Aibl 1895) ist diese Tondichtung *Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt*. Die Wahl der Rondo-Form leuchtet bei diesem Sujet spontan ein. Generationen von Kommentatoren haben sich freilich vergeblich bemüht, in der Musik tatsächlich auch deutliche Merkmale dieser Form zu entdecken, wozu ja die mehrmalige Wiederkehr des Refrains in der Grundtonart gehören müsste, ohne die ein Rondo nicht funktioniert.<sup>33</sup> Bereits Otto Klauwell hat 1910 eine Deutung als Rondo im wörtlichen Sinne zurückgewiesen,<sup>34</sup> auch Versuche, die Form als Sonatenrondo zu fassen, überzeugen nicht, weil die aneinandergereihten Episoden nicht mit einem förmlichen Re-

31 Richard Strauss, *Blaues Tagebuch V*, zitiert in: *Richard-Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag* [Katalog], bearb. von Franz Grasberger und Franz Hadamowsky, Wien 1964, S. 127.

32 Hansen, *Richard Strauss*, S. 95, assoziiert am Beginn der Coda das *Rheingold*-Vorspiel und bemerkt zu Recht, dass hier der Eindruck entstehe, »dass das Stück noch einmal beginnt oder, noch zugespitzter: dass es mit diesem ›Urgeräusch‹ überhaupt erst beginnt«.

33 Vgl. den Forschungsüberblick und die Argumentationen von Werbeck, *Tondichtungen*, S. 405–411.

34 Otto Klauwell, *Geschichte der Programm Musik, von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910. Klauwell sieht hier eine »kaleidoskopische Aneinanderreihung einzelner Szenen, die durch das Band zweier Eulenspiegel-Motive zum Ganzen zusammengefaßt werden« (S. 241).

frain alternieren,<sup>35</sup> und letztlich spricht viel dafür, die Angabe »Rondeauform« durch den Komponisten als eine bewusste Irreführung zu verstehen.

Freilich gehört die Formangabe gerade dann, wenn sie ironisch gemeint ist, doch zum künstlerischen Werk selbst und darf nicht einfach als irrelevant beiseite gewischt werden: Bereits bevor die Musik begonnen hat, so könnte man sagen, gibt der Titelheld den Interpreten wie auch dem Konzertpublikum eine Nuss zu knacken, an der man sich beim Analysieren und Zuhören die Zähne ausbeißen kann – ein Vorgriff auf das, was später in der a-Moll-Episode des Werks (ab T. 293, Ziff. 20) geschieht, wo Till Eulenspiegel bei den philiströsen Prager Professoren laut Strauss »durch seine monströsen Thesen eine förmliche babylonische Sprachenverwirrung (das sog. Fugato) anrichtet u. sich, nachdem er sich weidlich darüber verlustirt hat, höchst ›leichtfertig‹ entfernt. (Asdur 2/4).«<sup>36</sup> Die Titelseite liefert also bereits die erste, auf das Werk insgesamt bezogene Eulenspiegelei, eine an musikalische Experten adressierte »monströse These« als Höraufgabe – noch bevor der erste Ton erklingen ist. In die gleiche Richtung zielte Strauss mit seiner Weigerung, programmatische Hinweise zu veröffentlichen: »Wollen wir diesmal die Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht«, schrieb er dem Dirigenten der Uraufführung, Franz Wüllner.<sup>37</sup>

Die leitende Formidee scheint auch hier letztlich doch wieder die Sonatensatzform, und eben nicht die Rondoform, zu sein, allerdings in wiederum stark modifizierter Gestalt und durchaus anders auch als etwa in der Analyse von Hans-Jörg Nieden.<sup>38</sup> Die Titelfigur wird, ähnlich wie schon in *Don Juan*, durch mehrere Themen charakterisiert und nicht nur durch ein Hauptthema (Abb. 7, obere beiden Systeme). Das Seitenthema der Exposition steht dann allerdings nicht in der Dominante der Grundtonart F-Dur, sondern ganz irregulär in der Subdominanttonart B-Dur (drittes System in Abb. 7). Es handelt sich hier um die Stelle, die oft als zweite Rondo-Episode

35 So etwa Kennedy, der hier trotz kaum erkennbarer Wiederkehr eines Refrains und unbesorgt um die tonale Anlage ein »sonata rondo (A-B-A-C-A-B-A)« erkennen will (*Strauss Tone Poems*, S. 26), ähnlich Alfred Beaujean, der von einem »überschaubaren Ablauf« in »achtgliedrige[r] Rondoform – A B A C A D A E« redet (in: *Lexikon Orchestermusik Romantik*, Band 3: S–Z, hrsg. von Wulf Konold, Mainz 1989, S. 901). Werbeck sieht Merkmale verschiedener Formkategorien nebeneinander gestellt – Rondo, Sonate und Symphoniezyklus –, freilich seien diese so frei behandelt, dass keine traditionelle Form erkennbar werde (*Tondichtungen*, S. 409 f.).

36 So Strauss in seinem Brief an Franz Wüllner vom 23. Oktober 1895, in: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 312.

37 Ebd.

38 Hans-Jörg Nieden, *Richard Strauss. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Sinfonische Dichtung op. 28* (= Meisterwerke der Musik 57), München 1991, S. 56–60. Nieden geht von einer Exposition nur aus einem Hauptsatz sowie zwei durchführungsartigen Abschnitten aus und lässt bereits in Takt 111, noch vor der ersten Episode, die Durchführung beginnen, die in seiner Deutung aus den ersten vier Episoden besteht. Die tonale Anlage spielt in seinem komplizierten Schema kaum eine Rolle.

interpretiert wird: Till verkleidet sich, wie Strauss hierzu bemerkt hat, als Pastor und spottet, »von Salbung und Moral« triefend, über die Religion.<sup>39</sup> Dass dabei vom Komponisten das Sakrileg begangen wird, den Seitensatz auf der dafür denkbar ungeeigneten, weil spannungsarmen Subdominante zu platzieren, hat hier seine eigene Plausibilität – schließlich geht es in programmatischer Hinsicht um Falschheit und Heuchelei.<sup>40</sup>

Abb. 7: R. Strauss, Till Eulenspiegels lustige Streiche: Themenübersicht

Weil es für einen einmaligen Streich steht, kann dieses Pastorenthema freilich in der Reprise naturgemäß nicht markant wiederkehren – die Situation entspricht ganz derjenigen in *Macbeth* und *Don Juan*. Der Seitensatz wird aber auch hier vom Komponisten nicht einfach weggelassen, wie in der Fachliteratur meist zu lesen ist – wenn

39 Vgl. die bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 540 f., abgedruckte Konkordanz der programmatischen Bemerkungen des Komponisten in der Partitur des RSA Garmisch und in Wilhelm Maukes sich auf Strauss' Angaben stützendem *Meisterführer*.

40 Youmans sieht an dieser Stelle ebenfalls eine Anspielung auf den traditionellen Seitensatz, freilich nur als Geste und wegen der falschen Tonart – die er nicht semantisch interpretiert – ohne die übliche formprägende Funktion. Auch gibt es bei ihm keine tonikale Seitensatzreprise. Gegenüber dem Rondo betont Youmans die viel stärkere Bedeutung der Scherzo-Idee und sieht eine noch größere Nähe zur Idee der Variation (»Tondichtungen«, S. 398 f.).

denn überhaupt mit Sonatenterminologie argumentiert wird –,<sup>41</sup> vielmehr wird er von Strauss neu konstruiert. Als Ersatz dient nun allerdings nicht, wie das bei *Don Juan* oder *Tod und Verklärung* der Fall war, ein anderes, sonatentechnisch überflüssiges Thema, sondern – viel ökonomischer – eine Lösung aus bereits in Haupt- und Seitensatz exponiertem Material: In der ganz orthodoxen Repräsentationart F-Dur erklingt ab Takt 485 (Ziff. 31) ein hymnisches, kantables und durchaus neu wirkendes Thema (Abb. 7, unteres System), das rhythmisch auf das Pastorenthema verweist, melodisch aber durch Augmentation aus dem Hornthema Till Eulenspiegels von Takt 6 gebildet ist. Zudem wird es beständig vom Klarinettenmotiv Tills (Abb. 7, zweites System rechts) umrankt, sodass dieses hymnische Thema in der Reprise zwar überwiegend wie ein neues, unverbrauchtes Thema erscheint, zugleich aber substantziell eine Verwandlung und Verdichtung der motivisch komplexen Hauptthematik darstellt.<sup>42</sup> Erneut ist das strukturelle Reprisesproblem, das die Programmatik gegenüber dem herkömmlichen Sonatenprinzip aufwirft, elegant gelöst – und wiederum auf originelle, poetische Art und Weise. Die Sonatenform wird auch hier also vom Komponisten nicht einfach über Bord geworfen, sondern als Herausforderung in der Beethoven-Nachfolge durchaus ernst genommen, um zu einer ganz neuen, sogar rein musikalisch plausiblen und tragfähigen Formlösung zu gelangen.

\*\*\*

*Also sprach Zarathustra* op. 30 wurde lange Zeit als ein Werk verstanden, das schon wegen seiner sehr viel größeren Dimensionen jegliche Orientierung an der Sonatensatzform wie auch anderen traditionellen Formen aufgibt. Walter Werbeck freilich hat plausibel gemacht, dass eine Anlehnung an Sonatensatzprinzipien auch hier erkennbar ist, wenn man die Lizenz einer Vertauschung von Haupt- und Seitensatz akzeptiert: Nach einer Introduction in C-Dur/c-Moll erscheint als Expositionsbeginn zuerst ein kantabler Seitensatz in As-Dur (»Von den Hinterweltlern«), dann erst mit dem Abschnitt »Von den Freuden- und Leidenschaften« ein Hauptsatz in c-Moll,

41 Die kurze Wiederkehr des Pastorenthemas (quasi als Urteilsbegründung) unmittelbar vor der Gerichtsszene, beim Übergang zur Coda (T. 567, zehn Takte nach Ziff. 37) reicht gewiss nicht aus, um hier von einer verspäteten Seitensatzreprise zu reden (wie dies Youmans, »Tondichtungen«, S. 399, tut), insbesondere auch weil diese kurze Reminiszenz nicht in der Grundtonart, sondern in D-Dur (und darin sogar noch dominantisch) erklingt.

42 Werbecks Vorschlag, die Form von der Idee einer Abfolge von Steigerungen her zu begründen, geht bereits einen Schritt in diese Richtung, wenn es dort heißt, der »finalartige Till-Hymnus« fungiere »als ›neue‹ Reprise (im Gegensatz zur ›alten‹ Reprise in T. 429)« (*Tondichtungen*, S. 411).

während dem »Grablied« Epilogfunktion zukommt.<sup>43</sup> Dass der vorgezogene Seitensatz – wenn man ihn denn als solchen verstehen will – gegenüber der regulären Tonart Es-Dur um eine Quinte nach unten verrutscht ist, ins subdominantische As-Dur, erinnert an das, wie gerade erwähnt, subdominantisch statt dominantisch auftretende Pastorenthema in *Till Eulenspiegel* und ergibt in *Also sprach Zarathustra* in analoger Weise Sinn: Schließlich handelt es sich bei den »Hinterweltlern« ebenfalls um Menschen, die (laut Nietzsche) einem falschen Glauben anhängen (in den Skizzen ist die Motivik noch mit »Anbeten«, im Particell mit »Andacht« charakterisiert<sup>44</sup>). Vermutlich ist die Tonart As-Dur hier sogar als Anspielung auf das fromme As-Dur des von Nietzsche so hart kritisierten *Parsifal* von Richard Wagner zu verstehen.

Die parodistisch-pedantische Zirkelfuge »Von der Wissenschaft«, die sich im Abschnitt »Der Genesende« fortsetzt, bietet sich in *Also sprach Zarathustra* als Durchführung par excellence an, und das »Tanzlied« markiert in Takt 409 (sechs Takte nach Ziff. 25) den Beginn einer dann freilich extrem freien, scherzhaft wie auch durchführungsartig wirkenden Reprise verschiedener Themen, vorwiegend in C-Dur, die über das Intermezzo des »Nachtwandlerlied[s]« in eine ruhige, den Bogen zurück zur Introduction schlagende Coda mündet. Unterwandert wird die Form allerdings nicht nur dadurch, dass es kaum noch zu einer echten Reprise kommt, sondern fast mehr noch durch das Misslingen einer dauerhaften Restitution der Grundtonart nach der Durchführung. Dadurch, dass die schon in der Exposition mit C-Dur/c-Moll rivalisierende »Nebentonika« h-Moll/H-Dur in der Coda die C-Tonalität weitgehend zu verdrängen vermag – die Basstöne C der Schlusstakte verweigern eine Lösung des werkübergreifenden Konflikts zwischen C und H zugunsten des an sich erreichten H-Dur, stellen aber keineswegs die Anfangstonart wieder her –, inszeniert *Also sprach Zarathustra* mit geradezu demonstrativer Geste das Scheitern der Sonatenform als tonales Prinzip. Das ist neu auch in der Reihe von Strauss' Tondichtungen – selbst *Macbeth* war ja, so sehr die thematische Reprise auch scheiterte, zumindest noch tonal geschlossen.

Selbstredend manifestieren sich im durchgängigen Konflikt zwischen C und H –

43 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 413–425; in den Grundzügen ähnlich argumentiert Youmans, »Tondichtungen«, S. 405–407, wobei er den Akzent mehr auf eine Unterwanderung, Verstümmelung oder Dekonstruktion der Sonatenform legt. Anette Unger dagegen hält Sonatenkategorien bei diesem Werk für irrelevant (*Welt, Leben und Kunst als Themen der »Zarathustra-Kompositionen« von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main u. a. 1992, S. 234–237), ebenso wie etwa Julia Liebscher (*Richard Strauss. »Also sprach Zarathustra«. Tondichtung [frei nach Friedr. Nietzsche] für großes Orchester op. 30 [= Meisterwerke der Musik 62]*, München 1994, S. 27–31), und auch Hansen, der – jenseits von Sonatenkategorien – eine zweiteilige Form aus einer die Fuge noch einbeziehenden »Exposition« bis zur Generalpause in Takt 337 (17 Takte nach Ziff. 17) und einer »Durchführung« samt Coda diagnostiziert (*Richard Strauss*, S. 124 und 134–137).

44 Vgl. die Übersicht bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 144.

dem der Komponist selbst große konstruktive Bedeutung zumaß<sup>45</sup> – sowie im finalen Scheitern einer tonalen Lösung die im Programm der Tondichtung ausgetragenen existentiellen Antagonismen – Natur vs. menschlicher Geist, Kontemplation vs. Leidenschaft, Glauben vs. Zweifeln – wie auch das Scheitern des »nach der Lösung des Weltproblems und des Daseinsrätsels forschenden Menschen«. <sup>46</sup> Da nun Werbeck gezeigt hat, dass explizit Nietzsche'sche Begriffe erst in einem auffallend späten Stadium der Werkgenese – nämlich überwiegend erst im Partiturotograf – erscheinen, während davor eher allgemeine Begriffe wie »Schauen«, »Anbeten« und »Sehnsucht« eine Programmatik andeuten, <sup>47</sup> muss allerdings offenbleiben, ob bei der Werkgenese das offizielle poetische Programm, also Nietzsches *Zarathustra*, gemäß Strauss' oben zitierter Forderung von 1888 die neue musikalische Formidee nach sich gezogen hat oder ob nicht umgekehrt die rein musikalische Formidee einer letztlich tonal scheiternden (freien) Sonatenform den konzeptionellen Ausgangspunkt bildete und sich dann erst sukzessive das dazu passende Programm gefunden hat – anfangs in unspezifischer Begrifflichkeit, schließlich mit konkretem Bezug zu Nietzsche. Beides wäre denkbar und auch gleichermaßen plausibel.

\*\*\*

Anders als bei *Till Eulenspiegel* kann man bei der 1896/97 komponierten Tondichtung *Don Quixote* op. 35 der Formangabe des Komponisten durchaus trauen. Es handelt sich im Wesentlichen wohl schon um *Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (so der Erstdruck von Aibl 1898), überblendet mit Elementen des Solo- oder Doppelkonzerts, auch wenn Strauss Jahrzehnte später notierte, er ha-

45 Vgl. Strauss' Bemerkung gegenüber Anton Berger, es handle sich in seinem *Zarathustra* einfach darum, »zu zeigen, daß h-Moll und C-Dur nicht zusammenzubringen sind, das ganze Stück zeigt alle möglichen Versuche – aber es geht nicht. Das ist alles!« (»Richard Strauss in den Tagebuchaufzeichnungen von Anton Berger«, hrsg. von Anton Lohberger, in: *RSB* 11 [1978], S. 6–10, hier S. 8 [Tagebucheintrag vom 24. Mai 1927]), sowie eine von Johannes Franze in einem Zeitungsartikel vom 26. Oktober 1920 aus Buenos Aires überlieferte Bemerkung des Komponisten, in der dieser gesagt habe, »[s]eine Musik sei auch rein »musikalisch« geniessbar. So sei der *Zarathustra* [...] eigentlich nur der Kampf zwischen C-Dur und h-Moll, also der beiden Tonarten, die engstens nebeneinanderliegen[,] in Wirklichkeit jedoch die größten Gegensätze sind« (zit. nach Günter Brosche, »Richard Strauss in Buenos Aires. Mit Artikeln und Kritiken von Johannes Franze«, in: *RSB*, N. F. 13 [1985], S. 52–81, hier S. 59 f.). Beide Äußerungen sind zitiert bereits bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 61; dort auch eine weitere, ganz ähnliche Bemerkung von Strauss aus dem Jahr 1921.

46 Zitat aus Arthur Hahns vom Komponisten autorisierter Erläuterung zum Werk (*Richard Strauss, Also sprach Zarathustra, Tondichtung frei nach Fr. Nietzsche*. [Op. 30.] [= Der Musikführer 129], Frankfurt am Main o. J. [1896], S. 5.

47 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 132–147.

be in diesem Werk die Variationenform »ad absurdum geführt und tragikomisch persifliert«.48 Der in Klammern gesetzte italienische Titel konkretisiert die Anlage sogar noch: *INTRODUZIONE, TEMA CON VARIAZIONI E FINALE*. Streiten lässt sich höchstens darüber, an welcher Stelle das Hauptthema eingeführt wird und wie viele Themen eigentlich vorliegen und variiert werden – was in der Forschung sehr disparat dargestellt wird.49

Mit der Wahl der (auch tonartlich ja ausgesprochen stabilen) Variationenform entfiel schon von vornherein der Zwang zu einer thematischen oder auch nur tonalen Reprise gegen Ende. Gleichwohl war auch hier Strauss offenkundig bemüht, die Form jenseits der Variationenfolge noch durch reprisenhafte Momente abzurunden, mit dem Effekt, dass zumindest in Ansätzen eine Rahmenform entsteht. Das ruhige *Finale*, das den Tod Don Quixotes thematisiert, beginnt mit einer großen, schwelgerischen Kantilene des Solocellos, die das extrem zerklüftete und komplexe erste Thema Don Quixotes – das so gar nicht üblichen Variationenthemen entspricht – derart vereinfacht und kantabilisiert, dass man den Eindruck gewinnt, erst hier sei das eigentliche Thema der Variationen gefunden, mit dem das Werk eigentlich hätte beginnen können. Man könnte deshalb fast von der Wiederkehr eines zu Beginn verschwiegenen Themas reden (oder auch vom finalen Finden einer Themengestalt, die weit eher dem entspricht, was man als Variationenthema zu Beginn erwartet hätte). Meinte Strauss dies, als er schrieb, er habe hier die Variationenform »tragikomisch persifliert«? Danach, bei Ziffer 79, kehrt die Musik, etwas verlangsamt, dann tatsächlich zu den Anfangstakten der *Introduction* zurück. Die Repräsentenz kündigt sich dabei schon im zweiten Teil der zehnten Variation (»auf dem Heimweg«) an, wie bereits Werbeck zugespitzt formuliert hat mit der Bemerkung: »In Heimkehr und Finale [...] läuft die Introduction rückwärts noch einmal ab.«50

Dass Strauss die prinzipiell als Reihungsform funktionierende Variationenfolge

48 BE, S. 167. Auch in einem Brief an Willi Schuh vom 30. Juli 1946 redet Strauss bei *Don Quixote* von der »ad absurdum geführte[n] Variationenform« (*Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 99). Am stärksten zweifelt Youmans, »Tondichtungen«, S. 414, daran, dass hier tatsächlich Variationen vorliegen. Giselher Schubert leugnet sogar die Existenz überhaupt eines Variationenthemas, das dann variiert würde (»Notizen zu einer Geschichte der Orchestervariation seit dem 19. Jahrhundert«, in: *Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter (= *Reger-Studien* 7), Stuttgart 2004, S. 355–370, hier S. 361).

49 In der einschlägigen Literatur kursieren über die Zahl der involvierten Themen die verschiedensten Ansichten, die von einem (oder gar keinem, siehe Schubert in Anm. 48) bis zu sieben Themen reichen (Letzteres bei Kennedy, *Strauss Tone Poems*, S. 37f.). Strittig ist auch, ob die wesentlichen Themen bereits in der Introduction oder erst ab dem Einsatz des Solocellos in Takt 123 (vier Takte vor Ziff. 13) exponiert werden. Schön herausgearbeitet hat diesen verwirrenden Forschungsbefund jüngst Tobias Bauer in seiner 2014 an der LMU München eingereichten Magisterarbeit »Don Quixote« von Richard Strauss. *Studien zur Realisation der Variationenform und zur Gliederung der Großform*.

50 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 381.

hier mit einem solchen Rahmen umgibt, der die Gesamtform markant abrundet und ihr sogar ein Moment von Symmetrie verleiht, lässt sich wieder unmittelbar als Funktion und Ausdruck der Programmatik verstehen: So wie Don Quixotes Verstand kurz vor seinem Tod »wieder ›hell u. klar u. frei von den Schatten der Unvernunft«<sup>51</sup> wird, kehrt auch die Musik nach den verschiedenen Abenteuern / Variationen zurück zum Anfangszustand vor dem ›Lese fugato‹, das das Irrewerden des Helden durch die Lektüre von Ritterromanen vorführt.<sup>52</sup> Anders als in allen früheren Tondichtungen ist es hier also keineswegs die musikalische Form, die nach einer Reprise verlangt, sondern eher die poetische Idee. Der Effekt ist aber der gleiche wie in allen Tondichtungen davor: Die traditionelle musikalische Form wird in ungewöhnlicher Weise modifiziert und neu interpretiert.

\*\*\*

Die Tondichtung *Ein Heldenleben* op. 40 entstand nicht nur phasenweise parallel zu *Don Quixote*, sondern wurde von Strauss bekanntlich auch als komplementäres Schwesterwerk zu diesem konzipiert, als die andere Seite eines janusköpfigen, autobiografisch gefärbten Doppelporträts.<sup>53</sup> Hatte sich Strauss mit *Don Quixote* zum ersten Mal ganz von einer Orientierung an Sonatenprinzipien gelöst, so nahm er im *Heldenleben* nicht nur wieder die Sonatenform in den Blick, sondern wählte sogar erstmals überhaupt in der Serie seiner Tondichtungen ein Sujet, das geradezu klišeehaft nach der Sonatenform drängt. Die Darstellung eines Helden und seiner Gefährtin, gefolgt von kämpferischen Auseinandersetzungen und deren Überwindung, ließ sich, wie im 19. Jahrhundert unzählige Konzertouvertüren seit Beethoven gezeigt hatten, musikalisch ja ideal durch den sonatentypischen Antagonismus zwischen einem ›männlichen‹ Haupt- und einem ›weiblichen‹ Seitensatz, durch eine konflikthafte Durchführung und eine die Gegensätze überwindende Reprise umsetzen. Dennoch ist es keineswegs so, dass im *Heldenleben* die Sonatenform problemlos ›funktionieren‹ würde – ganz im Gegenteil. Und erneut ist es die Reprise, insbesondere die Seitensatzreprise, die der Form zum Problem wird.

Die Exposition beginnt noch ganz nach dem klassischen Modell der Sujet-Ouvertüre: Der Hauptsatz steht mit seinem kraftvoll ausgreifenden, freilich überlangen und überkomplexen Hauptthema in der *Eroica*-Tonart Es-Dur für den Helden, der Seitensatz

51 Eintragung in Strauss' autografer Partitur im RSA Garmisch; vgl. die Synopse der programmatischen Angaben zu *Don Quixote* bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 543 f., hier S. 544.

52 Vgl. dazu den Beitrag von Bernd Edelmann in diesem Band, S. 191–257.

53 Vgl. die Belege bei *Schuh*, S. 475, und Werbeck, *Tondichtungen*, S. 158 f.

charakterisiert »Des Helden Gefährtin«<sup>54</sup> wenn auch nicht einfach mit einem lyrischen Thema, sondern einem komplizierten Prozess der Auseinandersetzung und Annäherung zwischen kontrastierenden Motiven und einer mühsamen Einigung auf eine Art Kompromisstönart in der Mitte zwischen Grundtonart und Dominante. Dieses mediantische Ges-Dur beherrscht dann als Seitensatztonart ab Ziffer 32 den ruhigen, gesanglichen Abschnitt, der sich unschwer als Liebesszene verstehen lässt. Eingeschoben ist obendrein noch, an der Stelle der Überleitung, die betont hässlich komponierte »Widersacher«-Episode, die dann für die Durchführung das nötige Konfliktpotenzial bereithält (was dringend nötig ist, weil der Antagonismus zwischen Haupt- und Seitenthematik bereits in der Exposition ausgetragen worden ist und sich in der Liebesszene aufgelöst hat). So wie nun die Durchführung (»Des Helden Walstatt«) geradezu klischeehaft zu einer Schlacht des Helden gegen seine Widersacher übersteigert wird, erscheint auch der Eintritt der Reprise übersteigert und obendrein verdoppelt: Der den Moment des Sieges markierenden Wiederaufnahme der Grundtonart Es-Dur mit dem Siegesmotiv im *fff* (drei Takte nach Ziff. 75) folgt 15 Takte später (Ziff. 77) mit noch größerem Aplomb, emphatisch ankadenziert und in machtvoll auftrumpfendem Tutti, die Rekapitulation des Hauptthemas in der Grundtonart.

Wer diesem verdoppelten und allzu forcierten Reprisesversprechen nicht trauen mag, kann sich im Folgenden in seiner Skepsis bestätigt sehen, denn die Musik findet tatsächlich nirgends zu einer regulären Seitensatzreprise, weshalb sich durchaus behaupten ließe, dass sich nach der (ja auch schon sehr bald abgebrochenen) Hauptsatzreprise die Sonatenform auflöst. Programmatisch erklären lässt sich dieser Verzicht auf eine reguläre Seitensatzreprise unschwer damit, dass in dieser Tondichtung eben nicht die Beziehung zwischen dem Helden und seiner Gefährtin der entscheidende Punkt ist, sondern der Kampf gegen Widersacher und die Selbstbehauptung des Helden als Künstler. Ebenso gut aber ließe sich die übertriebene Reprisesankündigung auch dahingehend interpretieren, dass das, was nach der Rekapitulation des Hauptthemas folgt, alles noch unter dem Aspekt der Reprisenfunktion verstanden werden soll, so schwer das teilweise auch fällt. Einiges spricht nämlich dafür, dass hier der Reprisengedanke in Teilaspekte zerlegt und in verschiedene Stationen aufgefächert wird. So ist die thematische Reprise des Seitensatzkomplexes unterschwellig vorverlagert auf die kurze Hauptsatzreprise, in Gestalt von Zitaten des Gefährtinnen-themas und des Liebesmotivs jeweils in der Funktion von Kontrapunkten zum Siegesmotiv und Hauptthema: Takt 618 (fünf Takte nach Ziff. 75), Takt 639 (Ziff. 78) und

54 Diese wie auch die anderen zitierten Bezeichnungen beziehen sich auf die Zwischentitel in Wilhelm Klattes vermutlich unter der Anleitung des Komponisten verfasster Erläuterung (*Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin [1908], S. 150–162). Eine differenzierte und umfassende Darstellung der Entwicklung des Programms und der programmatischen Hinweise auch in den Skizzen bietet Werbeck, *Tondichtungen*, S. 159–172.

Takt 653 (Ziff. 79). An die damit frei werdende formale Stelle des Seitensatzes tritt im Anschluss an die Hauptsatzreprise der bei Ziffer 80 beginnende Teil, der »Des Helden Friedenswerke« präsentiert: der berühmte Zitate-Reigen aus zahlreichen, vielfach kontrapunktisch miteinander verflochtenen Themen früherer Werke von Strauss (*Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Guntram*, *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra* und *Don Quixote*). Die Grundtonart Es-Dur wird dabei durchaus gemieden, sodass keineswegs eine tonale Reprise vorliegt. Dafür ist der Gedanke der Themenreprise übersteigert zur Idee einer weit über die Exposition hinauschießenden Wiederkehr zentraler Themen und Motive aus dem früheren Schaffen des Komponisten Strauss, der dem imaginären Helden zu diesem Zweck auch seine Identität leihen muss.

Nach diesem Abschnitt fehlt dem Werk freilich immer noch eine Seitensatzreprise in der Grundtonart. Den Ersatz hierfür liefert die langsame Coda (»Des Helden Weltflucht und Vollendung«) nach. In stabilem Es-Dur erklingt zunächst ab Takt 854 (vier Takte vor Ziff. 102) eine sehr ausdrucksstarke Melodie in pastoralem Siciliano-Rhythmus, die im Prinzip neu ist, aber doch als Entfaltung eines zweitaktigen Motivs gelten kann, das bereits im Seitensatz bei Ziffer 29 *espressivo* angeklungen war und die dann auch in unwirscher Diminution bei Ziffer 85 und 94 zu den Widersacher-Episoden übergeleitet hatte (die Stelle ist wiedergegeben in Abb. 3 des Beitrags von Stefan Keym im vorliegenden Band, S. 182). Ebenfalls in der Grundtonart wird anschließend die nach der Hauptsatzreprise eingeführte H-Dur-Kantilene von Ziffer 80 wiederholt, nun im Horn und gleichsam kommentiert von der Solo-Violine alias »Gefährtin«, die anschließend noch eine ausdrucksvolle Melodie vom Ende der Exposition (nach Ziff. 39) ebenfalls in Es-Dur rekapituliert.

Damit erscheint die vordergründig fehlende Seitensatzreprise insgesamt verteilt auf drei Stationen: erstens andeutungsweise vorverlagert in die kurze, mit Seitensatzmotivik angereicherte Hauptsatzreprise, zweitens ersetzt durch die (nicht tonikale) »Meta-Reprise« der »Friedenswerke« mit ihrer Rekapitulation bekannter Themen aus früheren Strauss-Werken und drittens – als nunmehr tonale Reprise – verschoben in die ausgedehnte langsame Coda mit ihrem Reigen von hochexpressiven, lyrischen Kantilenen in Es-Dur, teils mit, teils ohne Bezug zum Seitensatz der Exposition.

Obwohl eine Seitensatzreprise im herkömmlichen Sinne wohl aus programmatischen Gründen wegfällt, weitet sich durch diese Ersatzmaßnahmen die Form – die ja schon in Exposition und Durchführung bis an die Grenzen gedehnt worden war – sogar noch beträchtlich aus, hin zu äußeren Dimensionen, die mit einer orthodoxen Sonatenhauptsatzform sicherlich nicht mehr zu erreichen gewesen wären. Die Frage, ob das Werk insgesamt dann noch als Sonatenform fassbar ist oder ob es diese (wie oft zu lesen ist) nach der Hauptthemenreprise aufgibt,<sup>55</sup> ist denn auch eher sekundär.

---

55 Vgl. dazu den Literaturüberblick und die fruchtbaren Überlegungen bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 444–453. Hansen, *Richard Strauss*, S. 168–188, verwendet nach der Hauptthemenreprise

Wahrgenommen werden sollte aber auf jeden Fall, dass die Sonatenform für Strauss' *Heldenleben* nicht nur den Ausgangspunkt darstellt, sondern bis zum Schluss den imaginären Bezugspunkt. Selbst dort, wo – wie bei der vermiedenen Seitensatzreprise – herkömmliche Formkategorien nicht mehr greifen, zeigt die Musik doch einen spürbaren, geradezu analytischen Umgang mit dem alten Formkonzept dadurch, dass sie die einzelnen Merkmale einer Seitensatzreprise – thematische Wiederkehr, Wiederkehr der Grundtonart, lyrischer Charakter – voneinander löst und separat an verschiedenen Stellen abhandelt. So fehlt in der Summe am Ende dann doch nichts – eher im Gegenteil: Das Reprisesprinzip erscheint sogar übersteigert zur werkübergreifenden, autobiografisch das Schaffen des Komponisten resümierenden »Meta-Reprise«.

\*\*\*

Die schon in *Ein Heldenleben* spürbaren Ansätze, die überdimensionierte einsätzig Form mit Merkmalen eines mehrsätzigen Zyklus zu überblenden, werden in der noch umfangreicheren *Symphonia domestica* op. 53 so verstärkt und durch die Binnenüberschriften *Scherzo*, *Adagio* und *Finale* auch explizit gemacht, dass sich die Großform relativ problemlos als sogenannte »double function form« fassen lässt, also als Verschränkung von Sonatenhauptsatzform und viersätzigem Symphonie-Zyklus in einer komplexen Einsätzigkeit, in der die abschließende Doppelfuge gleichermaßen als Finale wie auch als latente Reprise der Sonatensatzform fungiert.<sup>56</sup> Völlig anders dagegen und gänzlich unkonventionell ist die formale Anlage im letzten Werk in der Reihe der Strauss'schen Tondichtungen, dem im Zeitraum von 1899 bis 1915 entstandenen Opus 64, das nach einer höchst komplizierten Genese – geplant war zunächst eine zweiteilige *Künstlertragödie*, dann ein viersätziges Werk *Die Alpen*, ab 1911 ein wohl zweisätziges Werk namens *Der Antichrist, eine Alpensinfonie*<sup>57</sup> – schließlich den Titel *Eine Alpensinfonie* und eine nur noch einsätzig Form erhielt.

In der realisierten Endfassung der *Alpensinfonie* ist nun prinzipiell neu, dass Strauss hier ein Sujet wählte, bei dem am Ende die Anfangssituation wiederherge-

---

zur Beschreibung keine Sonatenterminologie mehr und konzentriert sich auf den Nachvollzug der imaginären Handlung. Youmans redet einerseits von einer »nahezu unproblematischen Sonatenform«, andererseits davon, dass im *Heldenleben* die Sonatenform »nur noch als äußere Hülle« und »nicht funktiona[l]« verwendet werde (»Tondichtungen«, S. 420 f.).

56 Vgl. u. a. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 425–436, Hansen, *Richard Strauss*, S. 190–209, und Youmans, »Tondichtungen«, S. 425–432.

57 Vgl. dazu Trenner, *Skizzenbücher*, S. 18 f., Werbeck, *Tondichtungen*, S. 183–207, und Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997, S. 15–303 (wobei Trenners Datierung der ersten Skizze zum Antichrist im Skizzenbuch Tr. 9 auf 1902 von Werbeck, S. 191–194, recht plausibel korrigiert wurde, während Bayreuther dieser Datierung noch folgt).

stellt ist. Damit ergab sich für den Komponisten eine grundlegend neue Situation: nicht das notorische Reprisesproblem, sondern umgekehrt geradezu der Zwang zu einer musikalischen Reprise. Das Programm besteht bekanntlich aus einer eintägigen, aus verschiedenen Episoden bestehenden Bergtour, und eine solche impliziert ja üblicherweise, dass der Wanderer heil wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, womit Anfangs- und Endpunkt einander entsprechen, wenn nicht sogar Aufstiegs- und Abstiegsroute. Für die musikalische Realisierung hätte sich deshalb auch eine spiegelsymmetrische Anlage angeboten, wie sie 1936 von Béla Bartók in der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* recht konsequent realisiert wurde. Der Abstieg hätte mithin als Rekapitulation des Aufstiegs in beschleunigtem Tempo und in rückläufiger Abfolge der Episoden und Themen realisiert werden können. Damit wäre allerdings ein Spannungsabfall kaum zu vermeiden gewesen, weshalb Strauss sich darauf beschränkt hat, dieses Symmetrieprinzip nach der Gipfelszene zunächst nur punktuell, gewissermaßen als Möglichkeit, anzudeuten, etwa durch Wiederkehr des Aufstiegsthemas in intervallischer Umkehrung im Abschnitt *Gewitter und Sturm, Abstieg* (nach Ziff. 110). Am Schluss aber mündet die Komposition tatsächlich in eine Ringform (eine Idee, die schon recht früh in den Skizzen auftaucht<sup>58</sup>): Der *Sonnenuntergang* und die hereinbrechende *Nacht* korrespondieren den Abschnitten *Nacht* und *Sonnenaufgang* vom Beginn. Um das ganze Werk als Reprisesform zu begreifen, reicht das bei Weitem nicht aus. Doch die Musik erreicht so quasi automatisch jene Geschlossenheit, die zu garantieren seit *Macbeth* und *Don Juan* – erinnert sei erneut an Strauss' Brief an Bülow von 1888 – für den Komponisten stets eine besondere Schwierigkeit darstellte.

Die Gestaltung einer perfekten Ringform – wohlgermerkt nun ohne deutlichen Bezug zur Sonatenhauptsatzform<sup>59</sup> – wird in der *Alpensinfonie* allerdings mit dem Verzicht auf einen Schluss in der Grundtonart erkaufte: Der 23-taktige langsame Schluss-Abschnitt *Nacht* (Abb. 8) steht wie der motivisch und klanglich analoge *Nacht*-Abschnitt vom Beginn des Werks auf der Oberquinte der Grundtonart Es-Dur, in einem b-Moll, das von einem Cluster aus allen sieben Tönen der b-Moll-Skala zwar ›vernebelt‹, aber durchaus nicht völlig verwischt wird. Damit ist der Schluss der *Alpensinfonie* in doppelter Hinsicht ambivalent: gleichzeitig konsonant und extrem dissonant, gleichzeitig thematisch extrem geschlossen und tonal ganz offen. Diese tonale Offenheit drängt zur Fortsetzung, zur Lösung in der Tonika, und so wie jede

58 Im laut Werbeck (*Tondichtungen*, S. 191–194) wohl vor allem auf 1899–1902 zu datierenden Garmischer Skizzenbuch Tr. 9 notiert Strauss: »als Coda beim müden Einschlummern Schlußadagio wie Anfang«, s. Trenner, *Skizzenbücher*, S. 18.

59 Gleichwohl analysiert etwa Richard Specht das Werk nach den Kriterien der Sonatenform (*Richard Strauss und sein Werk*, Band 1, Leipzig u. a. 1921, S. 343–346), während Jürgen Schaarwächter eine Deutung als latent fünfsätziges Sinfonie vorschlägt (*Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln 1994, S. 91–98).



Nacht nach einem Sonnenuntergang zugleich schon die Nacht vor dem nächsten Sonnenaufgang ist, könnte man sagen, dass dem Schluss der *Alpensinfonie* bereits die Rückkehr zum Beginn und die sofortige Wiederholung des ganzen Werks als Perspektive eingeschrieben ist. Das komplette Werk wird so virtuell zur Reprise seiner selbst, die Form beginnt zu kreisen, und die Musik möchte sich permanent wiederholen – nicht anders, als es dann Jahrzehnte später bei der letzten Oper von Strauss, im 1941 beendeten Einakter *Capriccio*, der Fall sein wird, wo das Ende für den nächsten Tag eine Operaufführung ankündigt, die man tatsächlich aber bereits gehört hat und insofern als Zuhörer nach dem letzten erklingenden Ton komplett zu imaginieren hat.<sup>60</sup> Vom angesichts der Dramenvorlage notwendigen Scheitern der Reprise in *Macbeth* bis hin zur Ringform, in der das Werk zu kreisen beginnt: Strauss ist nach all seinen – im Rückblick geradezu systematisch anmutenden – Experimenten zur Bewältigung des Reprisesproblems, das programmatische Orchestermusik aufwirft, mit der *Alpensinfonie* gewissermaßen am anderen Ende des möglichen Spektrums angelangt: bei der größtmöglichen Geschlossenheit der einsätzigen Form – einer Geschlossenheit allerdings, die dann selbst wieder in Offenheit umschlägt. Zwar hat Strauss mit dem *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73, dem *Panathenäenzug* op. 74 und den *Metamorphosen* TrV 290 später noch Orchesterwerke geschaffen, die sich in gewisser Weise ebenfalls als Tondichtungen verstehen lassen und denen man mit der verbreiteten Klassifikation als »Gelegenheitswerke« jedenfalls nicht gerecht wird.<sup>61</sup> Dennoch kann man die formale Gestaltung der *Alpensinfonie* jenseits ihres offenkundigen Sujetbezugs auch als Bekenntnis des Komponisten verstehen, seine 30-jährige Auseinandersetzung mit der Gattung Tondichtung und ihrem spezifischen Formproblem nun endgültig abzuschließen: mit einer Form, die dem Symbol der Schlange gleicht, die sich in den Schwanz beißt, und dem Vollkommenheitssymbol des Kreises.

---

60 Vgl. hierzu Hartmut Schick, »Musik und Dichtung im Widerstreit. Die Sonett-Vertonung in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*«, in: *Muffat, Mozart, Maffay, Strauss. Musik und Musiker in Bayern. Beiträge zu den Tagen der Bayerischen Schulmusik 2014*, hrsg. von Bernhard Hofmann, Innsbruck u. a. 2015, S. 35–59, hier S. 57 f.

61 Vgl. dazu jüngst Arnfried Edler, »Symphonische und konzertante Werke«, in: *StraussHb*, S. 443–462, und Jens-Peter Schütte, »Das instrumentale Spätwerk«, ebd., S. 463–498. Schütte weist besonders auf den Bezug der nahezu »klassizistischen Sonatensatzform« der *Metamorphosen* zur Anlage von *Tod und Verklärung* hin, freilich im Sinne einer bestimmten Negation (S. 487–490).