

Richard Strauss (1864–1949) – Ein Heldenleben op. 40

Die sinfonische Dichtung *Ein Heldenleben* entstand über fast zwei Jahre seit dem Frühjahr 1897 und wurde am 3. März 1899 unter Strauss' eigener Leitung vom Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester uraufgeführt. Schon sehr früh verfasste Wilhelm Klatte nach dem Vorbild der Leitmotivanalyse bei Richard Wagner eine Erläuterungsschrift,¹ die den sechs Teilen mit der Billigung des Komponisten Titel zuwies:

1. Der Held
2. Des Helden Widersacher
3. Des Helden Gefährtin
4. Des Helden Walstatt
5. Des Helden Friedenswerke
6. Des Helden Weltflucht und Vollendung

Dieses Programm sollte sowohl der Einstudierung des Werks als auch dem Publikum als Leitfaden zu tieferem Verständnis dienen. Formal kann die gesamte sinfonische Dichtung als Sonatenform verstanden werden, wobei die Teile 1–3 der Exposition entsprechen, der Teil 4 der Durchführung, Teil 5 der Reprise und Teil 6 einer Coda. Allerdings ist diese Form eher eine Hülle als tatsächlich durchkomponiert, da das Werk streng genommen aus entwickelnden Variationen und Transformationen eines einzigen Themas und seiner Bestandteile konstruiert ist. Dieses Thema erklingt exponiert im ersten Teil und ist in seiner Melodik so ausgreifend, dass der Wagner-Forscher und Mitbegründer der modernen deutschsprachigen Musikwissenschaft Guido Adler, inspiriert vom Beginn des *Heldenlebens*, bereits 1911 schrieb:

„Kurz, das Fugenthema muss zur Behandlung im polyphonen Satz tauglich sein, als Individuum in Reih und Glied stehen, während das Sonatenthema vollkommen selbstherrlich auftreten kann.“²

Adlers Formulierung ist in ihrer Nähe zum Militär wie auch in der affirmativen Bestätigung vollkommener Selbstherrlichkeit ein beredtes Zeugnis für eine bestimmte Weltanschauung wie auch ein Verständnis von Heldentum in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Strauss' eher oberflächlicher Rekurs auf Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* im *Heldenleben* lässt in den Hintergrund treten, dass er sich vor allem musikalisch als Nachfolger Beethovens und Wagners verstand und dabei ein ideelles, poetisches Erbe mit der persönlichen Befindlichkeit seiner eigenen Biographie verband. So sind die „Widersacher“ im zweiten Teil die musikalische Personifizierung der „Kritiker“, während die komponierte Weltflucht im sechsten Teil mit dem Bau seiner Villa in Garmisch-Partenkirchen wenige Jahre später Wirklichkeit wurde. Theodor Wiesengrund Adorno hat in seiner Schrift zum 100. Geburtstag Richard Strauss' auf einen Moment der motivischen Selbstherrlichkeit hingewiesen, der in einem unscharfen Figurieren, im allzu großzügigen Abphrasieren eines Motivs in einer schwungvollen Dirigiergeste besteht, sodass auch Töne hinzukommen, die konventionell gar nicht in die Tonart passen, sondern dicht daneben liegen. Gerade im ersten Teil ist dies in den Abspaltungen des ausgreifenden Heldenthemas gut zu hören.³ Die „Widersacher“ sind mit stechenden und näselnden Motiven in den Holzbläsern durchaus nach Klischees geformt, die aus Wagners Sinfonik stammen könnten: Beckmesser, Alberich, Mime – Das Publikum um 1900 wird diese als widerwärtig intendierten Stimmen vor dem Hintergrund einer Tradition verstanden haben, die ebenso natürlich wie wirklich anmutete. Der zweite Teil findet nach dem überaus präsenten und heldisch konnotierten Es-Dur des ersten Teils erst

¹ Charles Youmans, „Tondichtungen“, in: Walter Werbeck (Hg.), Richard Strauss-Handbuch, Stuttgart: Metzler 2014, S. 374–442, hier: S. 420. 5. Des Helden Friedenswerke

² Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, S. 55.

³ Theodor W. Adorno, „Richard Strauss“, in: Ders., *Musikalische Schriften I-III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 565–606, hier: S. 571.

nach einer Weile seine Tonart, g-Moll, welche durch faszinierendes chromatisches Mäandern um tonal instabile Klänge einerseits fragil wirkt, andererseits das Es-Dur in sich zu beherbergen scheint, als wäre das Thema des ersten Satzes gestaucht und auf ganz engen Raum konzentriert worden. Der dritte Teil um die „Gefährtin“ personifiziert den Helden in der Solovioline, die dialogisch zunächst mit Orchester konzertiert. Der Part der Solovioline weist alle gegen Ende des 19. Jahrhunderts denkbare Virtuosität auf und wird durch unterstützende Stimmen aus den Streichern zu einem synthetischen Überinstrument aufgebaut. Ab der Mitte des Satzes dialogisiert die Solovioline mit der Oboe in der Tonart Ges-Dur. Dieser Dialog resoniert bereits mit den Klängen des gesamten Orchesters, welche durch akkordische Tremoli auch in den hohen Holzbläsern die Konturen des Orchesters geradezu gleißend auflösen. Die kriegerische „Walstatt“ des Helden ist mit dem prononcierten Einsatz des Blechs und des Schlagzeugs und den größeren tonalen Freiheiten sicher die modernste der sinfonischen Dichtungen und kommt mit der Verschmelzung von perkussiven Klängen in allen Instrumenten zu einem orchestralen Klangkörper, der sehr an Schostakowitschs oder Strawinskys deutlich spätere klangliche Innovationen erinnert.

Der Satz geht in die triumphale Wiederkehr des Hauptthemas über. Wie oft bei Richard Strauss fangen die Schlussgesten wie ein langes Zum-Stillstand-Kommen bereits mit dem Ende des vierten Teils an. Der Rückzug des Helden im Programm ist Teil eines spezifischen Umgangs mit der Form bei Richard Strauss. Dass diese große Form so genau ausgehört ist, dass sie sich trotz des al-fresco-Stils und der polyphonen Komplexität der Motive intuitiv beim Zuhören vermittelt, gehört zu den faszinierenden Momenten in Strauss' Komponieren, die auch dann wirken, wenn die sinfonische Dichtung Assoziationsräume öffnet, die – mit und ohne Programm – Machtgesten exponieren, die nicht naiv gehört werden können.

George R. Mareks Strauss-Biografie von 1967 trägt den Untertitel „The life of a non-hero“ und fasst damit die Rezeption zusammen, die Strauss' reale Biografie mit der Rhetorik von op. 40 maßnahm. Strauss' Verhalten in der Zeit des Nationalsozialismus ist vor allem durch zwei Ereignisse markiert, seine vehemente und zerstörerische Parteinahme gegen Thomas Mann im Jahre 1933, gegen dessen ebenso einfühlsames wie kritisches Wagner-Portrait in „Leiden und Größe Richard Wagners“, und durch seine Zeit als Leiter der Reichsmusikkammer. Letztere war allerdings kurz, da er für seine Oper *Die schweigsame Frau* (1935) an Stefan Zweig als Librettisten festhielt.

Ariane Jeßulat