

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 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 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 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) 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

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss

Reinhold Schlötterer

Im Abendrot gehört gewiss zu den gewichtigsten Kompositionen der ganz späten Jahre von Richard Strauss. Es handelt sich freilich nicht um ein Lied, wie der vom Verleger Ernst Roth (Boosey & Hawkes) gewählte zugkräftige Sammeltitle *Vier letzte Lieder* glauben macht, Strauss nannte Derartiges gewöhnlich ›Orchestergesang‹ – im konkreten Fall lautet das Titelblatt des Partiturotograf: »Im Abendrot. | (Freiherr von Eichendorff) | für eine hohe Singstimme | mit großem Orchester«.¹ Auch aus den normalen Maßen eines Strauss'schen Orchestergesangs fällt *Im Abendrot* durch seine unproportioniert ausgedehnten Orchesterteile an Anfang und Ende heraus, sodass man beinahe von einer Orchesterkomposition mit eingebettetem Gesangsteil sprechen möchte. Der kompositorische Schwerpunkt, gleichsam die Summe des Ganzen, liegt unüberhörbar in dem *sehr langsam* auszuführenden 21-taktigen, die Schlussworte des Gedichts und des Gesangs instrumental vertiefenden Orchesterepilog.²

Dass Strauss während der Komposition von *Im Abendrot* an einen Zyklus gedacht haben konnte, wage ich zu bezweifeln.³ Im Titel des Autografes vermerkt er unten sarkastisch: »Nachlass.« Ich halte *Im Abendrot* aus verschiedenen Gründen für einen Sonderfall, für einen ›Solitär‹, den man in der heutigen Konzertpraxis ruhig auch einmal ohne die üblichen Hesse-Gesänge aufführen oder auch mit anderen Gedicht-vertonungen kombinieren könnte und sollte; infrage käme etwa das frühe, durch das gemeinsame »Ruhe«/»ruhen wir« verwandte *Ruhe, meine Seele!* op. 27/1 von 1894, das sich Strauss, ohne jeden äußeren Anlass, als einziges seiner frühen Klavierlieder, 1948 in der Schweiz, beinahe zeitgleich mit *Im Abendrot*, nochmals vornahm und für

1 D-GPrsa TrV_296_q00925.

2 Tatsächlich kommt es erst im Orchesterepilog zur vollen Bläserbesetzung, indem die auf der ersten Partiturseite angegebene, aber noch 74 Takte lang schweigende Trompete 3 sich ab dem Schlusswort des Gesangs »Tod?« den von Anfang an beteiligten Trompeten 1 und 2 zugesellt, um nun zu dritt (mit Dämpfer) volle Dreiklänge (Ces-Dur, Es-Dur) zu bilden.

3 Später jedoch hatte Strauss möglicherweise einen geschlossenen Hesse-Zyklus im Auge. In Skizzenbuch D-GPrsa Tr. 142, das eine Skizze zu *Beim Schlafengehn* und die Gedichtniederschrift zu *September* enthält, findet sich auch das Skizzenfragment zu einem Orchestergesang nach Hesses *Nacht*, ebenso die Textniederschrift eines weiteren Gedichts von Hesse, nämlich *Höhe des Sommers*.

Gesang und großes Orchester bearbeitete. Nicht zuletzt vom langen Zeitraum der Entstehung her hebt sich *Im Abendrot* heraus: Im Gegensatz zu den dann zügig in Reihe entstehenden Hesse-Vertonungen trug Strauss die Idee zu dem Eichendorff-Gesang Jahre mit sich herum.⁴

Was schon bei einem ersten, unbefangenen Anhören von *Im Abendrot* auffallen muss, ist die Dominanz reiner, nicht mit Dissonanzen aufgeladener oder durch Dissonanzen verstreuter Dreiklangsgebilde:⁵ am Anfang des Werks gleich fünf Takte reines Es-Dur, zum Abschluss eine ganze Serie reiner Klänge, auf die wir später noch genauer eingehen werden.

Auch die Singstimme ist, gemessen am Maßstab Strauss'scher Gesangslinien, merkwürdig zurückgenommen.⁶ Eine Gesangsmelodie im strengen Sinn des Worts entfaltet sich eigentlich nicht: Es gibt viele Tonrepetitionen (z. B. bereits zu Beginn drei Mal hintereinander der Ton *b*),⁷ und schon bei dem ersten Hauptwort des Gedichts »Not« bleibt die Melodie auf einer ganzen Note stehen; immer wieder skalisch gebundene Abwärtsbewegung; im Zentrum des Textes, bei der titelgebenden Stelle »So tief im Abendrot«, eine schmucklose Es-Dur-Akkordbrechung; als einziges gestalthaft geprägtes Motivelement (T. 41 und 46) eine aufschwungartige, im Orchesterprolog

-
- 4 Die Stationen des Entstehens sind: Gedichtniederschrift 1 (»Ouchy 3. April 46«, D-Mbs Mus. ms. 18759), Skizzenfragment (wohl 1947, D-GPrsa Tr. 136), Gedichtniederschrift 2 (wohl 1947, Schweizer Tagebuch, Faksimile bei: Timothy L. Jackson, »*Ruhe, meine Seele!* and the *Letzte Orchesterlieder*«, in: *Richard Strauss and his World*, hrsg. von Bryan Gilliam, Princeton, NJ 1992, S. 90–137, hier S. 104), Particell (»Montreux 27. April 1948«, D-GPrsa TrV_296_q00926), Partitur (»Montreux, 6. Mai 1948«, D-GPrsa TrV_296_q00925). Die eben genannte, noch das »ruhn wir beide« beibehaltende und bereits mit »überm stillen Land« abbrechende Skizze in Tr. 136 verweist kaum auf die spätere Komposition (Eichendorffs Gedicht im unveränderten Wortlaut ist wiedergegeben im Anhang, S. 511; zu Strauss' Änderungen siehe S. 507–509). Immerhin steht schon die Tonart Es-Dur fest, und in Takt 15 ist mit dem Zusammenklang *f/es/as/ces* – in einer signifikanten Stellung nach dem von Strauss deutlich aus dem Kontext herausgehobenen Wörtchen »nun« – schon ein persönliches Zurückblicken auf Wagners *Tristan* vorgesehen. Vgl. die Übertragung der Skizze bei Jackson, »*Ruhe, meine Seele!* and the *Letzte Orchesterlieder*«, S. 123.
- 5 Ein Kriegsblinder – begabt mit einem erstaunlichen Gehör für das harmonisch Wesentliche –, der in den 80er-Jahren regelmäßig meine Harmonik-Seminare an der Münchner Universität besuchte, platzte unmittelbar nach Anhören einer Einspielung von *Im Abendrot* geradezu heraus: »Das sind ja lauter reine Klänge!«
- 6 Auf die für Strauss' Gesangslinien so kennzeichnenden, oft hoch liegenden Vokalisieren (wie z. B. *Frühling*, T. 17–20; *September*, T. 32–35; *Beim Schlafengehn*, T. 43–49) wartet man hier vergebens. Und schon ein erster Blick auf die Noten zeigt uns bei den Hesse-Stücken eine starke, ja stilbestimmende Präsenz von Sechzehntelwerten, wogegen bei *Im Abendrot* als kürzester Wert das Achtel auftritt, und dadurch statt eines ›floral‹ und feingliedrig bewegten Stils ein sehr gemessener Eindruck entsteht.
- 7 Freilich kein gleichmäßiger Auftakt, vielmehr mit der Folge: drei, zwei und ein Viertel etwas rhythmisch Durchformtes.

(T. 9, 13, 16 und 18) schon vorweggenommene große Sext;⁸ und schließlich gerät der melodische Verlauf auch wieder ins Stocken: »Ist dies – etwa – der Tod?«

Extrem zurückgenommen ist über die ganze Komposition hinweg auch die Dynamik: Abgesehen von dem Fortepiano des Anfangs und einem entsprechenden Sforzato bei dem Neuansatz einer auf den Anfang zurückbezogenen Instrumentalstelle herrscht – wohl einmalig bei einem Orchestergesang von Strauss – eine durchgängige Piano / Pianissimo-Haltung.⁹

›Augenfällig‹, schon bei einem ersten Blick auf Partitur oder Klavierauszug, ist ferner die metrisch großflächige Anlage des Ganzen, bildhaft gesagt: das ruhige Atmen dieses Orchestergesangs. Als Tempo vorgezeichnet ist zwar ein *Andante* im C-Takt, also 4/4, aber die lange, teilweise sogar über mehrere Takte hinweg ausgehaltenen Klangfundamente und die übergeordnete Bewegung in ganzen und halben Noten lassen erkennen, dass hier strukturell ein *Alla breve* gegeben ist; nur so lässt sich auch verstehen, wie unauffällig fließend im Gesangsteil die vier Viertel (2/2) zwischendurch auf 3/2 ausgedehnt werden können. Jedenfalls ist die Grundtendenz zum Lapidar-Weiträumigen nicht zu übersehen.¹⁰

Alle vier genannten Kompositionsbereiche: die reinen Klänge, die Zurückhaltung im Melodischen und Dynamischen, die großgliedrige Metrik, gehören schon zu dem, was ich bei *Im Abendrot* mit ›musikalisch elementar‹ umschreiben möchte. Genauer-

8 Dieses Motiv erinnert an Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvvertüre (von Strauss selbst in anderem Zusammenhang als Notenbeispiel zitiert: *BE*, S. 57).

9 Ein einziges Mal (T. 29) wird mit einem Crescendo ein kurzes, gleich wieder zurückgenommenes Mezzoforte erreicht, ein zweites, im Particell bei »So tief im Abendrot« noch vorgesehenes Mezzoforte wird in der Partitur auf Piano zurückgestuft. Dass Strauss auch einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen durch eigene dynamische Bezeichnungen hervor- oder zurücktreten lassen kann, gehört zum Wesentlichen seiner ›Orchesterpolyphonie‹. Vgl. hier etwa das Mezzoforte der beiden B-Klarinetten in Takt 31.

10 Sowohl die Piano-Haltung als auch das strukturelle *Alla breve* sind schwer zu bewältigende Hürden für eine werkgerechte Aufführung. Es ist sicher nicht leicht, ein mehr als 80-köpfiges Orchester ohne Verlust an Intensität auf ein permanentes Piano einzuschwören. Und es ist, wovon zahlreiche Konzerte und Einspielungen auf Tonträgern zeugen, anscheinend wirklich schwierig, das richtige, dem *Andante* gerecht werdende Anfangstempo zu finden – ab Takt 56 wird das Tempo dann ohnehin *noch ruhiger, immer langsamer* und schließlich *sehr langsam*. Dadurch, dass Kurt Masur (Jessye Norman, Gewandhausorchester Leipzig, 1983) schon das *Andante* extrem langsam beginnt, beraubt er sich der Möglichkeit, den im Werk gemeinten Prozess des Langsamwerdens ab »O weiter, stiller Friede!« adäquat zur Geltung zu bringen (Spieldauer bei ihm insgesamt 9:54 Minuten); Daniel Barenboim (Anna Netrebko, Staatskapelle Berlin, 2014) braucht 8:11 Minuten, Herbert von Karajan (Anna Tomowa-Sintow, Berliner Philharmoniker, 1986) 7:16 Minuten, wogegen Wolfgang Sawallisch (Barbara Hendricks, Philadelphia-Orchester, 1996) – die von mir favorisierte Aufnahme – relativ zügig beginnend auf 6:30 Minuten kommt. – Gegen jegliches Zerdehnen und Verschleppen, wie es heutzutage immer mehr überhandnimmt, wandte sich bereits Strauss explizit im Falle *Parsifal*: »Dirigentenerfahrungen mit klassischen Meisterwerken«, *BE*, S. 66–68 (Abschnitt »Nach der Direktion des ›Parsifal‹ [Sommer 1933]«).

hin möchte ich darunter aber Mehrstimmigkeits-Prozeduren verstehen, die aus der Satztradition herausfallen, sie geradezu negieren, aber keineswegs durch Strauss'sche Ballungen, vielmehr umgekehrt durch ein Zurückgehen auf einfache, sozusagen noch nicht vom Satz durchformte musikalische Phänomene; von der normativen Satztradition her gesehen grobe Regelwidrigkeiten, die einem strengen Musiktheoretiker mehr als ein Stirnrunzeln verursachen würden.

Gleich zu Anfang des Gesangsteils, bei »Wir sind durch Not«, sieht man sich mit elementar dargebotenen, jeden Theoretiker erschreckenden Quint / Oktav-Parallelen konfrontiert (Abb. 1). Hat Strauss übersehen, dass seit dem 15. Jahrhundert solche rohen, den Komponisten disqualifizierenden Parallelen als ein Tabu des Komponierens gelten? Die »schlimmste« Stelle ist dabei, wenn nach vorausgehenden, auf das Orchester beschränkten Parallelen mit dem Wort »Not« nun auch noch die Singstimme einbezogen ist, sodass buchstäblich, Ton für Ton, eine alles erfassende parallele Quint / Oktav-Versetzung vom Es-Dur-Dreiklang zum g-Moll-Dreiklang (III. Stufe) stattfindet, ein Vorgang, der darüber hinaus ebenso parallel wieder nach Es-Dur zurückgeführt wird.¹¹

Es gilt nun ganz allgemein die Regel: Je elementarer die Stimmführungsvorgänge sind, desto eindrücklicher treten die dergestalt verbundenen Klänge hervor, hier also unüberhörbar prägnant: Es-Dur – g-Moll – Es-Dur, nachfolgend Ces-Dur.¹² Der durch Parallelen besonders herausgehobene »herbe« und eine ganze Note ausgehaltene g-Moll-Akkord der III. Stufe ist daneben auch durch eine Leitton / Zielton-Verbindung (*b-d-(b)-es* in Singstimme und Orchester mit dem nachfolgenden, in Ces-Dur aufleuchtenden Klang (statt einer ganzen Note nun ein kurzes Melisma) in Beziehung gesetzt, zweifellos eine musikalische Entsprechung zu den von Eichendorff im Gedicht in Verbindung gebrachten Textworten »Not« und »Freude«.

11 Um Missverständnisse auszuschließen: Bei dem großen Orchester des 19./20. Jahrhunderts hat man zu unterscheiden zwischen (tabuisierten) Satzparallelen und instrumentatorisch bedingten (musikästhetisch problemlosen) Orchesterparallelen. Unisono- und Oktavkopplungen (-parallelen) in der Partitur sind angesichts des vielstimmigen Klangkörpers eine Selbstverständlichkeit. Klangtechnisch möglich und wirksam sind aber auch bestimmte Quintverdopplungen (-parallelen), wie sie Strauss bei *Im Abendrot* etwa in Takt 93f. in den Celli II anwendet (siehe Anhang, S. 514). Diese mit dem Klangphänomen der Naturtonreihe zusammenhängende Orchestertechnik erinnert an Orgelregister wie Sesquialtera (Quinten) oder Mixtur. Darüber hinaus begegnen wir bei Strauss auch »koloristischen« Quintverdopplungen im klanglichen Oberbau, zum Beispiel bei *Die Frau ohne Schatten*, dritter Aufzug, Ziffer 2.

12 Einer solchen innerkompositorisch wirksamen Regel entspricht es auch, wenn Strauss die restriktive Komplexität von Einzelklängen (»reine« Dreiklänge!), von der schon die Rede war, dadurch kompensiert, dass er tatsächlich alle zwölf Stufen der chromatisch-enharmonischen Halbtonreihe ins Spiel bringt, lediglich die Klangstufe E trägt als Bass von Takt 41 (im Kontrabass pizzicato!) nur einen Quartsextklang (*e/a/cis*). Strauss' Klangspektrum umfasst (in skalar fallender Reihe angeordnet und Septakkorde eingeschlossen) also: Es/es | D/d | Des/Cis | c | Ces | B/b | A | As/as | G/g | Ges/fis | F/f | E (= Quartsextbass) | Es.

The image shows a musical score for Richard Strauss's *Im Abendrot*, measures 21-28. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a section marker 'B' and the lyrics 'Wir..... sind durch Not'. The piano accompaniment features a prominent quint/octave parallel motion in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics 'und Freu - - - de ge - gan - - gen Hand in Hand;'. The piano accompaniment in this system includes dynamic markings of *mf*, *dim.*, and *pp*. The score is in B-flat major and 3/4 time.

Abb. 1: R. Strauss, *Im Abendrot*, T. 21–28¹³

Poetisch auffallend ist des Weiteren, wie Eichendorff – über das normale, Vers und Strophe bindende Reimschema hinaus – mit dem das ganze Gedicht übergreifenden Reim »[...] durch Not / [...] der Tod?« zusätzlich Anfang und Schluss verklammert. Darauf reagiert auch Strauss, indem er die Schlussstelle »... der Tod?« – wie anfangs »... durch Not« – wiederum durch eine elementare und theoriwidrige Quint/Oktav-Parallele mit Leittonverbindung auszeichnet, zunächst b-Moll – Ces-Dur (Trugschlussstufe von es-Moll), im Epilog dann, konstruktionsgleich und endgültig, d-Moll – Es-Dur (siehe Anhang, S. 513 f., T. 74 f. bzw. 88 f.). Auch hier gilt, dass die auf diese ›radikale‹ Weise verbundenen Klänge von besonderer Ausdruckskraft sind: Auf ein düsteres d-Moll folgt ein die Haupttonart repräsentierendes ›heroisches‹ Es-

13 Entnommen aus: GAL III, S. 191–196 (*Im Abendrot*, Klavierauszug von Ernst Roth), hier S. 192. Zur originalen Orchesterfassung von *Im Abendrot* siehe GAL IV, S. 557–568.

Dur.¹⁴ Diese zweite Parallelen-Stelle ist allerdings deshalb weniger spektakulär – oder soll man sagen: noch auffallender –, weil sich die Gruppe der tiefen, klangtragenden Bassinstrumente (Celli II / Kontrabass und tiefste Bläser) in einem Terzfall von der Parallele abspaltet und statt eines echten Schlussklangs einen merkwürdigen, wiederum theoriefremden Quartsextklang generiert (siehe Anhang, S. 514, T. 88 f.), über den noch zu sprechen sein wird.

Mit einem dritten Fall elementarer Parallelführung in Quinten bei *Im Abendrot* hat es eine besondere Bewandnis: Während die vorausgehend aufgezeigten Satzparallelen ganz vom Komponisten gestaltet sind, das heißt gerade so und nicht anders gesetzt wurden, haben wir es nun mit Quintparallelen zu tun, die nicht konstruiert werden müssen, die vielmehr schon dem zwölftönig chromatisch-enharmonischen System direkt und unveränderlich innewohnen und derer sich der Komponist, wie man sagen kann, jeweils nur bedienen muss. Die Quinten *es / b–d / a*, die zunächst bei »Ist dies ...« am Beginn der Schlusszeile von *Im Abendrot* auftreten (siehe Anhang, S. 513, T. 70 f.), sind von dieser Herkunft und Beschaffenheit. Ein kleiner systematischer und historischer Exkurs mag etwas zum Verständnis solcher ›autonomen‹ Parallelen beitragen.

Exkurs

Analog zu der schon im Diatonischen naheliegenden Möglichkeit, bei einem beliebigen Dreiklang durch Wechsel zwischen großer und kleiner Terz – bei stabiler Quinte – unmittelbar Dur in Moll und Moll in Dur zu verwandeln, trägt das chromatisch-enharmonische System die weitergehende Möglichkeit in sich, an jeder Stelle der zwölftönigen Skala durch eine Halbtonverschiebung von Dreiklangsaußentönen (Quinten) – jetzt bei stabiler Terz – die beiden Tongeschlechter unmittelbar nebeneinanderzustellen.¹⁵ Die dabei auftretenden Quintparallelen der Außentöne sind dabei Teil der Sache selbst.

14 Eine derartige viertönige Parallelverschiebung: reiner Mollklang der VII. Stufe (Leitton) zum reinen Durklang der Schluss-Stufe ist etwas bis dato geradezu ›Unerhörtes‹, demgegenüber eine gewohnte V-I-Verbindung beinahe trivial und abgenützt wirkt. Die Leitton / Schlusston-Verbindung der Klangfolge d–Es korreliert auch mit dem wenige Takte vorher (T. 82 f.) umgekehrten Halbtonschritt der Akkorde es–D; beide – klanglich sehr ausgeprägten – Geschehnisse gehören im Sinne eines sich Öffnens und wieder Schließens eng zusammen. – In ihrer Ausdruckskraft der Strauss'schen Klangfolge vergleichbar sind am ehesten bestimmte Schlussklauseln (z. B. die sogenannte Doppelleittonklausel) in mittelalterlicher Musik.

15 Es ist jedoch anzufügen, dass offenkundig bei dieser Konstellation der Halbtonschritt stets abwärts führt, also auf Moll Dur folgt, für das Umgekehrte, also aufwärts von Dur zu Moll, kenne ich keinen Beleg. Die Takte 92/93 (siehe Anhang, S. 514) sind kein Gegenbeispiel, denn bei den durch eine kompositorische und instrumentatorische Zäsur separierten Klangstufen Ces–Dur–Quartsextklang / c–Moll–Grundklang besteht kein Stimmführungs-Zusammenhang.

Am ehesten bekannt geworden ist die Moll/Dur-Quinte bei Franz Schuberts Lied *In der Ferne* D 957/6 (T. 17 f. und 46 f.), in dem Schubert nämlich – so August Wilhelm Ambros – »nachstehenden (wirklich horribeln) Zug angebracht«¹⁶ hat; »horribel« ist für Ambros die im Halbton nach unten verschobene Quinte *h/fis–b/f*, deren erste Stelle in Schuberts Lied er auch als Notenbeispiel bringt.¹⁷

Bei Richard Wagner tritt diese spezifische Klangverbindung zu Anfang der vierten Szene des zweiten Aufzugs *Walküre*, wenn Brünnhilde Siegmund den Tod verkündet, in Gestalt des sogenannten Schicksalmotivs achtfach auf,¹⁸ wobei dem Durakkord jedes Mal eine Sept zugefügt ist. Wagner verstand es allerdings, die offene Parallele instrumentationstechnisch zu verdecken, was aber natürlich an der Klangstruktur selbst nichts ändert. Diese klanglich bemerkenswerte Stelle Wagners wird in der Strauss nahestehenden *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille denn auch wegen der enharmonischen Identität von *f* und *eis* als »Literaturbeispiel für Enharmonik« gebracht (Abb. 2), ohne jedoch auf die strukturelle Verflechtung mit Quintparallelen Bezug zu nehmen.¹⁹



Abb. 2: Notenbeispiel aus der *Harmonielehre* von R. Louis und L. Thuille

Wirklich aufregend ist nun, dass schon Johann Sebastian Bach die innere, dem Tabu des Quintenverbots übergeordnete Stimmigkeit einer solchen Moll/Dur-Variante (a-Moll/As-Dur) erkannt und in einem Recitativo der Kantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 91 in gültige Komposition umgesetzt hat (Abb. 3).

16 August Wilhelm Ambros, *Zur Lehre vom Quinten-Verbote*, Leipzig o. J. [1859], S. 21.

17 Die Schubert-Stelle ist auch bei Franz Krautwurst einbezogen, der sich in zwei Aufsätzen (»Die »Pseudovariante«, ein harmonisches Phänomen beim jüngeren Bartók«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 [1984], S. 125–132, und »Zur Kadenzbildung mittels Pseudovariante«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 1 [1992], S. 149–154) mit diesem, von ihm als »Pseudovariante« bezeichneten Moll/Dur-Wechsel auseinandergesetzt hat; auf Wagner und Strauss geht er nicht ein.

18 Genau genommen zweifach vier Mal, denn es handelt sich um eine dramaturgische Anlage, bei der eine Szene zunächst nur als bloß schauspielerisches Agieren zu Musik auf die Bühne gestellt wird und erst in einem zweiten Durchgang, mit der gleichen Musik, auch Gesang dazukommt.

19 Vgl. Rudolf Louis und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, München 1913, S. 376.

die - se Lie - be rüh - ren; er kömmt zu dir, um dich vor sei - nen Thron durch die - ses Jam - -
 - mer - tal zu füh - ren.

Abb. 3: J. S. Bach, Gelobet seist du, Jesu Christ, Nr. 4: Recitativo O Christenheit!, T. 7–13²⁰

Aufmerksam auf diese Bach-Stelle wurde ich durch die von Heinrich Schenker im Faksimile edierten handschriftlichen Blätter von Johannes Brahms *Oktaven und Quinten u. A.*²¹ Angesichts dieser Stelle notiert Brahms dort für sich »absichtliche Quinten« und denkt dabei wahrscheinlich an eine die Quinte legitimierende Wortausdeutung für »Jammertal« (»um dich vor seinen Thron / durch dieses Jammertal zu führen«), während Schenker aus der Sicht seiner Theorie nur trocken kommentiert: »Quintgang [...] behebt die üble 5–5-Folge über A und As«.²² An eine systembestimmte Rechtfertigung dieser spezifischen Quintparallele denken beide offenkundig nicht.

Am Rande bemerkt: Die Endsilbe von »Jammertal« zeichnet Bach durch einen auf das Schließen des Rezitativs in C-Dur bezogenen Neapolitanischen Sextakkord *f/as/des* aus, was im gegebenen harmonischen Zusammenhang die enge Verwandt-

20 Entnommen aus: Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 1. Weihnachtstag*, hrsg. von Alfred Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke I.2), Kassel u. a.: Bärenreiter 1957, S. 156 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel).

21 Vgl. Johannes Brahms, *Oktaven und Quinten u. A.*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien o. J. [1933].

22 Ebd., S. 9 (Brahms) und S. 16 (Schenker).

schaft mit der in diesem Exkurs ins Auge gefassten Moll/Dur-Dreiklangsverbindung bezeugt. Ist doch diese ›farbige‹ Subdominant-Alternative ($f/as/des$ statt $f/a/d$) de facto nichts anderes als das für sich allein gesetzte zweite Glied der hier fokussierten Moll/Dur-Relation ($d/f/a-des/f/as$).

Wie weit können wir in der Musikgeschichte noch zurückgehen, um auf jenes das Tabu der Quintparallelen suspendierende Klangphänomen zu stoßen? In Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* folgen bei den Textsilben »e'l piè« (»Ella già sente / morirsi e'l piè le manca egro e languente«) tatsächlich die Quinten h/fis und b/f (T. 336 f.) aufeinander, unsicher ist nur die Terz. Alle mir bekannten Editionen verlangen auch hier einen Halbtonschritt, also $dis-d$, das Resultat sind dann naturalistisch im Halbtonschritt nebeneinandergestellte, gleichgebauete Durklänge. Aber sollte nicht doch eher eine stabile Terz d (statt dis) die beiden Klänge zusammenhalten und damit den ersten greifbaren Beleg für die Moll/Dur-Quintparallelen bilden? – Nun aber wieder zum 20. Jahrhundert und zu Richard Strauss!

Bemerkenswert ist, wie er im letzten Abschnitt von *Im Abendrot* die auf Quintparallelen gegründete Moll/Dur-Variante nicht nur als einen flüchtig vorübergehenden, durch seine unerwartete Klangwirkung bestechenden Einzelfall versteht,²³ wie er vielmehr dieses Klangphänomen geradezu ›thematisiert‹. Der beschriebenen Wendung kommt dadurch Gewicht zu, dass das, nach durchwegs dominierendem Es-Dur, nun mit einem Sforzato einsetzende es-Moll über nicht weniger als zweieinhalb Takte hinweg ausgehalten wird (Tempo: *immer langsamer*), belebt nur durch die punktierte Terzdrehfigur des Anfangs (T. 2 f.). In der Singstimme liegt die ›stabile‹ Terz *ges*, die mit dem Beginn des Fragesatzes »Ist dies ...?« enharmonisch zu *fis* verwechselt wird. Das nach es-Moll über Quint/Oktav-Parallelen erreichte D-Dur²⁴ ruht wiederum zwei volle Takte; zusätzlich aber steigt während dieses Ruheklangs, in Erinnerung an die frühe Tondichtung *Tod und Verklärung*, deren Verklärungsmotiv unüberhörbar aus der Tiefe emporkommt (siehe Anhang, S. 513, T. 71–73, Hornsolo).

Dieses Klanggeschehen wird später im Orchesterepilog nochmals aufgegriffen (ab T. 80) – nun ohne das Verklärungsmotiv, das dazwischen aber in einem ande-

23 Selbstverständlich gibt es bei Strauss auch die Einzelsetzung, z. B. *Arabella*, dritter Akt, Ziffer 139 (Quartsextlage gis-Moll/G-Dur); das Dur tritt genau dann mit einem Sforzato ein, wenn Mandryka sich umwendet und Arabella mit dem Glas Wasser sieht.

24 Es ist schon eindrucksvoll, wie hier innerhalb weniger Takte die beiden Möglichkeiten von Moll/Dur-Variantenbildung, die gewöhnliche mit der variablen Terz (*g* oder *ges* im *es/b*-Quintraumen) und die besondere mit der variablen Quint (*ges/fis* zu *es/b* und *d/a*) kompositorisch ›demonstriert‹ werden.

ren Kontext ein zweites Mal erklingen war. Stattdessen wird, den Gang zum F-Dur-Quartsextklang überbrückend, ein weiteres Mal die Moll/Dur-Variante eingeschaltet (fis-Moll/F-Dur in Quartsextlage, T. 84 f.), sodass diese ausdrucksstarke Klangbildung durch eine insgesamt dreifache und differenzierte Setzung gewissermaßen ver-räumlicht ist.²⁵

Der Quartsextklang, der in Takt 75 (analog T. 89) anstelle eines Grundklangs eintritt, wurde schon flüchtig erwähnt und dabei ebenfalls als elementar und ›theoriefremd‹ deklariert. Theoriefremd deshalb, weil er sich nicht in satzkonformen Standardsituationen (Akkordbrechung, Durchgang, Seitenbewegung, kadenzierend) einfügt, vielmehr absolut auftritt, wie wir es etwa bei naiver Volks-Dreistimmigkeit gewohnt sind. Bezeichnend für das Komponieren von Strauss ist aber wiederum, dass er auch dieses herausfallende Satzmoment, wie schon im Falle der auf Quinten gestützten Moll/Dur-Variante, nicht nur vereinzelt, quasi zufällig auftreten lässt, es vielmehr ›thematisiert‹, das heißt in einem umfassenderen Zusammenhang mehrfach zur Geltung bringt. Entsprechend ist der Orchesterepilog geradezu dominiert von derartigen Quartsextklängen. Kompositionsästhetisch und gehörmäßig bedeuten Quartsextklänge einen Schwebезustand – dem Klang fehlt gleichsam die Bodenhaftung –, wir dürfen auch daran denken, dass Eichendorffs Gedicht mit einem alles in der Schwebе lassenden Fragezeichen endet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang weiterhin, wie im Orchesterpart der Pauke durch das ganze Stück hindurch der Ton *es* niemals als Grundton eines Es-Dur-Dreiklangs zu spielen ist, sondern immer nur dessen Tonikaquinte *b*, sozusagen die unten liegende Quinte eines imaginären Quartsextakkords.²⁶

Quartsextklänge, die eben immer noch etwas offen – in der Schwebе – lassen, sind freilich kompositionstechnisch und -ästhetisch nur in Ausnahmefällen schlussfähig.²⁷ Auch *Im Abendrot* schließt deshalb nach all den Schwebeklängen letztendlich mit drei lapidaren, ganztaktig ausgehaltenen Grundklängen der VI., V. und I. Stufe.²⁸ Es klingt so, als ob Strauss auf die bange Frage »Ist dies etwa der Tod?« antworten

25 In diesen Takten arbeitet Strauss mit einer besonderen Satz- und Orchestertechnik, bei der die motivisch gebundenen Außenstimmen (punktiertes, im Terzintervall kreisendes Motiv wie am Anfang) in Oktaven geführt werden.

26 Darauf wies zuerst Jürgen Eppelsheim hin (»Im Abendrot«, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift für Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 281–296, hier S. 284 [Anm. 14]).

27 Wir denken dabei etwa an den Quartsext-Nachhall des zweiten Satzes von Beethovens Siebter Symphonie oder an das Strauss-Lied *Morgen* op. 27/4 (auch in der Orchestrierung, wo typischerweise das Horn 1 den Tieftönen des Quartsextklangs übernimmt).

28 Ob Strauss bei dieser Klangfolge auch auf die drei als Stufen und Lagen identischen, markant herausgehobenen Klänge im *Rosenkavalier* (dort in As-Dur) zurückblickte, wenn Octavian im zweiten Aufzug (Ziff. 115) zu Sophie sagt: »[Für sich und mich muß Sie sich wehren und bleiben (Sophie: »Bleiben?«)] was Sie ist.«?

wollte »Ja, der Tod!«, wobei er, als versöhnlichen Rückblick auf ein noch ungetrübtetes Leben, in die feierlich ernsten Es-Dur-Schlussakkorde zweifach die gleich den Lerchen schwirrenden Triller der Piccoloflöten hineinklingen lässt.

Die dem Gedicht Eichendorffs eignende sprachliche Vollkommenheit und Eichendorffs konsequente ›Gedichtdramaturgie‹ machen es einem Komponisten²⁹ wohl nicht schwer, es als Wortlaut und als inneres Geschehen, wortgetreu, wie es vom Dichter abgefasst ist, in ein musikalisch überzeugendes Ganzes umzusetzen: zuerst ein Perfekt »Wir sind ... gegangen«, dann in Jetztzeit »ruhn wir beide«, ein energischer Imperativ »Tritt her« und schließlich eine Frage in die Zukunft »Ist das etwa ...?« Warum aber fühlt sich Strauss dann doch bewegt, in den absolut stimmigen Text des Dichters mit zwei kleinen und auf den ersten Blick unbedeutenden Änderungen einzugreifen?

Dass er in der letzten Verszeile »das« durch »dies« ersetzt, ist freilich eine nur formale, wenn auch sprachlich sehr feinfühligte Konsequenz aus der deklamatorischen Spreizung dieser Zeile in drei zweisilbige Singeinheiten: »Ist dies – etwa – der Tod?« Wegen der kompositorisch realisierten Unterbrechung nach der zweiten Silbe »das« musste dieses Pronomen – sozusagen als Zwischenschluss – zu »dies« verstärkt werden. Gravierender ist, wie Strauss aus »ruhn wir beide« ein »ruhen wir« macht und damit die poetisch unentbehrliche Reimbindung »Freude« / »beide« aufopfert. Wenn wir uns Strauss' Komposition dieser Stelle ansehen (Abb. 4), verstehen wir aber sogleich, was mit dieser Änderung gemeint und gewonnen ist.

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of the song 'Im Abendrot' by Richard Strauss. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'vom Wandern ruhen wir nun überm'. Above the vocal line, a 'C' time signature change is marked. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part includes dynamics like 'mf' and 'p'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Abb. 4: R. Strauss, *Im Abendrot*, T. 29–32³⁰

29 *Im Abendrot* wurde mehrfach als Klavierlied vertont. Bekannt geworden sind mir die Kompositionen von Karl Rausch, *Elf Eichendorff-Lieder*, Leipzig und Wien 1925, S. 11–13, Hermann Zilcher, *Eichendorff-Zyklus*, Leipzig o. J. [1928], S. 39–41, und Ernst Pepping, *Haus- und Trostbuch*, Band 4, Kassel und Basel 1949, S. 163–166.

30 Entnommen aus: *GAL III*, S. 192.

Es kam ihm offenkundig darauf an,³¹ das sinntragende und für ihn anscheinend gedanklich und emotional zentrale Verbum »ruhn« in der gebotenen Deutlichkeit und Breite als »ruhen wir« – und nicht nur unbetont vorübergehend wie ursprünglich »ruhn wir beide« – zur Geltung zu bringen. Durch die Änderung in »ruhen wir« ist zudem das »wir« ans Ende der Verszeile gerückt und damit in einer spürbar stärkeren Position – man spreche beide Versionen einmal laut vor sich hin.³² Im Zeichen der ›Ruhe‹ lässt Strauss in Takt 31 sogar das sonst unentwegt pulsierende Dreiachtel-Begleitmotiv für einen Augenblick verstummen, vor allem aber zeichnet er »ruhen wir« mit einem getragenen Melisma aus, und zwar eingebaut in die elementare, seit dem 15. Jahrhundert relevante Mehrstimmigkeitsformel der sogenannten Romanesca.³³ Bei dem aufgewerteten ›Wir‹ denkt Strauss wohl wieder an die lange währende Lebensgemeinschaft mit seiner Frau Pauline, wie schon vorher bei »Wir sind durch Not und Freude ...« und später bei »dass wir uns nicht verirren«.

Auch das nachfolgende und letzte ›Wir‹, bei dem Eingeständnis »Wie sind wir wandermüde –«, betont das Gemeinsame. Der Schwerpunkt dieser vorletzten Gedichtzeile liegt aber diesmal nicht auf dem »wir«, sondern auf dem bei Strauss als melodisch gestalthafte Einheit (*b-f-as-ges*) zu singenden – und zu spielenden – »wandermüde«, das er vermittels einer seufzerartigen Viertelpause aus dem übergreifenden Sextabstieg *es-ges* der Singstimme heraushebt. Aus der Perspektive des 84-jährigen Richard Strauss, der gegen Ende seines Lebens, zusammen mit seiner Frau, in der Schweiz von Hotel zu Hotel ›wanderte‹, dürfte dieses »wandermüde« geradewegs ein Identifikationswort gewesen sein, und spätestens hier müsste uns voll bewusst werden, wie eng er den Eichendorff-Text auf sich und seine Lebenssituation bezog.³⁴

31 In der in Anm. 4 genannten ersten Skizze blieb Strauss noch beim Wortlaut von Eichendorff.

32 ›Wir‹-Gedichte sind bei Eichendorff, wie allgemein in einer Zeit, die primär das einzelne, aus sich heraus sprechende ›romantische‹ Subjekt im Auge hat, die große Ausnahme.

33 Das Mehrstimmigkeits-Gebilde der Romanesca verbindet – meist abwärtsgerichtet – ineinander verhakte Quartan einer Unterstimme (hier *c-g* plus *as-es*) mit skalisch durchgehender, oft in Terzen geführter Bewegung der Oberstimmen (hier ausgetert *es-d-c-b*). In der neueren Musikgeschichte berühmt ist die dreigliedrige Romanesca in Mozarts *Zauberflöte* (Duett Nr. 7: *es-b-c-g-as-es-[f]* bei den zwei Mal *sotto voce* gesungenen Worten: »Mann und Weib, und Weib und Mann«).

34 Die autobiografische Ausrichtung war für Willi Schuh, Straussens Vertrauten in den letzten Schweizer Jahren, nicht zweifelhaft (»Vier letzte Lieder von Richard Strauss«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 02.06.1950, hier zit. nach: Franz Trenner, *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 84); Schuh konkretisiert in seinem Artikel den Bezug auf die Biografie allerdings nur an dem »zweimal zart und feierlich intonierte[n] Verklärungsthema aus [...] ›Tod und Verklärung‹«, während ich mich berechtigt glaube, das umfassender zu sehen. – Den oben (Anm. 29) genannten textgleichen Liedvertonungen von Rausch, Zilcher und Pepping fehlt, wenn ich nicht irre, jegliche Selbstbezogenheit. Man muss also klar unterscheiden: Diese drei Komponisten setzen die Töne objektiv ›darstellend‹, sozusagen in dritter Person, wogegen Strauss in erster Person spricht und sich mit den Worten geradezu existentiell verbündet.

›Wandern‹ ist bei Eichendorff und daran anschließend auch bei Strauss eine Chiffre für den Lauf des Lebens, gegen dessen Ende hin man »wanderermüde« geworden ist.³⁵ »Wie sind wir wanderermüde –«: Diese vorletzte Verszeile des Gedichts ist für Strauss auch musikalisch so wesentlich für das Ganze, dass er sie als noch textlosen melodischen Abwärtsgang schon im Orchesterprolog vorausschickt (T. 10–12) – niemand kann hier beim ersten Hören bereits etwas von der nachfolgenden Textbindung ahnen –, und dass er sie, nachdem sie im Gesang mit ihrem inhaltlich gewichtigen Text zur Geltung gekommen war, im Epilog nochmals aufruft, und zwar dieses Mal in einem großen Bogen, verbunden mit dem erneuten Erklängen des Verklärungsmotivs aus *Tod und Verklärung*, das melodisch aus der Ces-Dur-Quartsextlage von »der Tod« herauswächst: Der Ton *es* (T. 78) am Scheitelpunkt dieses melodischen Bogens ist als Anklang an den Tristan-Akkord harmonisiert (das an sich oben liegende *as* des Klangs *f/ces/es/as*, enharmonisch gleich *f/h/dis/gis*, ist dabei in den Bass hinuntergespiegelt, siehe Anhang, S. 513). Und mit der Wahl der von Anfang an feststehenden Haupttonart Es-Dur ist die ›heroische‹ Seite eines Künstlerlebens angesprochen – wer denkt bei Es-Dur nicht an Beethovens *Eroica* und bei Strauss an *Ein Heldenleben*? Strauss blickt mit diesen Andeutungen auf Momente seines Künstlerlebens zurück. Deutlicher könnte er kaum sagen, wie sehr er den Gedichtstext auf sich bezog, wie er sich mit dessen Aussage identifizierte.

Eichendorffs Text aufgreifend lässt Strauss auch die »zwei Lerchen« in Gestalt zweier trillernder Flöten »nachträumend in den Duft« aufsteigen, was gerne als naturalistisch illustrativ belächelt wird. Sind aber die Lerchen in diesem Eichendorff-Gedicht, wie dann auch bei Strauss, nicht eine Verschlüsselung, eine Chiffre, ein Sinnbild unbefangenen Lebens in einer von Todesahnung getragenen Sphäre? Bezeichnend für das Komponieren von Strauss – und für die der Musik eigenen Möglichkeit eines Zugleichs von verschiedenen Konnotationen – ist, dass er, wie schon erwähnt, in der endgültigen Partitur (noch nicht im Particell!)³⁶ die Lerchentriller selbst in das abschließende Es-Dur (T. 95 f.) hinüberklingen lässt, nun eine Oktave höher, auf Piccoloflöten verschwebend: ein ›Nachträumen‹ in Vergangenes, ein melancholisches ›Es war einmal ...‹.

35 Eichendorff arbeitet in seinem Gedichtwerk sehr stark mit solchen Chiffren oder Vokabeln: »wandern« – selbst »wanderermüde« kommt öfter vor –, »Thäler«, »Einsamkeit«, die »Lerchen« oder das »Abendrot« – auch an anderer Stelle gereimt auf »Tod« – sind bei ihm geradezu feste Topoi, Metaphern. Wie er freilich solche Vokabeln bei *Im Abendrot* nicht nur poetisch volksliedhaft verwendet, sondern zu einem existentiellen Ganzen zusammenfügt, ist in seinem Werk, soweit ich sehe, ohne Äquivalent. – Dass er an der entsprechenden Stelle des Gedichts nicht Lerchen schlechthin, sondern genau zwei Lerchen – bei Strauss dann zwei Flöten – auftreten lässt, bezieht sich natürlich auf die Zweifzahl des im Gedicht gemeinten ›Wir‹.

36 Vgl. D-GPrsa TrV_296_q00926.

Dass mit dem elementaren Es-Dur-Hörnersignal (Horn 1 und 2), das am Anfang von *Im Abendrot* – von den beiden Fagotten unterstützt – klanglich herausleuchtet, eine Aussage, ein Bezug verbunden ist und nicht nur ein selbstgenügsames motivisches Spiel beginnt, versteht sich eigentlich von selbst. Strauss hatte sich auch schon im Particell, wo es sonst noch nicht um Einzelheiten der Instrumentation geht, explizit »Hörner« vorgemerkt.³⁷ Er rückt im weiteren Verlauf dieses Hörnersignal noch drei Mal in den Vordergrund des Geschehens, zunächst direkt vor dem Einsetzen der Singstimme (dieser Hörnereinsatz fehlt noch im Particell), dann (verkürzt) bei den beiden Zwischentakten zur zweiten Gedichtstrophe und schließlich, wie am Anfang breit ausgespielt, bei dem titelgebenden »So tief im Abendrot«. In einer stark diminuierten Form, als Dreiachtel-Begleitfigur und nicht mehr auf die Hörner beschränkt, klingt das Signal im Hintergrund der Strauss'schen ›Orchesterpolyphonie‹ fast allgegenwärtig durch, bis es sowohl im Vorder- als auch im Hintergrund bei »[Wie sind] wir wandermüde –« abrupt und endgültig verstummt. Bis dahin herrscht auch die ›heroische‹ Tonart Es-Dur, auf die die Hörner laut Strauss eben »geeicht« sind.³⁸ Nun aber, sofort nach dem Zurücktreten der Hörner und der Hornmotivik, verwandelt sich mit einem scharfen Sforzato das bis dahin über allem stehende Es-Dur in die Mollvariante es-Moll (bei einer die Anfangstakte wieder aufgreifenden Figuration). Wir werden dadurch gleichsam einbezogen in einen musikalisch wiederum elementaren, auf den einfachen Mitteln des Dur/Moll-Gegensatzes und der Instrumentencharakteristik beruhenden Umbruch oder Zusammenbruch.³⁹ Erst in den drei Schlusstakten kehrt Es-Dur wieder in seine alte Geltung zurück.

Es fällt nun, die Komposition als Ganzes überblickend, nicht schwer, das musikalisch Elementare der Faktur, das durchwegs zu beobachten war, mit dem Autobiografischen, das deutlich durchscheint, als geistige Einheit zu sehen: Ein 84-jähriger ›wandermüder‹ Komponist spricht hier, seine Frau Pauline einbeziehend, in erster Person aus seiner damals gegebenen Lebensbefindlichkeit heraus, in einer schnörkellosen, aber umso ausdrucksstärkeren, sogar musiktheoretische Dogmen negierenden Sprache. Was unter solchen Auspizien entstand, kann man guten Gewissens als die nach den *Metamorphosen* sicher bedeutendste Komposition des späten Richard Strauss ansehen.

37 Ebd. Darüber hinaus merkt er sich im Particell nur noch die »Flöt.« [Flöten] und die »Soloviol.« [Solovioline] als hervorzuhebende Instrumente an.

38 Strauss in einem Brief vom 23. Juli 1898: »[...] componiere ich jetzt [...] eine große Tondichtung Heldenleben betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es-dur, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf Heroismus geeicht sind)«, zit. nach *Schuh*, S. 493.

39 Es-Moll war vorausgehend nur durch einen einzelnen Akkord mit Flöten/Lerchen-Trillern repräsentiert (T. 50), bezeichnenderweise kurz vor dem negativ konnotierten Wort »verirren«. – Es-Moll ist bei Strauss generell die Klangchiffre für ›Tod‹, vgl. etwa *Salome*, Ziff. 350: »Geheimnis des Todes«, oder Schluss *Elektra*, ab Ziff. 261a: dreifach mehrtaktig ausgehaltene reine es-Moll-Akkorde, zuletzt zwei *fff* zu spielende Sechzehntel-Akkordschläge es-Moll/C-Dur (symbolisierend ›Tod‹ und ›Auflösung‹).

Anhang

*Im Abendrot*⁴⁰ (Joseph von Eichendorff)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhn wir beide
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter stiller Friedel!
So tief im Abendrot
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?

⁴⁰ Wiedergegeben gemäß Reinhold Schlötterer, *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 10), Pfaffenhofen 1988, S. 106.

G
immer langsamer

I
Fl. I
II
Ob. I
C. I.
I
Cl. in Si b
II
Cl. b.
Fag. I, II
C. Fag.
I, II (in Fa)
Cor.
III, IV (in Mi b)
Tromb. I, II
Tromb. B.
Tuba
Timp.
Singst.
- rut Wie... sind wir wan-der-mü-de- **G** ist dies et -
immer langsamer

I
VI. I
VI. II
I
Vio. II
I
Vcl. II
C. B.

Abb. 5: R. Strauss, Im Abendrot, T. 64-97, entnommen aus GAL IV, S. 557-568, hier S. 566-568

rit. sehr langsam

II

1 Fl. I. II

Oboi I. II

C. I.

I. II in Sib

C. II.

Fag. I. II

C. Fag.

II in Fa

Cor.

IV in Mi

I. II Tru.

in Mi

III

Tromb. I. II

Tromb. B.

Tuba

Singst.

wa der Tod?....

rit. sehr langsam

II

VI. I

VI. II

I Vcl.

II

I Vcl.

II

C. B.

unis.

div.

unis.

div.

Abb. 5 [Forts.]

rit. sehr langsam **I**

muta in Picc. I *pp*

muta in Picc. II *pp*

I Fl. I

II Fl. II

Ob. I

C. I.

I Cl. in Stb

II Cl. in Stb

Cl. b.

Fag. I, II

C. Fag.

I, II (in Fa) Cor.

III, IV (in Mib)

I, II Trbe. (in Mib)

III

Tromb. I, II

Tromb. B.

Tuba

rit. sehr langsam **I**

VI. I

VI. II

I Vcl.

II Vcl.

I Vcl.

II Vcl.

C. B.

Montreux, 6. Mai 1948

Abb. 5 [Forts.]