

Richard Strauss (1864–1949) – Tod und Verklärung op. 24

„Will man nun ein einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muss das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigelegt werden oder nicht.“ So argumentierend versuchte der 24jährige Richard Strauss 1888, während der Arbeit an Tod und Verklärung, seinem Mentor Hans von Bülow die eigene kompositorische Wende zu erklären. Angeregt durch den dreißig Jahre älteren Violinisten und Komponisten Alexander Ritter, einen Anhänger der an Franz Liszt und Richard Wagner orientierten Neudeutschen Schule, erkannte Strauss in Liszts symphonischen Dichtungen einen geeigneten Anknüpfungspunkt für das eigene Schaffen. Zwei frühen Symphonien nach Brahmschem

Vorbild ließ er einsätzig programmgebundene Orchesterwerke folgen: Macbeth op. 23 (1886–88), Don Juan op. 20 (1888) und Tod und Verklärung op. 24 (1888–90). Mit der Bezeichnung dieser Stücke als ‚Tondichtungen‘ griff er einen Terminus auf, der bereits im Musikdiskurs der 1830er Jahre poetisch bedeutsame Musik vom bloßen ‚Spiel mit Tönen‘ abhebt.

Uraufgeführt wurde Tod und Verklärung am 21.6.1890 in Eisenach unter der Leitung des Komponisten während seiner Zeit als zweiter Kapellmeister in Weimar. Den Inhalt, wie er ihm „selbst während des Componirens bekannt“ war, beschrieb Strauss 1895 rückblickend wie folgt: „Der Kranke liegt im Schlummer, schwer u. unregelmäßig atmend, zu Bette; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des schwer Leidenden; der Schlaf wird leichter, er erwacht, grässliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber schüttelt seine Glieder – als der Anfall zu Ende geht u. die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens: seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften u. dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Leuchte seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war, die Todesstunde naht, die Seele verlässt den Körper, um im ewigen Weltenraum das vollendet, in herrlichster Gestalt zu finden, was es hienieden nicht erfüllen konnte.“

Aus Skizzen des Werks lässt sich ersehen, dass nur Grundzüge des Formverlaufs durch das Programm festgelegt waren und musikalische Erwägungen während der Ausarbeitung zu weitreichenden Änderungen führten. Die klar profilierten Themen markieren übliche Stationen der Sonatenform. Das Schmerzzustände widerspiegelnde c-Moll-Thema zu Beginn des ersten Allegro eröffnet den energischen Hauptsatz, das Thema der Kindheitserinnerungen den kantablen Seitensatz. Ergänzend stellt ein hymnisches drittes Thema das Ideal dar. Dennoch entspricht die Musik nur in Teilen dem Sonatenschema. Diesem zufolge dürfte die langsame Einleitung nicht, wie es hier geschieht, zu Beginn der Reprise wiederkehren, und wäre eine Reprise des Seitenthemas, die hier entfällt, obligatorisch. Zudem überlagert, wie häufig auch bei Liszt, das Konzept der Zusammenfassung mehrerer Sätze in nur einem Satz die Sonatenform. Beispielsweise lässt sich der ‚Seitensatz‘ zugleich wie ein langsamer, in Tempo und Charakter von seiner Umgebung abgegrenzter Symphoniesatz wahrnehmen.

Wesentlich ist die Form das Ergebnis aus dem ebenfalls von Liszt entwickelten Verfahren der Thementransformation. So findet die im Programm enthaltene, von anarchistischen Ideen Max Stirners und John Henry Mackays beeinflusste These über die Unmöglichkeit, Ideale in der diesseitigen Welt zu verwirklichen, ihr musikalisches Pendant in der allmählichen Herausbildung des Ideal-Themas, das für Strauss zeitlebens eine besondere persönliche Bedeutung besaß, wie Zitate noch in Spätwerken wie Metamorphosen (1945) und Vier letzte Lieder (1948) zeigen. Die Eröffnung dieses Themas mit einem Quartauftakt und seine eindrucksvolle Wendung zur Doppeldominante (II. Stufe) werden am Werkanfang bereits antizipiert: Der Initialklang c-Moll schreitet zum Septakkord der II. Stufe fort, kontrapunktiert durch ein Quarten-Signal der Flöten. Ihren Zielpunkt erreicht die Entfaltung des Ideal-Themas erst am Ende der die Verklärung repräsentierenden Coda mit der Erweiterung um nur einen Ton, den Grundton. Daraus

resultiert als finales Ereignis ein von zwei Trompeten intonierter absteigender Hornsatz: eine Intervallprogression, die seit Beethovens Klaviersonate op. 81a, Les Adieux, in tief-sinniger Weise das Thema ‚Abschied‘ reflektiert. Dass es sich um einen absichtsvollen Bezug handelt, dafür spricht eine Aussage aus Strauss‘ eingangs zitiertem Brief. „Eine selbständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik“ sei möglich durch ein Anknüpfen „an den Beethoven der ‚Coriolan‘-, ‚Egmont‘-, ‚Leonore‘ III.-Ouvertüre, der ‚Les Adieux‘.“

Florian Edler