

Eine musikalische Bergtour ohne Gipfelkreuz

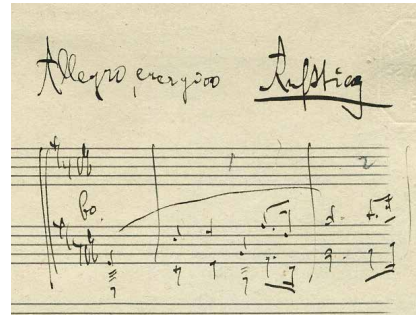
Die „Alpensinfonie“ von
Richard Strauss

zwischen
Künstlertragödie,
Antichrist und
Tonmalerei.

Richard Strauss,
hier beim Wandern
in den Dolomiten,
brauchte die Ruhe der
alpinen Landschaft,
um kreativ zu sein.



Von **Hartmut Schick**



Links: Alpspitz und Waxenstein hinter Garmisch: Postkarte des Verlags Karl Alber, nach einem Aquarell von Vinzenz Marschall (um 1914). Rechts: Das energische Motiv des Anstiegs in der „Alpensinfonie“.

Die letzte der 13 Tondichtungen von Richard Strauss, „Eine Alpensinfonie“ op. 64, gehört zu den beim Publikum beliebtesten Werken des Komponisten, hat aber von Anfang an selbst die Strauss-Anhänger polarisiert. Die Fachleute rümpfen bis heute die Nase angesichts der scheinbar naiven Tonmalerei der Musik und der Realistik des Programms, dessen Grundlinien Strauss explizit in der Partitur vermerkte. Es liest sich wie das Stichwort-Protokoll einer Eintagestour im Hochgebirge:

Nacht – Sonnenaufgang – Der Anstieg – Eintritt in den Wald – Wanderung neben dem Bache – Am Wasserfall – Auf blumigen Wiesen – Auf der Alm – Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen – Auf dem Gletscher – Gefährliche Augenblicke – Vision – Nebel steigen auf – Die Sonne verdüstert sich

allmählich – Elegie – Stille vor dem Sturm – Gewitter und Sturm, Abstieg – Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht.

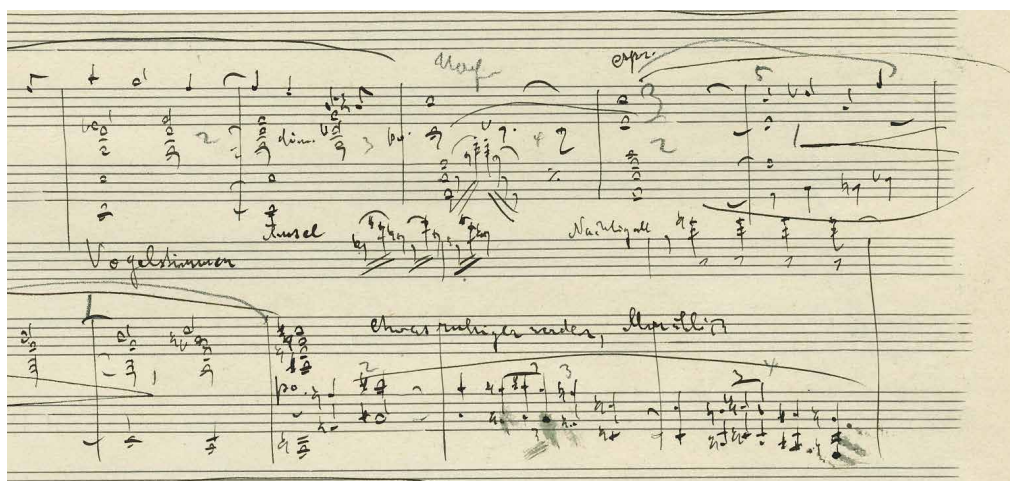
Künstlerische Verarbeitung einer Bergtour bei Murnau?

Das alles wird so nachvollziehbar in Musik gefasst, bis hin zum Einsatz von Herdenglocken und Donnerblech, dass es dem Publikum stets eine Freude ist. Konzertveranstalter lieben es, Aufführungen zu bebildern; Bergfilme könnten sich keinen besseren Soundtrack wünschen. Häufig ist zu lesen, die „Alpensinfonie“ reflektiere die Erlebnisse des 15-Jährigen bei der Besteigung des Heimgarten bei Murnau, die Strauss 1879 seinem Freund Ludwig Thuille mit forciert dramatischer Brieflichkeit schilderte: „Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem

Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien und Schmarrn (nach Wagner).“

Nun vergingen nach der Besteigung des Heimgarten zwei Jahrzehnte, bis Strauss erste Motive der „Alpensinfonie“ notierte, und noch einmal 16 Jahre, bis er das Werk vollendete. In der Zwischenzeit hatte er unzählige Bergwanderungen unternommen, im Chiemgau, wo er in den 1890er Jahren die Sommermonate zubrachte, in der „Sommerfrische“ in Tirol, im Pustertal, in den Dolomiten oder in Zermatt (wo er immerhin den 3.135 m hohen Gornergrat bestieg) und natürlich in Garmisch, wo er 1906 seine Villa am Fuße des Kramer bezog. Fraglos brauchte Strauss – nicht anders als Gustav Mahler – die Ruhe in der alpinen Landschaft, um kreativ zu werden. Aber ist die „Alpensinfonie“ deswegen ein Reflex von Eindrücken aus Bergtouren?

Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte: Die drei Vogelrufe im Wald aus der „Alpensinfonie“ zitieren geradezu die Szene am Bach aus Beethovens „Pastoralsinfonie“.





Seit 1906 wohnte Richard Strauss in Garmisch.
Hier der Blick von der Frühlingsstraße zur Zugspitze.

„Aber auf die
Dauer fesselt doch
nur, was der
Mensch aus sich
heraus in die
Natur hineinlegt.“

Immerhin schrieb Strauss um 1940, melodische Einfälle kämen ihm üblicherweise „nicht, wie oft geglaubt wird, nach sinnlichen Eindrücken, Anschauung von großen Naturschönheiten, feierlichen Stimmungen in poetischer Landschaft“, und fügt hinzu: „die Übertragung derartiger Wirkungen in Tonbilder geht eher durch Verstandesarbeit, also übertragen, nicht direkt“. Und noch mehr relativierte er schon 1892 die Bedeutung von Naturerlebnissen in einer Tagebucheintragung auf der Ägyptenreise: Der Sinn für das exotische Volksleben stumpfte schnell ab. „Länger wirkt die Natur, weil sie doch viel mannigfaltiger ist. Aber auf die Dauer fesselt doch nur, was der Mensch aus sich selbst heraus in die Natur hineinlegt: künstlerische Arbeit oder die Aufnahme der künstlerischen Arbeit anderer, die Werke unserer großen Genies. Das Höchste ist: Alleinsein mit den großen Geistern, in sie versenkt. Alleinsein mit sich selbst.“

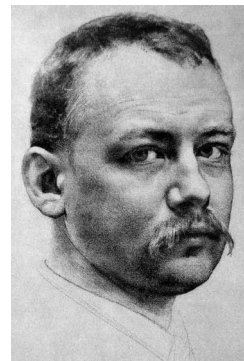
Heißt das nun, dass es selbst in der „Alpensinfonie“ womöglich mehr um „künstlerische Arbeit“ – die eigene oder die großer Genies – geht als um das

musikalische Abbilden von Natureindrücken? Die extrem verwickelte und langwierige Entstehungsgeschichte des Werks gibt jedenfalls zu denken. Zu Beginn ging es noch gar nicht um eine Bergtour, sondern um die Komposition einer „Liebestragödie eines Künstlers“, gewidmet „dem Andenken Karl Stauffers“: ein viersätziges Werk über das tragische, in Wahnsinn und Freitod mündende Schicksal des Schweizer Künstlers. Das Werk sollte offenbar „Die Alpen“ heißen, mit einer Darstellung von Nacht und Sonnenaufgang im Schweizer Gebirge beginnen und zur „Befreiung durch die Arbeit: das künstlerische Schaffen“ oder „Befreiung in der Natur“ führen, wie es in den Skizzen heißt. Strauss ging dann zu einer zweiteiligen, mit einer „Katastrophe“ endenden Konzeption über, gab aber auch diese wieder auf zugunsten einer nur noch einsätzigen Form, in der nun plötzlich, wie schon in „Also sprach Zarathustra“, Friedrich Nietzsche evoziert wird. Im Anschluss an einen Tagebucheintrag, in dem Strauss seine Erschütterung über den Tod

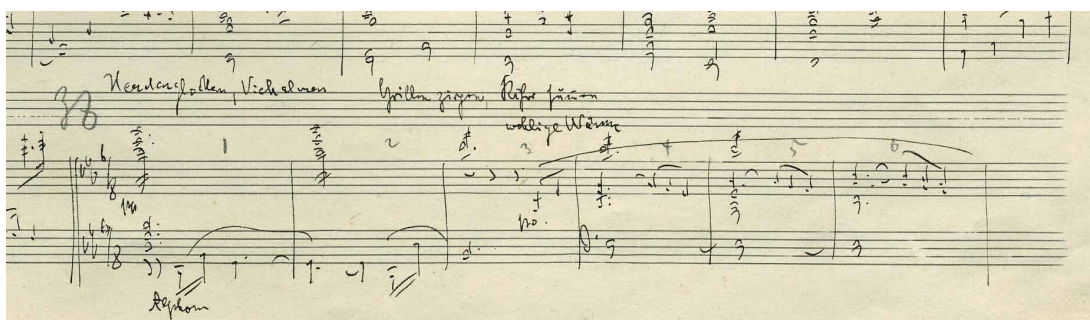
von Gustav Mahler notiert, vermerkte er 1911: „Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen, herrlichen Natur.“

Im weiteren Skizzierungsprozess trat das Motiv der künstlerischen Arbeit immer weiter zurück zugunsten der musikalischen Schilderung einer imaginären Bergtour. Selbst Nietzsches „Antichrist“ verschwand wieder aus dem Titel: Beendet und uraufgeführt wurde die Tondichtung 1915 als „Eine Alpensinfonie“. blieb aus den anspruchsvollen Plänen also nur noch eine Folge von musikalischen Naturbildern übrig? Das

würde dann doch verwundern bei einem Komponisten, den – siehe oben – vor allem interessierte, „was der



Die „Alpensinfonie“ war zunächst als musikalisches Porträt Karl Stauffers, hier in einem Selbstbildnis, geplant.



Mensch aus sich selbst heraus in die Natur hineinlegt: künstlerische Arbeit oder die Aufnahme der künstlerischen Arbeit anderer, die Werke unserer großen Genies.“

Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte

So realistisch und suggestiv die Musik der „Alpensinfonie“ fraglos Natur „malt“: Immer wieder scheint sie auch Musikgeschichte zu thematisieren. So zitieren die drei Vogelrufe, die Strauss im „Wald“ erklingen lässt – in einer Skizze notiert Strauss hier „Amsel“ und „Nachtigall“ – geradezu den Schluss der „Szene am Bach“ von Beethovens „Pastoralsinfonie“. Die sprudelnden Sechzehntelketten in Flöten, Klarinetten und Streichern, mit denen die „Wanderung neben dem Bache“ gestaltet wird, wirken wie dem Beginn von Smetanas „Moldau“ entsprungen. Die zwölf Jagdhörner, die beim „Anstieg“ in triolischen Rhythmen erklingen, erinnern deutlich an die zwölf Hörner hinter der Bühne in der 3. Szene von Wagners „Tannhäuser“ sowie am Beginn des II. Aufzugs von „Tristan und Isolde“. Selbst die Kuhglocken, mit denen Strauss die Szene „Auf der Alm“ grundiert, kann man als musikgeschichtliches Zitat hören: als Nachklang der Herdenglocken aus der 6. Sinfonie von Gustav Mahler und der ersten „Nachtmusik“ von Mahlers 7. Sinfonie. Und sollte der Alphornruf, mit dem Mahlers „Nachtmusik“ beginnt, Strauss zu seinem energischen Motiv des „Anstiegs“ inspiriert haben, oder war es eher das Codamotiv der Celli im Finale von Beethovens 5. Sinfonie? Strauss zitiert nicht notengetreu, aber er provoziert – gewiss nicht von ungefähr – solche Assoziationen.

Die schwärmerische, mit einem Terz- und einem Quartfall beginnende Hörnermelodie, in der das Gipfelerlebnis kulminiert,

hat Strauss in den Skizzen mit „Wie schön ...“ kommentiert und bei einer Orchesterprobe einmal scherzhaft „die Bruchstelle“ genannt. Tatsächlich beginnt sie wie ein Zitat von Max Bruch: aus dem langsamen Satz von dessen g-Moll-Violinkonzert, der einst immens populär war und dem Publikum als Inbegriff melodischer Schönheit galt. Und der Beginn der „Alpensinfonie“ ist mit seiner clusterartigen Ausfüllung des Klangraums mit sämtlichen Tönen der b-Moll-Tonleiter zwar höchst avanciert – geradezu ein Vorgriff auf Techniken der Nachkriegsavantgarde. Die Textur, mit der anschließend die „Nacht“ gemalt wird, rekurriert aber ganz offenkundig auf das Vorspiel von Wagners „Rheingold“: Über einem langen, extrem tiefen Orgelpunktton B entfaltet sich in akzelerierenden Dreiklangsbrechungen und Skalen ein zuletzt allumfassender Klangraum, der sich dann nach oben hin lichtet.

Anspielungen auf eigene Werke

Strauss wäre nicht Strauss, würde er nicht auch auf das eigene Schaffen anspielen. Dass er für den Abschnitt „Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen“ ausgerechnet die altherwürdige Fugentechnik verwendet, verweist auf die satirisch-absurden Fugen, mit denen er in „Zarathustra“ die blutleere Wissenschaft und in „Till Eulenspiegel“ die Sprachverwirrung der Prager Professoren gezeichnet hatte. Das Fanfarenmotiv, mit dem auf dem Gipfel im Fortissimo der Blechbläser strahlendes C-Dur durchbricht, schlägt den Bogen zum Beginn von „Zarathustra“, und selbst die unmusikalischen Herdentiere auf der Alm äußern sich artifiziell-selbstbezüglich: Das Muhen und Blöken realisiert Strauss mit jenen hässlichen Lauten, die er im „Don Quixote“ für

das atonale Blöken der Hammelherde eingesetzt (und damit spieltechnisch überhaupt erst erfunden) hatte, zum Entsetzen des Publikums und der Musikkritik: nämlich einzelnen Holzbläserntönen, die mit „Flatterzunge“ zu spielen sind. Die dazu erklingenden „Alphornrufe“ wiederum scheinen dem Beginn des Finalsatzes von Beethovens „Pastoralsinfonie“ abgelauscht.

Von extremer Hässlichkeit bis hin zum Inbegriff von Naturschönheit und menschlicher Ergriffenheit reicht also die Spannweite dessen, was Strauss mit musikalischen Chiffren ausdrückt, die einem eigentümlich vertraut sind – allerdings weniger aus der Natur als aus der Musiktradition. Für Strauss könnte beim Komponieren sogar fast alles, was uns wie realistische Tonmalerei erscheint, eine Auseinandersetzung mit Musikgeschichte gewesen sein, bis hin zum Titel, dessen unbestimmter Artikel die bedeutendste Tondichtung von Strauss, Franz Liszts „Eine Faust-Symphonie“, evoziert, aber auch „Ein Heldenleben“.

Die Grundtonart Es-Dur wiederum „zitiert“ einerseits Wagners „Rheingold“, andererseits Liszts „Berg-Symphonie“, deren finaler Choral-Apotheose Strauss aber mit dem Antichrist-Gedanken die „bestimmte Negation“ entgegensetzt. Seine „Alpensinfonie“ nimmt nirgends Transzendentes in den Blick, und mit ihrer Andeutung einer Kreisform stellt sie christlich-eschatologische Zielgerichtetheit das naturhaft-heidnische Prinzip entwicklungsloser Zyklizität entgegen: Sie kehrt gegen Ende retrograd zum Anfang zurück und könnte so immer wieder neu beginnen. Auch darin mag sich für den Nietzscheaner Strauss das „Höchste“ gespiegelt haben: das „Alleinsein mit den großen Geistern, Alleinsein mit sich selbst“ – beim Reflektieren dessen, was er und seine Vorgänger musikalisch „in die Natur hineingelegt“ haben.

Links: Beethovens „Pastoralsinfonie“ abgelauscht? Die Alphornrufe aus der „Alpensinfonie“.

Prof. Dr. Hartmut Schick

ist Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der LMU München. Er forscht zur italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, zur Musik der Wiener Klassik, des 19. Jahrhunderts und der klassischen Moderne. Seit 2011 leitet er das Projekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ (www.richard-straussausgabe.de), das im Akademienprogramm finanziert wird.
