

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

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 Edelman	
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 Zwielficht« 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 Nachkriegs-Jahrzehnten 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) 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

Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard Strauss und ihr historischer Kontext

Stefan Keym

Dass Anfang und Schluss eines Werks in der Zeitkunst Musik von besonderer Bedeutung sind, liegt auf der Hand. Gerade die Schlussgestaltung kann hier als »ein Schlüssel zum Werk und seinem Verständnis«¹ angesehen werden und als »einer der zentralen systematischen Zugänge [...], die Aufschluß über künstlerische Intentionen überhaupt geben.«² Trotzdem wurde das Thema in der Forschung bislang eher punktuell und unsystematisch behandelt, meist im Hinblick auf einzelne Werke und Komponisten.³ Dies dürfte vor allem daran liegen, dass auf der einen Seite die letzten Takte einer Komposition lange Zeit so stark von allgemeinen Floskeln geprägt waren, dass sie kaum einer eingehenden Untersuchung wert erschienen, während auf der anderen Seite der Schluss im weiteren Sinn (verstanden als Resultat eines sich über das ganze Werk erstreckenden Prozesses) als eine sehr individuelle Angelegenheit angesehen wurde, die sich, zumal seit der allmählichen Auflösung der klassischen Formprinzipien im 19. Jahrhundert, einer systematisch vergleichenden Untersuchung weitgehend entzieht.⁴

Diese Auffassung vertritt auch Gabriella Hanke Knaus in ihrem Buch zur Schlussgestaltung bei Richard Strauss – einer der wenigen Monografien zur Schlussproblematik in

1 Wolfram Steinbeck, »Das eine nur will ich noch – das Ende«. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 3, S. 274–290, hier S. 290.

2 Wolfgang Rathert, »Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung«, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Wertungsforschung 35), Wien und Graz 1998, S. 211–235, hier S. 211.

3 An komponistenübergreifenden Studien sind neben den in den Fußnoten 1 und 2 genannten Aufsätzen anzuführen: Heinz Becker, »Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 2 (1952/53), H. 1, S. 85–118, Kurt Westphal, »Anfangen und Schließen in der Musik«, in: *Musica* 17 (1963), S. 57–60, und Stefan Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 1, S. 3–22.

4 Vgl. Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 286.

der Musik überhaupt.⁵ Ausgehend von der Beobachtung, dass bei Werken, zu denen Strauss mehrere Fassungen vorlegte, von der Umarbeitung stets der Schluss betroffen war, konzentriert sich die Autorin auf revidierte Werke und vergleicht deren Fassungen; die Werke miteinander auf Strategien des Schließens zu vergleichen, lehnt sie hingegen ab, weil eine solche »systematisierende Untersuchung« nicht »den Ansichten des Komponisten« entspreche.⁶ Dabei hat Strauss selbst den »Herren Musikgelehrten« aufgetragen, »ernsthafte Vergleiche« seiner Arbeiten mit den »Tondichtungen« Beethovens und Liszts vorzunehmen.⁷ Eine komparatistische Perspektive liegt bei seiner Musik auch deshalb nahe, weil sich Strauss bekanntlich zunehmend als den letzten Vertreter einer mehrere Jahrhunderte zurückreichenden Musiktradition sah.⁸ Inwieweit dieses Selbstbild zutrifft, lässt sich freilich kaum pauschal beweisen oder widerlegen. Stattdessen bietet es sich an, es anhand einzelner Aspekte systematisch zu überprüfen, das heißt in mehreren Werken und vor der Folie des Schaffens anderer Komponisten. Dieser Ansatz soll hier am Beispiel der Schlussgestaltung in Strauss' Tondichtungen verfolgt werden.⁹

I. Allgemeine Überlegungen zur Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik von Strauss und anderen Komponisten des ›langen 19. Jahrhunderts‹

Bei einer systematischen Analyse musikalischer Schlussgestaltung empfiehlt es sich, den Schlussteil nicht nur isoliert zu betrachten, sondern auch im Verhältnis zu seinem Kontext: zu dem Formteil, der ihm unmittelbar vorausgeht (der sogenannte Pänultima-Teil), zum Anfang der Komposition, welcher oft in einer besonderen Beziehung zum Schluss steht, sowie zum ganzen Werk. Als Kriterien einer vergleichenden Untersuchung von Schlussteilen drängen sich zunächst vor allem solche vermeintlich sekundären musikalischen Parameter auf, die in auf motivisch-

5 Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 1), Tutzing 1995.

6 Ebd., S. 11.

7 Brief an Willi Schuh, 30.07.1946, in: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 98–100, hier S. 99.

8 Siehe Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005.

9 Die Untersuchung beschränkt sich auf die bis 1915 entstandenen Werke. Die weit später geschriebenen *Metamorphosen* verdienen eine eigene Untersuchung.

thematische oder harmonische Details fokussierten Werkmonografien häufig kaum Beachtung finden: die Lautstärke, das Tempo, das Tongeschlecht.¹⁰ Alle drei sind von polaren bzw. binären Oppositionen geprägt (leise / laut, langsam / schnell, Dur / Moll) und daher für den unmittelbaren Höreindruck von wesentlicher Bedeutung. Betrachtet man Strauss' Tondichtungen nach diesen Kriterien,¹¹ so ergibt sich der Befund, dass sie meist leise und in langsamem Tempo schließen sowie mehrheitlich in Dur (allein auf *Macbeth* trifft keine dieser Aussagen zu, zumindest nicht bei der zweiten und dritten Fassung; siehe Abb. 1). Dieser Befund ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Zum einen passt er nicht zu dem einschlägigen Strauss-Klischee des burschikosen Draufgängers, dessen Musik naiven Optimismus, unversiegbare Energie und Lebensfreude verströme; zum anderen scheint er auch der (von Strauss selbst bekräftigten¹²) gattungspoetischen Forderung zu widersprechen, eine Tondichtung habe – gemäß ihrem jeweiligen Sujet – stets eine individuelle, einmalige Form und Dramaturgie aufzuweisen: Wie lässt es sich erklären, dass die musikalischen Porträts so unterschiedlicher Figuren wie Don Juan, Zarathustra oder Don Quixote zu einem auf mehreren zentralen Ausdrucksebenen analogen Schluss finden?

Dass Strauss eine generelle Präferenz für verhaltene Schlüsse hatte und dies auch reflektierte, geht aus einem Brief an Hugo von Hofmannsthal von 1907 hervor. Darin vertrat der Komponist die Auffassung, »daß in der Oper alle Massenszenen, große Ensembles schlechte Aktschlüsse sind, dagegen Soloszenen oder Liebesduette, entweder mit jubelnden Fortissimo- oder ganz poetisch ausklingenden Pianissimo-Schlüssen, das dankbarste sind.«¹³ Diese Aussage bezieht sich freilich auf die Oper und betrifft nur die Lautstärke. Auch Stellungnahmen aus Strauss' engstem Umfeld über die Schlüsse seiner Tondichtungen fokussieren primär die Dynamik: So fragte Strauss' Vater seinen Sohn 1900 besorgt, »warum denn Deine meisten Orchesterwerke mit pp schließen. Wäre [es] nicht einmal am Platze, etwas zu erfinden, das durch eine große Steigerung einen brillanten Abschluß habe«?¹⁴ Und Friedrich Rösch soll dem Komponisten mit Bezug auf das *Heldenleben* sogar vorgehalten haben: »Richard[,] das ist wieder ein Pianissimo-Schluß. Das Publikum glaubt ja gar nicht, daß du Forte schließen

10 Vgl. Robert G. Hopkins, *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters* (= Studies in the Criticism and Theory of Music), Philadelphia 1990, der der Rolle des Tempos allerdings nur geringe Aufmerksamkeit widmet.

11 Die gesteigerte Bedeutung der Parameter Tempo und Dynamik bei Strauss betont auch Walter Werbeck, »Strauss-Bilder«, in: *StraussHb*, S. 2–15, hier S. 3.

12 Richard Strauss an Hans von Bülow, 24.08.1888, 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. 82 f.

13 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22.12.1907, in: *BHH*, S. 31.

14 Brief vom 6. Januar 1900, in: *ElternB*, S. 230.

Werk	Tempi des Pänultima-Teils (Anzahl der Takte der Abschnitte in Klammern)	Tempi des Schlussteils	Schlussdynamik	Schlusskadenz
<i>Macbeth</i> (1887–91)	a tempo, ma molto tranquillo (10) – molto tranquillo (11)	tempo primo [Allegro] (7) – molto sostenuto e ritard[,] (7) – Lento (4) – molto stringendo (4)	<i>ff</i>	A–d
<i>Don Juan</i> (1888)	poco a poco più animato (19) – più animato (3) – stringendo (4) – più stringendo (12)	tempo primo, poco a poco più lento (12) – sempre più lento (9)	<i>pp</i>	a–e (mit Vorhalt <i>f-d-h-as</i>)
<i>Tod und Verklärung</i> (1888/89)	Allegro, molto agitato (3) – più agitato (8) – stringendo (2) – poco allargando (3) – poco ritard. (1)	moderato (35) – tranquillo (39) – sehr breit (12) – poco a poco più calando sin al fine (17) – Lento (2)	<i>pp</i>	G–C (ab hier über C) –As–C–a–C
<i>Till Eulenspiegel</i> (1894/95)	Epilog. Doppelt so langsam (im Zeitmass des Anfangs 4/8) (18)	sehr lebhaft (8)	<i>fff</i>	C–F (mit chromat. Vorhalten)
<i>Also sprach Zarathustra</i> (1894–96)	(»das Nach[t]wandlerlied«) [sehr schnell] (56) – poco a poco ritard. (11) – più ritard. (3)	langsam (15) – immer ruhiger (16) – immer langsamer (6) – noch langsamer (5)	<i>ppp</i>	e ⁶⁺ –H–C ⁴⁺ – H–c
<i>Don Quixote</i> (1897)	Variation X. Viel breiter (6) – viel schneller (17) – beinahe doppelt so langsam (51)	Finale. Sehr ruhig (26) – etwas drängend (4) – zurückhaltend (2) – sehr ruhig (15) – immer ruhiger werden (6) – allmählich immer mehr abnehmend (10)	<i>pp</i>	A–D
<i>Heldenleben</i> (1896–98)	Mässig langsam (9) – heftig bewegt (23) – beinahe doppelt so langsam (26) – allmählich immer ruhiger (13)	langsam (15) – viel bewegter (11) – etwas breiter (4) – ritard. (1) – Langsam (22) – poco ritard. (immer ruhiger) (11) – immer langsamer (4) – festes Zeitmass (mässig langsam) (8)	<i>ff>p</i>	c–g–Es
<i>Eine Alpensinfonie</i> (1902/11–15)	Ausklang. Etwas breit und getragen (69) – etwas lebhafter (5) – tempo primo (21)	Nacht [Tempo primo] (8) – breit (10) – sehr langsam (5)	<i>pp</i>	F–b (mit diaton. Cluster)

Abb. 1: Schlussgestaltung in Strauss' Tondichtungen

kannst!!«¹⁵ Bekanntlich hat Strauss daraufhin einen neuen Schlussabschnitt für dieses Werk komponiert, bei dem der letzte Akkord fortissimo einsetzt. Das Tempo hingegen bleibt unverändert langsam, und diese Neigung zum langsamen Schluss erscheint mir als der wichtigere Befund, denn sie ist Teil einer allgemeinen Entwicklung, die nicht nur Strauss betrifft, sondern charakteristisch für den allmählichen Wandel der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert und darüber hinaus ist.

Die klassische Instrumentalmusik bietet eine Reihe von Beispielen für Schlüsse, die leise verklingen (oft mit der Ausdrucksbezeichnung *morendo*¹⁶). Ein Schlussteil in langsamem Tempo hingegen war damals kaum denkbar.¹⁷ Im 18. Jahrhundert war es vielmehr üblich, dass ein größeres Instrumentalwerk in raschem Tempo schließt. Die Ursachen dafür dürften primär wirkungsästhetischer und aufführungspraktischer Natur gewesen sein: Ein schwungvoller, brillanter Abschluss galt (wie auch Strauss' Vater erkannte) als Garant für eine ebenso kräftige Publikumsresonanz. Einen Extremfall dieser Neigung bildet die etwa seit Beethoven gebräuchliche *Stretta*, bei der das schnelle Tempo des Finales in der Coda nochmals gesteigert wird.

Die in der *Stretta* erkennbare Tendenz zu einer differenzierten Tempodramaturgie begann sich zur gleichen Zeit auch im Eindringen langsamer Abschnitte in das Sonaten-Allegro niederzuschlagen. Galt im 18. Jahrhundert noch weitgehend die Regel der Einheit des Tempos innerhalb eines Instrumentalsatzes (mit Ausnahme der langsamen Einleitung), so wurde sie ab etwa 1800 zunehmend ausgehöhlt durch Rückgriffe auf den Einleitungsteil (z. B. in Durchführung und Coda des Kopfsatzes von Beethovens *Sonate pathétique* op. 13). Später kam es auch zu einer tempomäßigen Differenzierung der einzelnen Stationen der Sonaten-Exposition, bei der sich der meist kantable Seitengedanke einem *Andante* oder *Adagio* annäherte (eine Neigung, die etwa bei Brahms schon in den ersten Opera zu beobachten ist). Diese Neigung erleichterte es auch, den Seitengedanken des Kopfsatzes mit dem langsamen Mittelsatz zu verschmelzen, wie es Liszt in diversen Werken mit mehrdeutiger Form tat. Tatsächlich hat Liszt selbst die von ihm neu begründete Gattung der »Symphonischen Dichtung« 1858 in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel definiert als eine »Gattung einsätziger Stücke mit wechselndem Zeitmaß und Taktarten«.¹⁸ Dem-

15 Von Nini Sieger überlieferte Aussage, zit. nach *Schuh*, S. 501, der den ursprünglichen Schluss als Faksimile abdruckt auf S. 502f. Zu der Werkrevision vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 61–66, und Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 168–170.

16 Vgl. Jürgen Neubacher, »*Finis coronat opus*«. *Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 239–246.

17 Eine Ausnahme bildet die langsame Coda des Finales von Haydns »Abschiedssinfonie«.

18 Franz Liszt an Breitkopf & Härtel, 19.09.1858, zit. nach: Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht, Band 2: 1828 bis 1918*, Leipzig 1919, S. 169.

nach ist der satzinterne Wechsel der Bewegung das entscheidende Strukturmerkmal, das diese Gattung von der klassischen Tradition abhebt. Liszt neigte bei den Schlüssen seiner symphonischen Dichtungen zu extremen Tempi: Sie enden entweder mit einer brillanten Stretta (*Hungaria*, *Mazeppa*) oder langsam (sei es breit auftrumpfend wie in *Les Préludes* und *Hunnenschlacht* oder leise verlöschend wie in *Hamlet*, *Héroïde funèbre* und *Orpheus*).

Während Beethoven die langsam endende Coda noch vermied (bzw. diese Option mit den durchgängig langsamen Finali seiner späten Klaviersonaten op. 109 und op. 111 gleichsam übersprang), neigten Komponisten der um 1810 geborenen Generation zunehmend zu derartigen langsamen Schlussteilen, die oft als bogenförmiger Rückgriff auf eine langsame Einleitung angelegt sind.¹⁹ In etlichen Fällen wurde ein ursprünglich schneller Schlussteil bei einer Werkrevision durch einen langsamen ersetzt oder ergänzt (prominente Beispiele dafür sind die Kopfsätze von Mendelssohns Symphonie-Kantate *Lobgesang* und von Berlioz' *Symphonie fantastique*, Wagners Overtüre zum *Fliegenden Holländer* und Liszts Klaviersonate h-Moll).²⁰ Eine Ursache für diese Entwicklung dürfte in der zunehmenden Verbreitung der romantischen Musikästhetik liegen, wonach die Tonkunst eher als jede andere Kunst geeignet sei, einen Eindruck des Unendlichen und Transzendenten zu vermitteln. Dieser »Metaphysik der Instrumentalmusik«²¹ entsprach es, den feierlichen, »weihvollen« Adagio-Charakter des langsamen Mittelsatzes²² auch am Ende zu evozieren, um das Werk zu beschließen in einem Zustand der Entrückung oder (sofern ein konfliktreicher Pänultima-Teil vorausgeht) der Erlösung und Verklärung. Das wohl berühmteste Beispiel für diese Dramaturgie ist Isoldes »Liebestod«, dessen Vorbildwirkung für diverse Instrumentalwerke der Jahrhundertwende oft hervorgehoben wurde²³ (sie betrifft neben Strauss' *Tod und Verklärung* auch *Verklärte Nacht* und das Zweite Streichquartett von Schönberg sowie Mahlers Dritte Symphonie).

Indes hat sich gerade Strauss bekanntlich von einer Metaphysik der Tonkunst dis-

19 Hier ist an erster Stelle Mendelssohn zu nennen (u. a. Streichquartett op. 13, Klaviersonate op. 6, Kopfsatz der *Schottischen Symphonie*, Overtüren zu *Paulus* und zu *Athalia*); vgl. Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 4–13.

20 Vgl. ebd., S. 10 und 17–19, sowie Hermann Danuser, »Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik«, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 95–122, hier S. 98–100.

21 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978, S. 62.

22 Vgl. Rathert, »Ende, Abschied und Fragment«, S. 213.

23 Vgl. Camilla Bork, »Tod und Verklärung«. Isoldes Liebestod als Modell künstlerischer Schlußgestaltung«, in: *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2002, S. 161–178.

tanziert.²⁴ Wenn im Folgenden untersucht wird, inwieweit er einen eigenen, persönlichen Zugang zu jener »Entdeckung der Langsamkeit«²⁵ des Schlussteils entwickelte, dann geht es folglich nicht nur um Aspekte der satztechnischen Ausgestaltung, sondern auch um die Frage, welche Bedeutung den langsamen und leisen Schlüssen in Strauss' Tondichtungen zukommt. Dass in dieser Hinsicht keineswegs alle in Tempo und Dynamik zurückgenommenen Schlussteile in einen Topf geworfen werden dürfen, wird an einer weiteren Stellungnahme von Strauss deutlich. So kritisierte er gegenüber Hofmannsthal in einem Brief von 1917 »Szenen[-] und Aktschlüsse«, die »so pflaumenweich« seien, »daß niemand weder weint noch lacht, noch applaudiert, noch zischt.«²⁶ Wenngleich diese Aussage noch eindeutiger als die oben zitierte auf die Wirkung von Bühnenwerken abzielt (Strauss wendet sich explizit gegen »alle Debussys, Maeterlincks, Hauptmanns, Strindbergs«),²⁷ scheint sie auf den ersten Blick doch auch seiner 1907 geäußerten Vorliebe für »ganz poetisch ausklingende Pianissimo-Schlüsse« zu widersprechen: Wären unter »pflaumenweichen« Enden in der Musik nicht gerade leise, langsame Schlussteile zu verstehen? Arne Stollberg hat in diesem Zusammenhang auf den Unterscheid zwischen »Ausklängen« und »Verklängen« aufmerksam gemacht: »›verklingend‹ in dem Sinn, dass die Grenze zwischen Musik und Stille verschwimmt« und dass sich die geschlossene Form des musikalischen »opus perfectum et absolutum« öffne.²⁸ Als Beispiele für einen solchen »entgrenzten«, »offenen« Schluss nennt er neben Debussys *Pelléas et Mélisande* vor allem Werke mit metaphysisch-religiöser Tendenz (u. a. Liszts *Dante-Symphonie* und Mahlers *Lied von der Erde*).²⁹ Weitere Beispiele für diesen Typus (insbesondere aus dem 20. Jahrhundert) liefert ein Aufsatz von Wolfgang Rathert, in dem das Phänomen der Schlussbildung in Zusammenhang mit der Kategorie des Fragments erörtert wird;³⁰ Werke von Richard Strauss finden darin bezeichnenderweise keine Erwähnung.

Vorerst bleibt daher festzuhalten, dass sich Strauss zwar in seiner Vorliebe für langsame Schlusstempi einem allgemeinen und bereits einige Zeit vor seinem Schaffen einsetzenden Trend anschloss, damit jedoch offensichtlich ästhetische und

24 Siehe dazu vor allem Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington, IN 2005.

25 Vgl. Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München 1983.

26 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 04.08.1917, in: *BHH*, S. 389.

27 Ebd.

28 Arne Stollberg, »Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in Symphonien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: *Die Kunst des Verklängens. Flucht und Flüchtigkeit in der Musik*, Kongressbericht Bern 2011, hrsg. von dems., Druck in Vorbereitung (ich danke Arne Stollberg, dass er mir seinen Text vor der Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat). Den Begriff des »Verklängen« wählt mit Bezug auf Mahlers Neunte Symphonie auch bereits Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 288.

29 Zu Mahler vgl. auch Danuser, »Musikalische Manifestationen«, S. 121 f.

30 Siehe Rathert, »Ende, Abschied und Fragment«, besonders S. 218 f. und 224–233.

inhaltliche Absichten verfolgte, die keineswegs auf eine metaphysisch konnotierte Transzendierung des Werkschlusses abzielten. Der von ihm wiederholt verwendete Begriff »Ausklang« (auf den noch zurückzukommen sein wird) impliziert keine finale Öffnung, sondern vielmehr Abrundung und ein definitives Ende.³¹ Dazu passt der inhaltliche Befund, der sich bei einem vergleichenden Blick auf die Sujets von Strauss' Tondichtungen ergibt. Die meisten Programme zeigen trotz der Vielfalt ihrer Stoffe und Charaktere eine wesentliche Übereinstimmung: Sie zeichnen den Lebenslauf eines außergewöhnlichen männlichen Protagonisten nach und enden mit dessen Tod, seiner Verklärung oder seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit. Diese biografische Konzeption legt die Verwendung langsamer und leiser Schlussteile nahe. (Schon Louis Spohrs Symphonie Nr. 7 *Irdisches und Göttliches im Menschenleben*, 1841, und Charles-Valentin Alkars Grande Sonate *Les quatre âges*, 1848, schließen leise und in langsamem Tempo.) Wird ein solcher Lebenslauf nicht in christlichem Sinn »sub specie aeternitatis« betrachtet (wie etwa in Liszts später symphonischer Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe*, 1881/82), so ergibt sich eine Konstellation, bei der langsames Tempo und geringe Lautstärke als Ausdrucksmittel einer neuartigen Schlussdramaturgie fungieren, die eine finale Abrundung nicht mehr mit Hilfe der lärmig-geschäftigen Schlussformeln der Klassik anstrebt, sondern durch einen zurückgenommenen, ruhigen »Ausklang«.

Inwieweit diese Strategie in den Tondichtungen von Strauss wirksam ist, wird im Folgenden erörtert. Dabei geht es keineswegs darum, alle seine Gattungsbeiträge in ein einförmiges Verlaufsschema zu pressen. Wie ›offen‹ ein musikalischer Schluss wirkt, kann letztlich nur im Einzelfall entschieden werden, weil dies auf einem komplexen Zusammenspiel struktureller und semantischer Faktoren beruht. Auch dabei ist der systematisch-vergleichende Ansatz sehr hilfreich, weil vor der Hintergrundfolie anderer Werke die individuelle Konzeption erst klar hervortritt. In diesem Sinn sollen die Bemerkungen zu den einzelnen Werken auch zeigen, wie sich Charakter und Funktion des langsamen Schlussteils im Lauf von Strauss' Schaffen veränderten.

31 Dass Strauss die »Intention auf das Zusammenhängend-Ganze« des musikalischen Werks im Unterschied zu Mahler nie aufgab, betont bereits Arno Forchert, »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, S. 85–98, hier S. 93. – Forchert macht im Übrigen darauf aufmerksam, dass auch Epiloge (Schlussgruppen in Sonatensätzen) bei Strauss häufig mit »Ruhe und Geborgenheit« verbunden sind (ebd., S. 94).

II. Die frühen Tondichtungen: der Schluss als handlungsimmanentes Moment

Die drei frühen Tondichtungen enden mit dem Tod des Protagonisten. Positiv gedeutet wird das Ende nur bei *Tod und Verklärung*, im Sinn von Erlösung von Krankheit und Erreichen eines im Leben vergeblich angestrebten Ideals. Der langsame Schlussteil, dessen Tempo stufenweise von *Moderato* bis auf *Lento* gedrosselt wird, ist mit 105 Takten (und ca. acht Minuten Spieldauer) so umfangreich, dass er geradezu einen eigenständigen Finalsatz bildet.³² Obwohl er mit der vorangehenden Entwicklung schroff kontrastiert, bildet er doch ihr programmatisches und strukturelles Ziel,³³ denn das zuvor nur partiell erklangene »Thema des Ideals« wird erst hier in seiner vollständigen Gestalt präsentiert (eine gegenüber der Wiener Klassik neue, um 1900 aber durchaus verbreitete Formdramaturgie³⁴). Inwieweit Strauss bei diesem Werk noch von einer metaphysischen Welt- und Musikanschauung beeinflusst wurde, wie sie sein Mentor Alexander Ritter vertrat, ist umstritten.³⁵ In musikalischer Hinsicht steht das Finale unzweifelhaft in der Tradition des langsamen, ekstatischen Verklärungsschlusses,³⁶ mit deutlicher sakraler Einfärbung durch den choralartigen Gestus des Ideal-Themas und die breiten diatonischen Klangflächen in reinem C-Dur. Die plagale Kadenz, welche ebenfalls zu den Stilmitteln dieser Tradition zählt und namentlich bei Wagner geradezu zu einem Topos des »Erlösungsschlusses« avancierte,³⁷ kommt jedoch nicht (oder allenfalls andeutungsweise) zum Einsatz: Die letzten Akkorde, die mit der Tonika über dem schier endlosen Bass-Schlussston C alternieren, sind As-Dur und a-Moll (T. 483 und T. 487 bzw.

32 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 305.

33 Vgl. Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 86, und Werbeck, *Tondichtungen*, S. 124.

34 So wird etwa in Vincent d'Indys symphonischer Dichtung *Istar* (1896) die Grundgestalt des Hauptthemas in einem rückläufigen Variationszyklus erst ganz am Schluss präsentiert. Die finale Enthüllung eines Themas ist auch charakteristisch für einige auf präexistenten Liedmelodien basierende Werke wie Mendelssohns Streichquartett op. 13 (siehe Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 8–10) oder Zygmunt Noskowskis Symphonie Nr. 2.

35 Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *StraussHb*, S. 374–442, hier S. 394f., und ders., *Richard Strauss's Orchestral Music*, S. 179–183, sieht den Bruch mit dieser Weltanschauung erst in *Guntram* vollzogen. Dagegen konstatiert Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 138f., bereits in *Tod und Verklärung* eine »radikale Antimetaphysik der Tonkunst«. Vgl. auch Hansen, *Richard Strauss*, S. 81f.

36 Vgl. Bork, »Tod und Verklärung«, S. 169f.

37 Gerhard J. Winkler, »Wagners »Erlösungsmotiv«. Versuch über eine musikalische Schlußformel. Eine Stilübung«, in: *Musiktheorie* 5 (1990), H. 1, S. 3–25.

$d = 72$
tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)

This system of the musical score features a grand staff with three staves: two for the piano (treble and bass clefs) and one for the cello/bass (bass clef). The piano part is characterized by long, flowing melodic lines with many ties, starting at a *pp* dynamic. The cello/bass part provides a steady accompaniment with long notes and ties. The tempo marking is *tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)

This system continues the musical score. The piano part features a more rhythmic texture with sixteenth-note patterns, marked with a *p* dynamic and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The cello/bass part continues with long, tied notes. The tempo marking remains *tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve)*. The key signature is consistent with the previous system.

Abb. 2: R. Strauss, Don Juan, Schluss

Dd sempre più lento

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics 'Dd' and 'sempre più lento'. The third and fourth staves are for the first and second violins, both marked 'pp'. The fifth and sixth staves are for the first and second violas, also marked 'pp'. The seventh and eighth staves are for the first and second cellos, with the first cello part marked 'pp' and 'p.r.spr.'. The ninth and tenth staves are for the first and second basses, with the first bass part marked 'pp' and 'p.r.spr.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of two staves, continuing the vocal line from the first system. The notation includes notes and rests, maintaining the 'Dd' and 'sempre più lento' markings.

Dd sempre più lento

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics 'Dd' and 'sempre più lento'. The third and fourth staves are for the first and second violins, with dynamic markings 'pizz.', 'pp', 'pizz.', and 'pp'. The fifth and sixth staves are for the first and second violas, with dynamic markings 'pizz.', 'pp', 'pizz.', and 'pp'. The seventh and eighth staves are for the first and second cellos, with dynamic markings 'pizz.', 'pp', 'arco', 'pp', 'arco', 'pizz.', and 'pp'. The ninth and tenth staves are for the first and second basses, with dynamic markings 'pizz.', 'pp', 'arco', 'pp', 'arco', 'pizz.', and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 2 [Forts.]

T. 5 und T. 9 nach Buchstabe Bb);³⁸ der vorausgehende, ebenfalls sehr lang ausgehaltene Pänultima-Basston ist das dominantische G (T. 469–478 bzw. T. 5 nach Aa bis Bb). Die authentische Bassfortschreitung deutet ebenso wie die finale Enthüllung des Ideal-Themas darauf hin, dass Strauss den langsamen Schluss schon in diesem Werk mehr im Sinn der Vollendung eines irdischen Lebenswegs verstanden wissen wollte denn als Übergang in eine neue, jenseitige Welt.³⁹

Im Unterschied dazu porträtiert *Macbeth* und *Don Juan* jeweils einen negativen (bzw. moralisch fragwürdigen) Helden, der am Ende scheitert. Bei *Macbeth* wollte Strauss ursprünglich den finalen Fokus auf den siegreichen Antagonisten Macduff verlagern und diesem einen Triumphmarsch widmen;⁴⁰ nachdem ihn Hans von Bülow davon abgebracht hatte, entschied er sich für eine Schlussdramaturgie, die von starken Temposchwankungen geprägt ist: zwischen dem initialen aufbrausenden *Allegro*-Gestus, der den Protagonisten charakterisiert, und einem zunehmenden Ermatten (von *molto tranquillo* bis zu *Lento*), das sein Scheitern anzeigt. Dabei dominieren die langsamen Abschnitte im Umfang; gleichwohl behält das schnelle Tempo das letzte Wort mit einem viertaktigen *molto stringendo* und einem trotzig auffahrenden Unisono-Lauf der Streicher: Der Held bleibt sich auch im Untergang treu. Diese Strategie, einen Morendo-Schluss vorzubereiten, um ihn im letzten Moment noch zu durchkreuzen, garantiert eine starke Schlusswirkung, wie sie Strauss in seinem Brief von 1917 forderte.⁴¹ Sie erinnert an Beethoven (*Sonate pathétique*) und Wagner (u. a. *Tristan und Isolde*, 2. Aufzug) und weist voraus auf das drastisch-veristische Ende von *Salome*. Anders als in diesen Fällen verharrt die Harmonik im letzten Abschnitt von *Macbeth* jedoch statisch auf der Molltonika; insofern könnte man hier auch von einem rhythmisch aufgelockerten Schlussklangfeld sprechen, das die ermattende Grundtendenz der Coda nur äußerlich infrage stellt.

Auch bei *Don Juan* wird das Scheitern des Protagonisten vor allem durch eine allmähliche Verlangsamung des Tempos zum Ausdruck gebracht (*poco a poco più lento*), diesmal jedoch konsequent zu Ende geführt, sodass das Stück mit einer veritablen Antiklimax schließt. Dieser leise, langsame Mollschluss frappt umso mehr, als gerade *Don Juan* bekanntlich über weite Strecken von jenem draufgängerischen, brillanten Dur-Allegro-Gestus geprägt ist, der zum Markenzeichen von Strauss wurde.

38 As-Dur kann hier als Subdominantparallele der Molltonika c-Moll gedeutet werden, aber auch als Tonikagegenklang. Der a-Moll-Akkord in Takt 487 hat durch den Vorhalt *d* in den Streichern zunächst ebenfalls ein subdominantisches Moment, das aber auf der dritten Zählzeit aufgelöst wird.

39 Youmans, »Tondichtungen«, S. 392, spricht von einem »geradezu überdeterminierten Gestus des Schließens«.

40 Vgl. Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung*, S. 28.

41 Strauss berief sich dabei auf Wagner und Schiller (Brief vom 4. August 1917 an Hofmannsthal, in: *BHH*, S. 389).

Zudem treibt der Komponist den Kontrast auf die Spitze, indem er den schnellen Pänultima-Teil nach einer letzten Wiederkehr des Hauptthemas unter strettaartiger Temposteigerung in einen monumentalen Orgelpunkt auf der Dominante H münden lässt. Auf diesen herausfordernden rhetorischen Doppelpunkt folgt nach einer langen Generalpause mit einem radikalen Stimmungsumschwung die Entzauberung des Helden (Abb. 2): Die Dynamik wird sogleich zum Pianissimo zurückgenommen, die thematische Substanz aufgelöst in flächige Akkorde und absteigende Streicher-Tremoli, die das poco a poco reduzierte Tempo kaum noch erkennen lassen und aus denen nur einzelne dissonante Bläserakzente hervorstechen, bevor die Bewegung schließlich mit drei getupften Pizzicati ganz zum Erliegen kommt. Dieser ermattende (dabei meines Erachtens keineswegs tragische) Schluss entspricht den letzten Versen des Gedichts von Nikolaus Lenau, das in der Partitur ausschnitthaft zitiert wird: »Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet; / Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt, / Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.« Die enge Anlehnung an den Ausgang des Gedichts stand freilich keineswegs von Anfang an fest; vielmehr hatte der Komponist ursprünglich eine »schneidig[e] Coda« mit »stürmische[m] Schluß« geplant.⁴² Der späte, plötzliche und definitive Umschlag in einen dem Grundcharakter der Komposition entgegengesetzten Zustand⁴³ widerspricht der klassischen Instrumentalmusiktradition;⁴⁴ anders als bei *Tod und Verklärung* (oder manchen Orchesterwerken Liszts wie *Tasso*) bleibt dem Hörer bei *Don Juan* kaum Zeit, sich auf die neue Situation einzustellen. Stattdessen drängt sich hier wieder ein Vergleich mit den abrupten, überraschenden Schlüssen veristischer Opern auf (diesmal freilich weniger mit deren Ausdrucksmitteln als mit ihrer Dramaturgie). In jedem Fall hat das langsame Schlusstempo auch hier keineswegs öffnende Implikationen, sondern steht im Gegenteil für ein definitives Ende.

Den drei frühen Tondichtungen ist gemeinsam, dass sich die Wahl des langsamen Schlusstempos unmittelbar aus dem Sujet ergibt: Der langsame Schlussteil repräsentiert die letzte Station des Programms.

42 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 1, S. 47, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 115; zur Werkgenese siehe ebd., S. 114–118.

43 Der Schluss wird freilich latent antizipiert durch einige episodische Momente wie den plötzlichen Umschlag nach e-Moll auf dem Höhepunkt der ersten Liebesszene (T. 149 bzw. T. 7 vor G: *un poco più lento*, allerdings verbunden mit Fortefortissimo) und die sogenannte Katerstelle (T. 424 bzw. T. 4 nach U). Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 385, und Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 145, der ebenfalls die Distanz von *Don Juan* gegenüber der klassischen Schlussgestaltung hervorhebt (ebd., S. 126).

44 Youmans, »Tondichtungen«, S. 381 f., sieht in dem »beunruhigend verhaltene[n] Ende« der Komposition sogar den »eigentliche[n] Angelpunkt für die neuartige musikalische Umsetzung der Geschichte«.

III. Die späteren Tondichtungen: der Schluss als Epilog

Bei Strauss' späteren Gattungsbeiträgen hingegen wird der Schluss zu einer Art Epilog umfunktioniert,⁴⁵ der den bereits vollendeten Lebenslauf des Helden reflektiert aus einer epischen, mehr oder weniger distanzierten Perspektive. (Gemäß den Kategorien Friedrich Schillers wäre diese Perspektive als sentimentalisch, die der früheren Werke hingegen als naiv zu bezeichnen.⁴⁶) Damit ist auch ein Wandel der Verlaufsform verbunden: Während es in den ersten drei Tondichtungen zu einer irreversiblen Veränderung kommt (ihr Weg verläuft, abstrakt gesprochen, von Punkt a zu Punkt b), weisen die späteren Werke eine Tendenz zur bogenförmigen Rückkehr zum Anfang auf, die einmal mehr Strauss' Affinität zur geschlossenen Form unterstreicht.

Beides zeigt sich bereits in der nächsten Tondichtung, die Strauss nach einer fünfjährigen Pause und nach den Erfahrungen mit seinem Opernerstling *Guntram* schrieb: *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Dieses Werk schließt nicht mit dem Tod des Helden (also mit seiner Verurteilung und Hinrichtung, wie zunächst geplant), sondern mit einem explizit als *Epilog* überschriebenen Teil, der die Thematik und das gemächliche *Zeitmass des Anfangs* wieder aufgreift und die dargestellte Handlungsfolge so mit einem epischen Rahmen umgibt. Inhaltlich ließe er sich als Verweis auf das posthume Weiterleben des Eulenspiegel-Stoffs interpretieren. Dies erklärt auch, weshalb Strauss an den langsamen Hauptteil des Epilogs (ähnlich wie bei *Macbeth*) eine achttaktige Coda anfügte, die nochmals das [s]ehr lebhaft[e] Tempo des Eulenspiegel-Charakters aufgreift.

Anders gelagert ist das Verhältnis von reflexivem Rückbezug auf den Anfang und Tempodramaturgie bei *Also sprach Zarathustra*. Hier ist der durchgängig langsam und leise gehaltene 42-taktige Schlussteil nicht vom Vorangehenden abgegrenzt, sondern bildet vielmehr die zweite Phase einer großen finalen Decrescendo- und Ritardando-Entwicklung, die bereits im Pänultima-Teil beginnt, dem sogenannten *Nachtwandlerlied*, welches seinerseits auf dem Höhepunkt des dionysischen Rausches anhebt. In dem dynamisch und tempomäßig äußerst zurückgenommenen Schlussteil kommen noch einmal die sakral getönten Stilmittel des romantischen Verklärungsschlusses zum Einsatz (extrem hohes Register, Streichertremolo, plagale Schlusskadenz: e-Moll mit großer Sexte – H-Dur). Inwieweit dies der in Nietzsches *Zarathustra* vertretenen Weltanschauung entspricht bzw. als kunstreligiöse Säkula-

45 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 424.

46 Vgl. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], Stuttgart 1978.

risierung genuin sakraler Ausdrucksformen zu deuten wäre,⁴⁷ kann hier nicht weiter diskutiert werden. Entscheidend ist vielmehr, dass der pseudosakrale Wohlklang ganz zuletzt, wenn auch nur sehr dezent, gestört wird – und zwar nicht im Bereich des Tempos oder der Dynamik, sondern auf der Ebene der Harmonik: Die berühmten Pizzicati der Celli und Kontrabässe auf C und G schlagen einen Bogen zurück zur Ausgangstonart C-Dur/c-Moll (Abb. 3).⁴⁸ Vordergründig erfüllen sie damit die alte Regel der Einheit der Tonart. Dass das Werk auf C schließt,⁴⁹ wirkt jedoch vor dem Hintergrund der inzwischen fest etablierten Gegentonart H-Dur, die nicht nur den Schlussteil beherrscht, sondern auch bereits durch den subdominantisches Orgelpunkt auf E im *Nachtwandlerlied* antizipiert wird und an der die Diskant-Instrumente bis zuletzt festhalten, völlig überraschend und befremdend:⁵⁰ Die tiefen Pizzicati setzen keinen Schlusspunkt, sondern ein Fragezeichen. Die Rückkehr zur initialen Tonika hat hier paradoxerweise gerade keine schließende, abrundende Wirkung, sondern sorgt vielmehr für ein offenes, ambivalentes Ende. Dass die Pizzicati stilistisch an den negativ konnotierten Schluss von *Don Juan* erinnern, verstärkt den Eindruck, dass die vorangegangene dionysische Apotheose hier in einem epischen, reflexiven Kommentar wieder infrage gestellt wird. In diesem Sinn ist der harmonisch ambivalente Schluss von *Also sprach Zarathustra* zweifellos der offenste, fragmentarischste unter Strauss' Tondichtungen. Gleichwohl bleibt der Komponist auch hier seiner Skepsis gegenüber »pflaumenweichen« Enden treu, indem er die Öffnung nicht mit den Mitteln des romantischen Verklärungsschlusses herbeiführt, sondern dadurch, dass er diesen durchkreuzt.

Auch bei *Zarathustra* verwarf Strauss im Verlauf des Kompositionsprozesses seinen ursprünglichen Plan, der eine »kolossal[e]« Schlussteigerung vorgesehen hatte,⁵¹ zugunsten eines ganz zurückgenommenen Schlusses. Ob er mit der in einer Skizze zu findenden Bezeichnung »chromatisches Ausklingen«⁵² bereits die letztendlich gewählte Lösung meinte, ist unklar. Den Begriff »Ausklang« hat Strauss jedenfalls

47 Siehe dazu Helmut Loos, »Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 916.

48 Dieser tonale Bogen wird oft auf die zyklische Idee einer ewigen Wiederkehr bezogen; vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 407.

49 Dass das Werk auf C und nicht auf H schließt, ist insofern entscheidend, als man die Pizzicati auf C und G (die zunächst mit dem Posaunenakkord *c/e/fis* kombiniert sind) sonst als sub- oder doppeldominantisches (»phrygische«) Fortschreitung innerhalb einer stark chromatisierten H-Dur-Kadenz deuten könnte.

50 Diese Wirkung geht freilich verloren, wenn die Pizzicati, wie in vielen Aufnahmen, kaum hörbar sind.

51 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 2, S. 70, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 136 f.

52 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 2, S. 87, zit. nach ebd., S. 141.

2 kl. Fl. II. α II. α immer
 2 gr. Fl. pp
 3 Oboen. p dim. pp pp
 Es Clar. pp
 2 Clar. (B) molto dim. ppp
 I. Harfe. pp
 1. Pult immer
 2. 3. 4. (mit Dämpfer) (pultweise geteilt) p dim. pp
 5. 6. 7. (mit Dämpfer) (pultweise geteilt) p dim. pp
 8. Pult (ohne Dämpfer) p dim. pp
 Viol. II. pp
 1. u. 2. Pult. pp
 2 kl. Fl. pp langsamer noch langsamer
 2 gr. Fl. dim. ppp
 3 Oboen. dim. ppp
 Es Clar. ppp
 3 Pos. ppp
 I. Harfe. ppp
 erst. Soloviol. langsamer noch langsamer
 2. 3. 4. dim. ppp
 Viol. I. ppp
 5. 6. 7. Pult. ppp
 Violonc. pizz. ppp
 (alle) pizz. ppp
 Contrab. ppp
Ende.

Regensen am 4. Februar, Violinet am 24. August 1891. München.

Abb. 3: R. Strauss, Also sprach Zarathustra, Schluss

seit dieser Zeit öfter verwendet (auch mit Bezug auf *Heldenleben* und *Alpensinfonie*).⁵³ Er steht in Gegensatz zu dem im 19. Jahrhundert bevorzugten Konzept des emphatischen finalen Höhepunkts (Apotheose oder Katastrophe), denn Ausklang impliziert Loslassen und Entspannung. Stärker als etwa bei dem Haydn'schen »Kehraus«-Finale ist bei Strauss damit jedoch ein epilogartiges, reflektierendes Resümee verbunden, das durch eine eigentümliche Mischung aus Erfüllung und Resignation geprägt ist. Besonders deutlich wird dies an den beiden parallel entstandenen und eng aufeinander bezogenen Werken *Don Quixote* und *Heldenleben*.

Don Quixote schließt mit einem umfangreichen 63-taktigen *Finale*⁵⁴ in durchgängig [s]ehr ruhig[em] Tempo, das noch einmal die wichtigsten thematischen Gestalten Revue passieren lässt und dadurch bogenförmig auf die mäßig langsame *Introduction* rückverweist. Das langsame Tempo wird hier (wie bei *Zarathustra*) schon innerhalb des Pänultima-Teils erreicht: in der zehnten und letzten Variation. Sie bringt die entscheidende Niederlage des Ritters im Zweikampf, die zu einem Umschlag des Tempos von *Viel schneller zu beinahe doppelt so langsam* führt. Was auf diesen letzten einer Reihe drastisch illustrativer Momente folgt, ist eher unspektakulär. Anders als bei *Zarathustra* sind im langsamen Finale des *Don Quixote* wohl pastoral-idyllische, jedoch kaum sakral konnotierte Elemente im Sinn eines romantischen Erlösungsschlusses zu finden. Das Leben des Protagonisten nimmt einen lyrisch-versonnenen, von zahlreichen Celli-Soli durchzogenen, durchaus unpathetischen Ausklang, der abgeschlossen wird durch eine klassische authentische Kadenz.

Weiter ausgebaut und differenziert hat Strauss das Modell des reflektierend-»gemütvolle[n] Ausklingen[s]«⁵⁵ im *Heldenleben*. Durch die Zunahme solistisch-konzertierender Partien rückt der Schlussteil hier noch weiter weg vom sakralen Pathos und hin zu einer kammermusikalisch-dialogischen, überaus intimen Sphäre. Im Zentrum des umfangreichen, vielgliedrigen Finales steht eine breite Adagio-Kanti-

53 Er findet sich auch in einer frühen Skizze zur *Frau ohne Schatten* (Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 32, fol. 2^v), die später im Pänultima-Teil des dritten Akts verwendet wurde (nach Ziff. 230: *allmählich ruhiger*). Siehe dazu Christian Schaper, *Richard Strauss, »Die Frau ohne Schatten«. Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur*, Diss. Univ. Karlsruhe 2014, S. 114 ff., Druck in Vorbereitung.

54 Diese Überschrift findet sich im Erstdruck; in der Eulenburg-Studienpartitur [1924] wurde sie im Notentext getilgt (S. 167), obgleich sie auf der Titelseite weiterhin im Untertitel zu finden ist: *Introduzione, Tema con variazioni e Finale*.

55 Notat zu *Heldenleben* in Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 40 f., zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 165; Faksimile bei *Schuh*, S. 496 f.

lene (T. 854 bzw. T. 4 vor Ziff. 102), die in einer Skizze mit »feierliche Resignation« überschrieben ist (Abb. 4).⁵⁶ Ihre wohlklingend-harmonische Es-Dur-Sphäre (die die Grundtonart endgültig restituiert) wird punktuell durch eine illustrative, dissonante Sturmepisode gestört (in bewegtem Tempo und mit Anklängen an die Motivik der Widersacher des Helden, T. 867–882 bzw. T. 2 nach Ziff. 103 bis T. 2 vor Ziff. 106). Diese hinterlässt im abschließenden intimen »Duet« des Helden mit seiner Gefährtin (Horn und Solo-Violine) Spuren in Gestalt harmonischer Eintrübungen (Chromatik, Moll), die Strauss bei der Werkrevision noch verstärkte.⁵⁷ Dadurch ergibt sich insgesamt eine ambivalentere Schlusswirkung als das reine Idyll, das ursprünglich vorgesehen war. Im Übrigen sorgt die eingangs erwähnte Revision der letzten Takte dafür, dass die Lautstärke in den letzten sechs Takten noch einmal hoch- und wieder zurückgefahren wird⁵⁸ und so auf den energischen Gestus des Anfangs verweist, ähnlich wie am Ende von *Macbeth* und *Till Eulenspiegel*, diesmal jedoch ohne finale Tempobeschleunigung.

T. 854–857 (T. 4 vor Ziff. 102): Vl. I/II



T. 788–790 (Ziff. 94): Kl.I, Vl. I, Va.



T. 705–709 (Ziff. 85): Kl., Va.



T. 255–257 (Ziff. 29): Solo-Vl.



T. 228–230 (T. 6 nach Ziff. 26): Solo-Vl.



Abb. 4: R. Strauss, *Ein Heldenleben*, *finale*s Kantilenen-Thema mit Antizipationen

56 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 21, zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 163.

57 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 169.

58 Der Schlussakkord setzt fortissimo ein und wird dann über drei Takte bis zum Piano diminuiert.

Die entscheidende Wende zum langsamen Tempo erfolgt im *Heldenleben* freilich schon lange vor dem Auftritt der Kantilene. Dieser geht unmittelbar eine langsame Englischhorn-Episode voraus (T. 828 bzw. Ziff. 99), die aufgrund ihres pastoralen Charakters (und in Analogie zum Finale von *Don Quixote*) auf die »Weltflucht« des Helden zu beziehen ist. Deshalb erscheint es fragwürdig, den Beginn des sechsten und letzten programmatischen Teils des Werks (»Des Helden Weltflucht und Vollendung«) erst mit der Kantilene anzusetzen, wie es etwa Friedrich Rösch in seinem Werkkommentar tat.⁵⁹ Entgegen der einschlägigen Auffassung, *Heldenleben* sei klar gegliedert,⁶⁰ herrscht bezüglich dieser Zäsur keine Einigkeit.⁶¹ Tatsächlich fällt eine klare Trennung zwischen den Teilen fünf und sechs schwer. Der äußerlich stärkste Einschnitt ist die »lange« Generalpause in Takt 780 (T. 7 nach Ziff. 93). Die danach einsetzende Entwicklung führt ohne Unterbrechung bis zur Kantilene, allerdings unter starken Schwankungen des Tempos, das zunächst deutlich angezogen wird, um sich dann immer weiter zu verlangsamen; diese heterogene Pänultima-Phase ist inhaltlich bezogen auf Ekel und Zorn des Helden, die ihn zu seiner Weltflucht veranlassen. Die Generalpause hat freilich weniger eine gliedernde als vielmehr eine rhetorische Funktion: Sie steht für das angespannte Schweigen zwischen der herausfordernden Frage des Helden⁶² (die die Präsentation seiner künstlerischen »Friedenswerke« abschließt) und der von »Indolenz«⁶³ geprägten Reaktion der Widersacher.

Dies erklärt auch, weshalb sich die gleiche Zäsur schon einmal zuvor findet, zu Beginn der Hauptphase des fünften Teils (T. 699 bzw. T. 6 vor Ziff. 85). Diese Parallele bildet nur einen von vielen Bezügen zwischen fünftem und sechstem Teil. So folgt auf das »Nein« der Widersacher beide Male ein Thema (zerlegt in kleine Motive, T. 705 und T. 788 bzw. Ziff. 85 und Ziff. 94; vgl. Abb. 4), das später in der Kantilene des sechsten Teils seine »Vollendung« erfährt. Dieses Thema stammt ursprünglich aus dem dritten Teil (»Des Helden Gefährtin«), wo es von der Solo-Violine inmitten umfangreicher Solo-Passagen exponiert wird und daher nur wenig auffällt (T. 228

59 Friedrich Rösch, »*Ein Heldenleben*«. *Tondichtung für grosses Orchester von Richard Strauss. Erläuterungsschrift*, Leipzig [1899], S. 24 und 38.

60 Vgl. Youmans, »Tondichtungen«, S. 420–422.

61 Während Youmans, »Tondichtungen«, S. 420, ebenso wie Rösch für Takt 852 (T. 6 vor Ziff. 102) plädiert, sehen Wilhelm Klatte (Programmhefttext zu einer Aufführung des Werks am 3. März 1899 in Frankfurt am Main: *Richard Strauss. Ein Heldenleben*, Leipzig und Stuttgart 1899, S. 15) und Richard Specht (Vorwort zur Eulenburg-Studienpartitur [1924], S. IV) den Beginn von Teil sechs schon in Takt 780 (T. 7 nach Ziff. 93). Vgl. auch den Literaturbericht bei Werbeck, *Tondichtungen*, S. 444–447, der hervorhebt, dass sich keine der sechs programmatischen Überschriften vollständig mit der Musik deckt (ebd., S. 293 f.).

62 Strauss hat das Pendant dieser Stelle, den Abschluss des ersten Teils, selbst als Frage bezeichnet; vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 160 f.

63 Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 5, Nr. 40 f., zit. nach Werbeck, *Tondichtungen* S. 165; Faksimile bei *Schuh*, S. 496 f.

und T. 255 bzw. T. 6 nach Ziff. 26 und Ziff. 29). Daran zeigt sich beispielhaft die doppelte Formfunktion des fünften Teils: Er verweist einerseits, wie Walter Werbeck gezeigt hat,⁶⁴ in vielen Details auf die vorangehenden Teile zurück und erfüllt so innerhalb der sonatensatzähnlichen Gesamtanlage des *Heldenleben* die Funktion einer Reprise (freilich einer Transformationsreprise, bei der die Elemente der Exposition in veränderter Gestalt und Abfolge auftreten, das heißt in einem neuen Sinnzusammenhang, wie in diversen Sonatensätzen des 20. Jahrhunderts, etwa bei Skrjabin oder Schostakowitsch). Andererseits ist der fünfte Teil eng mit dem Schlussteil verwoben und bildet zusammen mit ihm eine neuartige Finalkonzeption. Neben den genannten thematischen Bezügen tragen dazu vor allem zwei Merkmale bei:

1. Das im Unterschied zur Exposition ganz überwiegend langsame Tempo: Der entscheidende Umschwung erfolgt schon in Takt 699 (T. 6 vor Ziff. 85), zu Beginn der Hauptphase des fünften Teils. Ab hier herrschen bis zum Ende langsame Tempi (und überwiegend gedämpfte Dynamik) vor.
2. Das Moment der Reflexion. Es resultiert daraus, dass Strauss als »Des Helden Friedenswerke« bekanntlich zahlreiche Zitate von Themen aus eigenen früheren Werken aufbietet. Dadurch dringt die reflektierte, epische Haltung, die in den vorangegangenen Werken primär für den Epilog konstatiert wurde, hier in den Hauptteil ein. Bei *Heldenleben* lässt sich nicht mehr klar trennen zwischen der Darstellung einer Handlung und dem abschließenden Kommentar des Komponisten; vielmehr wird dessen Reflexion über sein Schaffen selbst zum Thema der ganzen Komposition.

Die Aufmerksamkeit der Forschung war lange primär auf die Zitatcollage gerichtet, mit der sich Strauss selbst zum Helden zu erklären schien. Ebenso bemerkenswert und eng damit verbunden ist jedoch das primär langsame Tempo im letzten Drittel der Komposition (mehr als 200 Takte bzw. ca. 15 Minuten), das nicht nur die titelgebende Kategorie des Heroischen infrage zu stellen scheint, sondern auch in deutlichem Gegensatz zur klassischen Form- und Schlussgestaltung steht. Von einer »nahezu unproblematischen Sonatenform«, die »wie nach dem Lehrbuchschema« angelegt sei,⁶⁵ kann bei *Heldenleben* im Hinblick auf die zweite Hälfte keine Rede sein. Wie ratlos eine an traditionellen Formkategorien orientierte zeitgenössische Analyse dieser Tempodramaturgie gegenüberstand, zeigt etwa Richard Spechts Vorschlag, die Teile fünf und sechs als »Doppelkoda« aufzufassen.⁶⁶ Demgegenüber erscheint es sinnvoller, die beiden Teile als einen großen langsamen Schlussblock zu betrachten innerhalb einer Gesamtdramaturgie, die – unter Absehung von kleinen Episo-

64 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 451–453.

65 Youmans, »Tondichtungen«, S. 420.

66 Specht, Vorwort zur Eulenburg-Studienpartitur, S. IV.

den – die unkonventionelle Tempofolge schnell–langsam–schnell–langsam aufweist. Diese Abfolge, die mit dem radikalen Verzicht auf eine (von Strauss sonst gern im Pänultima-Bereich verwendete) wirkungsvolle Schlusssteigerung einhergeht,⁶⁷ bildet einen Extremfall der hier aufgezeigten Tendenz einer Zunahme langsamer Abschnitte gegen Ende des Werks, welcher über die langsamen Finali von *Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra* und *Don Quixote* hinausgeht.

Dass dabei das »feierlich-resignative« Kantilenen-Thema erst fast zuletzt zum ersten und einzigen Mal in seiner »eigentlichen«, vollendeten Gestalt präsentiert wird, der ein eigentümlicher »Ton des Schließens, des (Sich-)Verabschiedens«⁶⁸ eignet, bestätigt (ähnlich wie bei *Tod und Verklärung*) den finalen und geschlossenen Charakter der Komposition.⁶⁹ Strauss gelingt es hier, mit eher »unklassischen« Mitteln (langsamer Schlussteil, finale Exposition eines Themas mit ihr vorangestellten Varianten) eine individuelle Form zu schaffen, die in ihrer Geschlossenheit den klassischen Werken nicht nachsteht.⁷⁰ Damit bleibt auch kein Zweifel, dass diese Form ein rein diesseitiges Leben reflektiert. Die nachkomponierten Posaunenakkorde der letzten Takte (T. 922–927) können durchaus als feierliches Totengedenken gedeutet werden;⁷¹ dieses tönende »In memoriam«, das die plagale Subdominante⁷² ausspart, ist jedoch eindeutig auf den irdischen Nachruhm des Helden bezogen.

Dass mit *Heldenleben* ein Extrempunkt in Strauss' Auseinandersetzung mit dem Typus des langsamen Schlusstells erreicht war, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Komponist danach in der *Symphonia domestica* den entgegengesetzten Weg wählte mit einem im Tempo zwar differenzierten, aber durchgängig schnellen Fugen-Finale. Erst in der *Alpensinfonie* kam er wieder zum Konzept des reflektierenden Epilogs in [e]twas breit[em] und getragen[em] Tempo zurück, der diesmal sogar in der Partitur explizit als *Ausklang* deklariert ist. Ausgerechnet zu Beginn dieses Teils kommt mit der Orgel überraschend ein eindeutig sakral konnotiertes Element zum

67 Werbeck, *Tondichtungen*, S. 357 und 452 f.

68 Hansen, *Richard Strauss*, S. 186.

69 Dies gilt folglich auch bereits für die Erstfassung des Werks mit Pianissimo-Schluss (abgedruckt bei *Schuh*, S. 502 f.). Dass Strauss hier über den letzten Takt die Vortragsbezeichnung *verklingend* setzte, ändert nichts daran, dass die Schlussgestaltung bei *Heldenleben* insgesamt (in allen Fassungen) dem von ihm anderweitig so genannten Konzept des »Ausklangs« folgt.

70 In diesem Sinn wäre zu überlegen, ob die von James Hepokoski (»The Second Cycle of Tone Poems«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 78–104, hier S. 102) zur Charakterisierung von *Heldenleben* gewählte Formulierung (»Invading and conquering the old »Classical« lands on modern terms«) nicht umgekehrt werden müsste: Strauss bedient sich eines romantischen Schlusstypus' für einen klassizistischen Zweck.

71 Nach *Schuh*, S. 504, sprach Strauss 1946 ironisch von einem »Staatsbegräbnis«. Vgl. auch Rösch, *Ein Heldenleben*, S. 39.

72 Über dem Orgelpunkt *Es* der Pauken erklingt in Posaunen und Tuben die Folge c-Moll – g-Moll – Es-Dur.

Einsatz. Von einem metaphysisch intendierten Verklärungsschluss kann gleichwohl keine Rede sein, denn gerade die *Alpensinfonie* ist mit ihrer »antichristlichen« Entstehungsgeschichte und der in ihr zelebrierten »Anbetung der Natur« ein dezidiert diesseitiges Werk.⁷³ Im Übrigen steht der *Ausklang* hier bemerkenswerterweise an vorletzter Stelle, was seinen epischen Charakter etwas relativiert (es bleibt letztlich offen, ob der Rückblick auf den absolvierten Weg aus der Sicht des Protagonisten oder eines handlungsexternen Erzählers/ Beobachters erfolgt). Darauf folgt als letzte Handlungsstation die *Nacht*, mit der sich der zeitliche und räumliche Bogen der in der Sinfonie evozierten ganztägigen Gebirgstour schließt. Die musikalische Evokation einer Landschaft und/ oder eines natürlichen Tages- oder Jahresablaufs in eine Bogenform mit langsamen Rahmenteilern zu fassen, war zu jener Zeit keineswegs neu (hier ließen sich zahlreiche Vorbilder nennen: von Mendelssohn und Gade über Raff und Tschaikowsky bis zu d'Indy⁷⁴). Die Bogenform gilt prinzipiell als geschlossene Form;⁷⁵ zugleich eignet ihr, gerade in Verbindung mit dem Thema des Tages- oder Jahresablaufs, jedoch auch ein zyklisches Moment im Sinn einer ewigen Wiederkehr, die über den Werkschluss hinausgeht. Diese Ambivalenz unterstreicht Strauss, indem er sein monumentales Landschaftsgemälde einerseits besonders nachdrücklich zur Ruhe kommen lässt (mit einem 23-taktigen Orgelpunkt auf *b/B*),⁷⁶ andererseits mit dem diatonischen b-Moll-Cluster aus der langsamen Einleitung schließt (wiedergegeben in Abb. 8 des Beitrags von Hartmut Schick im vorliegenden Band, S. 164), das heißt mit einer Dissonanz, die nicht nur über die getupften Pizzicati bei *Zarathustra* hinausgeht, sondern auch über die Schlussbildungen anderer, teils jüngerer Komponisten seiner Zeit.⁷⁷

73 »Ich will meine *Alpensinfonie*: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.« Schreibkalendereintrag von Richard Strauss, Mai 1911, zit. nach Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997, S. 208. Zu Genese und Aussage dieses Werks vgl. ebd., passim.

74 Vgl. Keym, »Mendelssohn und der langsame Schluss«, S. 4 f., 16 und 19, sowie ders., »De la ›Divine Bonté‹ à l'›Antéchrist‹? *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy comparé à *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss«, in: *Vincent d'Indy et son temps*, hrsg. von Manuela Schwartz, Sprimont 2006, S. 195–210.

75 Vgl. Steinbeck, »Das eine nur will ich noch«, S. 281.

76 Diesem »Schluss-Pedalton« geht, getrennt durch eine Pause, die Quinte *F* im Bass voraus.

77 Man denke etwa an den Dreiklang mit Sixte ajoutée am Ende von Mahlers *Lied von der Erde* oder an die reinen Dreiklangsschlüsse von Schönbergs Zweitem Streichquartett und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*.

Abschließend bleibt Folgendes festzuhalten: Mit seiner Präferenz für langsame und leise Schlussteile knüpfte Strauss in seinen Tondichtungen einerseits an eine Entwicklung an, die bereits im frühen 19. Jahrhundert begonnen hatte; andererseits gewann er diesem Modell durchaus neue und unterschiedliche Seiten ab. Neben den jeweiligen Erfordernissen des Sujets, das freilich fast immer einen Lebenslauf nachzeichnet, spielte hier ab den 1890er-Jahren zunehmend eine Tendenz zum die Handlung reflektierenden Epilog hinein (die Strauss später auch in Bühnenwerken wie dem *Rosenkavalier* fortsetzte). Zu den für ihn ebenso charakteristischen zupackenden Allegro-Phasen stehen die langsamen Schlussteile in einem komplementären Spannungsverhältnis, das unterstreicht, dass in Strauss' Musik neben dem Dramatischen⁷⁸ auch die lyrisch-intime Sphäre starkes Gewicht hat.⁷⁹

Was die geschichtliche Einordnung dieser Befunde betrifft, so ist mit Blick auf die zahlreichen Finali mit langsamem Tempo in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts (etwa bei Schönberg und Berg, Bartók und Ives, Milhaud und Messiaen) festzustellen, dass es bei diesem Merkmal zwischen dem 19. Jahrhundert und der neuen Musik keinen scharfen Bruch gibt, sondern eine kontinuierliche Linie; innerhalb dieser Entwicklung steht Strauss weder am Anfang noch am Ende, sondern durchaus in der Mitte. Blickt man freilich näher auf die von ihm mit seinen langsamen Schlüssen intendierte Wirkung, so wird klar, dass er sich darin deutlich abhebt von vielen seiner Zeitgenossen, Vorgänger und Nachfolger, die damit eine entgrenzende Öffnung des Werks anstrebten im Sinn der romantischen Metaphysik der Tonkunst. Demgegenüber wählte Strauss mit dem langsamen Schluss ein romantisches Ausdrucksmittel (das in der Wiener Klassik bis zum späten Beethoven quasi nicht vorkommt), um in einer Zeit, in der die klassischen Formtypen ihre normative Kraft weitgehend eingebüßt hatten, das durchaus klassizistische Ziel zu erreichen, seinen Werken einen nachdrücklichen Abschluss zu geben.

78 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 86 f.

79 Diese Seite betonte unlängst auch Wolfgang Rathert, »Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *StraussHb*, S. 531–545, hier S. 542, mit Bezug auf einen Text von Jean Chantavoine von 1911.