

Richard Strauss: *Eine Alpensinfonie* op. 64 Klangorgie oder sinfonisches Bekenntnis?

Von Franzpeter Messmer

Richard Strauss bezog in die programmatische Konzeption seiner „Alpensinfonie“ Nietzsches philosophische Abhandlung „Der Antichrist“ ein. Während in der Ton-dichtung „Also sprach Zarathustra“ der Weg von den Bergen in die Niederungen des Menschlichen hinabführt, erklimmen die Wanderer in der „Alpensinfonie“ einen hohen Berggipfel.

Doch dem Höhen-rausch folgt die Katastrophe. Mit Sturm und Gewitter vertreibt „die Majestät des Hochgebirges“ die Wanderer.

„Die Bedingungen, unter denen man mich versteht – und dann mit Notwendigkeit versteht –, ich kenne sie nur zu genau. Man muß rechtschaffen sein in geistigen Dingen bis zur Härte, um nur meinen Ernst, meine Leidenschaft auszuhalten. Man muß geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völkerselbstsucht unter sich zu sehen.“

Friedrich Nietzsche,
Der Antichrist



Zehn Jahre nach der „Sinfonia Domestica“ im Jahre 1914/15 beendete Richard Strauss

in seiner Garmischer Villa – ein grandioses Bergpanorama vor Augen – nochmals eine Programm-Musik von großer illustrativer Wirkung: die „Alpensinfonie“

In seinen letzten Lebensjahren hob Strauss den Bekenntnischarakter seiner Musik hervor. Die „Alpensinfonie“, uraufgeführt 1915 während des Ersten Weltkrieges, ist das Bekenntnis nicht nur zur Naturschönheit mit Waldesrauschen, Almglocken und imposanten Felsgipfeln, sondern ebenso zur Geisteshöhe, zum rauschhaften unendlichen Emporstreben, wie es in der „Gipfelvision“ der „Alpensinfonie“ zum Ausdruck gelangt. So gesehen faßt dieses Werk die geistig-musikalischen Strömungen

des 19. Jahrhunderts zusammen, gleichsam als Abschluß einer Epoche, die mit dem Ersten Weltkrieg unterging. Doch dieses Bekenntnis des Komponisten wurde nur von wenigen verstanden. Viele Kritiker urteilten die „Alpensinfonie“ nach ihrer Uraufführung als „Klangorgie“, als „nackt realistisches Alpenpoem“ und „Farbstudie“. Der Musikwissenschaftler Hans Mersmann schrieb: „Der Gedanke ver-schwindet, und die koloristische Substanz wird primär.“ Ob als musikalisches Be-

kenntnis oder nur als koloristische Farbstudie musiziert, die „Alpensinfonie“ stellt an Orchester und Dirigenten höchste Ansprüche. So verwundert es nicht, daß – vor allem verglichen mit den populären Ton-dichtungen „Also sprach Zarathustra“ und „Don Juan“ – keine allzu große Zahl von Schall-plattenaufnahmen vorliegt. Strauss selbst, Böhm, Kempe, Solti, Karajan – und Spitzenorchester wie die Bayerische Staatskapelle, die Staatskapelle Dresden, das Symphonie-Orchester des Bayerischen

Rundfunks, das Royal Philharmonic Orchestra London und die Berliner Philharmoniker wagten sich bisher in diese dünne musikalische Höhenluft. Wirkliche Abstürze sind in diesem Kreis von Gipfelstürmern mit dem Taktstock nur selten. Zählt man die alte Schellack-platte mit Oscar Fried und die Seilschaften jüngerer Datums (Mehta – Los Angeles Philharmonic Orchestra, Previn – Philadelphia Orchestra, Bartholomée – Philharmonisches Orchester Lüttich, Andrew Davis – London Philharmonic Orche-

stra) hinzu, so liegt nun die insgesamt doch recht stattliche Zahl von zwölf Einspielungen vor (eine Aufnahme unter Haitink erscheint in Kürze).

ZWISCHEN NATURBILD UND BEKENNTNIS

Wie soll die „Alpensinfonie“ aufgefaßt werden: als sinfonische Ansichtskarte einer Bergbesteigung? So scheint es das Programm, das von „Sonnen-aufgang“, „Wald“, „Wasserfall“, „Alm“, „Gletscher“,

Gipfelblick und dem gefährlichen Abstieg bei „Gewitter und Sturm“ erzählt, nahezulegen. Oder ist die „Alpensinfonie“ das Bekenntnis zur denkerischen „Härte“ des Übermenschen im Sinne Nietzsches? Die Skizzen, die den über ein Jahrzehnt dauernden Kompositionsprozeß der „Alpensinfonie“ begleiten, deuten darauf hin; von Arbeits- und Künstlerethos, Naturanbetung, von Tatkraft durch die Befreiung vom Christentum ist dort die Rede. Das Bergmotiv erklingt als Posaunenchor, was ihm eine

religiöse Bedeutung verleiht. Auf dem Gipfel hören wir eine musikalische „Vision“ vom grenzenlosen Höhersteigen, das scheinbar unendlich über den Gipfel hinausgeht, dann freilich gleichsam willkürlich endet. Die „Elegie“ besingt den Abschied vom Berg und der gewonnenen Geisteshöhe. Danach brechen Gewitter und Sturm wie eine Katastrophe herein. Im „Ausklang“ bleiben nur die Erinnerung an die Naturschönheit und das aus dem diffusen Cluster herausragende choralartige Bergmotiv zurück: die Natur als das Ewige. Zwischen musikalischem Naturbild und Bekenntnis sind auch die unterschiedlichen Interpretationen der „Alpensinfonie“ angesiedelt.

TON IN TON GEMALT

Das Programm der „Alpensinfonie“ legt nahe, diese Musik als eine „Farbstudie“ zu betrachten: Die „Alpensinfonie“ als Musik, die impressionistisch Naturgeräusche – wie Vogelstimmen und Kuhglocken – und Naturbilder – wie einen aus dem Morgennebel schattenhaft herausragenden Berggipfel oder eine hoch aufsteigende Almwiese mit Blumen – in musikalische Farben umsetzt. Dieses Malerische trifft Previn besonders eindrucksvoll. Male- risch schön wirkt das Fortissimo beim „Eintritt in den Wald“, gleichsam wie ein großes, gewaltiges Tor. Das Streicherarpeggio, welches das Hin- und Herwogen der Baumwipfel symbolisiert, umfängt mit warm pastosem Klang die melancholische Waldmelodie in den Hörnern. Musikalische Bilder, Ton in Ton gemalt, entstehen. Aber nicht nur lyrische Versenkung in die Naturschön- heit zeigt Previn, sondern ebenso die Schärfe des Glet- schers: Dissonanzen und Forte- stöße erklingen in greller Här- te. Das „Gewitter“ führt uns Previn als gewaltiges Naturer- eignis vor: Blitz und Donner, Sturm und Regen brechen über den Hörer herein, und dahinter, gerade noch erkennbar, „sehen“ wir hörend Glet- scherspalten, Fels und schließ- lich den Wald. André Previn dirigiert die „Alpensinfonie“ als ein großes Naturgemäl- de. Die Musik von Richard

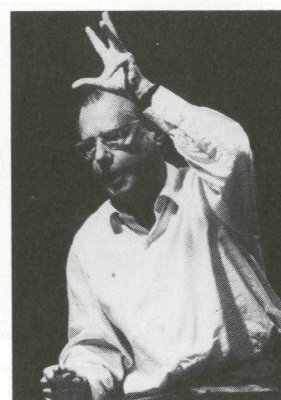
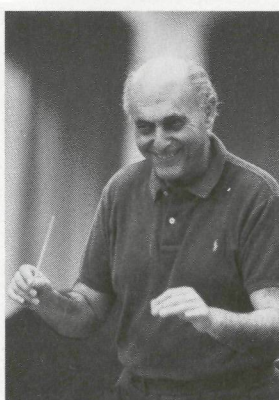
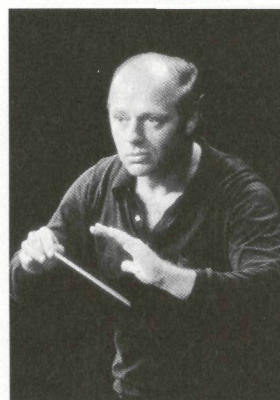
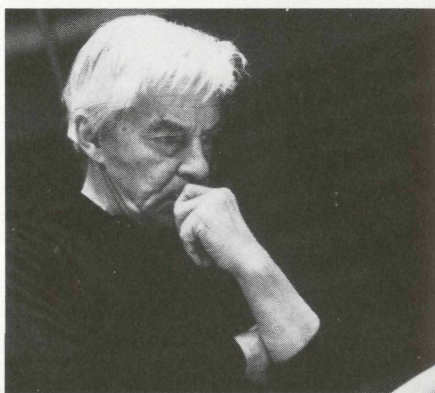
Strauss weist so mit erstaunlich imaginativer Kraft über sich selbst hinaus: auf die Malerei und den Film.

SPIEGEL DER MODERNEN WELT

Die musikalische Gipfelstür- merie der „Alpensinfonie“ ist auch eine der Quantität. Min- destens 120 Instrumentalisten werden in der Partitur gefor- dert. Sogar eine Orgel bezog Strauss in den sinfonischen Klangkörper ein. Wind- und Donnermaschine, Herdenge- läute dienen als Geräuschin- strumente. Die Naturgewalt der Alpen findet in der Gewalt des großen romantischen Or- chesters ihr Sinnbild. So ist die „Alpensinfonie“ eines der letz- ten sinfonischen Monumen- talgemälde, bevor die Kompo- nisten – auch Richard Strauss – die kammermusikalisch kleine Besetzung wiederentdeckten. Musik als Bekenntnis zur Grö- ße, zur Herrschaft des Geistes – des Komponisten und des Diri- genten über den großen Orche- sterapparat, so musiziert Her- bert von Karajan die „Alpen- sinfonie“. Gewaltiges, macht- volles Geräusch dominiert. Na- turprozesse werden von Kara- jan durch die Bewegung von Tonmassen vorgeführt; dies gilt ebenso für die „Morgendäm- merung“ wie für das Peitschen des „Wasserfalls“, als auch das Hinauf- und Hinabjagen des Sturmes beim „Gewitter“.

Die dichte Partitur der „Al- pensinfonie“ wird von Karajan mit äußerster Intensität aufge- laden. Die Strauss'sche Kom- position scheint daher weit ent- fernt von der harmlosen Touri- stenansichtskarte. Sie wird viel- mehr zu einem Sinnbild der modernen Welt: Die Tonmas- sen stehen für die Menschen- massen, das geräuschhafte, oft nicht mehr überschaubare „Ge- brodel“ des Orchesters wird zum Synonym für die Unüber- sichtlichkeit der modernen Welt, das „Gewitter“ schließ- lich ist keine individuelle, son- dern eine Massenkatastrophe im Sinne des modernen Krie- ges. Das Auseinanderbrechen dieser Welt verdeutlicht Kara- jan im „Gletscher“ durch die scharfen Dissonanzen der ho- hen Violinen und Trompeten über dem wankenden Unter- grund aus Paukentriller, Baß- tuba-Orgelpunkt und vorbeiz-

Dirigenten, die die Anforderungen und den kolossalen Aufwand der Partitur der „Alpensinfonie“ nicht scheuten: Zubin Mehta, Herbert von Karajan und Rudolf Kempe (oben), Bernard Haitink, Georg Solti, André Previn und Karl Böhm (untere Reihe v.l.n.r.). Auch Richard Strauss selbst (oben rechts) hat das Werk öfters aufgeführt. Eine Aufnahme mit dem Bayerischen Staatsorchester aus dem Jahre 1941 läßt dabei die besonderen Qualitäten seiner interpretatorischen Auffassung deutlich werden (die Firma Calig bringt das Tondokument Mitte des Jahres wieder auf den Markt)



DISCOGRAPHISCHE HINWEISE RICHARD STRAUSS: EINE ALPENSINFONIE OP. 64

Pierre Bartholomee, Philhar- monisches Orchester Lüttich; (1984)
Ricercar/Helikon 022 (1 S 30) AAA
Karl Böhm, Sächsische Staats- kapelle Dresden; (1957)
DG LPM 18 476 (1 M 30) AAA ★
Andrew Davis, London Phil- harmonic Orchestra; (1983)
CBS D 37292 DDA
Oscar Fried, Mitglieder der Ka- pelle der Staatsoper Berlin; (1923 oder 1926)
Gramophone 66 351 (1 M 30) AAA

Bernard Haitink, Concertge- bouw Orchestra; (1985)
Philips (in Vorbereitung)
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker; (1981)
DG 2532 015 (1 S 30) DDA CD 400 039-2 DDD
Rudolf Kempe, Staatskapelle Dresden; (1975)
EMI 063-02341 (1 S 30) AAA
Rudolf Kempe, Royal Philhar- monic Orchestra London; (1967)
RCA 26.41 092 AW (1 S 30) AAA
Zubin Mehta, Los Angeles Philharmonic; (1976)

Aufnahmen von besonderer interpretatorischer Bedeutung sind mit ★ gekennzeichnet.

Decca 6.41 990 AW (1 S 30) AAA
André Previn, Philadelphia Or- chestra; (1983)
EMI 143 577-1 (1 S 30) DDA
Georg Solti, Symphonie-Or- chester des Bayerischen Rund- funks; (1980)
Decca 6.42 800 AZ (1 S 30) AAA
CD 414 676-2 AAD
Richard Strauss, Bayerische Staatskapelle; (1941)
Calig 30856 (1 M 30) AAA ★

huschenden Celloläufen. Die Intensität der Spannung führt freilich dazu, daß an vielen Stellen die Partitur kaum noch durchhörbar ist. Ruhepunkte wie „Wald“, „Elegie“ oder „Ausklang“, das Aufblühen des Streicherklanges bieten kaum ein Gegengewicht zum vorwärtsjagenden Karajan- schen Furioso. Dabei unterlau- fen dem Maestro auch Mißdeu- tungen: Etwa, wenn beim „Sonnenaufgang“ die tiefen In- strumente viel zu laut klingen und dadurch keineswegs der Charakter von Helligkeit ent- steht. Überhaupt tendiert Kara- jan zum breiten Espressivo und zur veristischen Überstei- gerung. Aber ihm gelingt es in überzeugender Weise, den Ge- halt der „Alpensinfonie“ zu verdeutlichen. So gespielt ist sie keine harmlose Farbstudie, sondern ein Spiegel der moder- nen Welt – auch wenn bisweilen die gefährliche Nähe zur Klang- orgie erreicht wird.

OBJEKTIVITÄT MUSIKALISCHER STRUKTUR

Strauss wurde nach der Urauf- führung der „Alpensinfonie“ „Mangel an Empfindung“ vor- geworfen. Hören wir ihn selbst sein Werk dirigieren, so erstaun- en die strukturelle Klarheit dieser Aufnahme und die fast kühle Objektivität. Strauss geht es nicht um die äußere Wirkung seiner Komposition. Hell und durchsichtig (was auch – soweit dies bei der alten Schellackplatte zu beurteilen ist – für die Einspielung unter Oscar Fried gilt) erscheint der Klangcharakter der Bayeri- schen Staatskapelle. Die Strei- cher spielen schlank und biegsam im Ton. Nur an sehr weni- gen Punkten läßt Strauss das Orchester zu großer Lautstärke anwachsen. Der Orchesterap- parat dient ihm nicht zur Ent- fesselung von Klanggewalten, sondern zur Darstellung eines weiten Spektrums musika- lischer Struktur. Dabei betont Strauss nicht so sehr die Klang- farben, sondern die rhythmischen Vorgänge. Das Nieder- sinken der Nacht zu Beginn ist für ihn kein statisches Klang- bild, vielmehr hebt er den nach unten zielenden Charakter der Melodie hervor, so daß eine bedrohlich sogartige Wirkung

entsteht. Dem Bergmotiv in den Posaunen verleiht er die Härte von Felsenstein, indem er das vorgeschriebene „marca- to“ ernst nimmt und so eine klare Konturierung erreicht. Die gesamte Sinfonie wirkt un- ter seiner Stabführung rhyth- misch interessanter. Daran hat wohl auch eine inzwischen aus- gestorbene Kultur des Orche- sterspiels ihren Anteil. Die Bayerische Staatskapelle ver- meidet in dieser historischen Aufnahme ein breites Auszie- hen der Töne. Bei Fortstellen beispielsweise wird zwar ein deutlicher Akzent gesetzt, die Tonstärke aber unmittelbar da- nach wieder entscheidend zu- rückgenommen. Auf diese Weise vermeidet der Dirigent Strauss, daß seine vielschichti- ge Partitur in die Nähe eines sinfonischen Hollywood-Schin- kens gerät. Das Stück bleibt – trotz der damals wesentlich schlechteren Aufnahmetechnik – immer plastisch und durch- hörbar.

Strauss läßt im Geist Mozarts musizieren. Der Akkord beim „Eintritt in den Wald“ etwa entbehrt des schaurigen Cha- rakters, den er z.B. bei Karajan hat; es ist vielmehr nur ein Signal, das eine neue Höhen- stufe anzeigt. Mit großer Öko- nomie leitet Strauss dann zum Höhepunkt der sinfonischen Dichtung, zum „Gletscher“, zur Gipfelmelodie, zur „Vi- sion“ und zum „Gewitter“ hin. Erst dort entfaltet das Orche- ster seine ganze Kraft und Fül- le. Für Strauss war die „Alpen- sinfonie“ weder ein bloßes Na- turgemälde noch ein roman- tisch übersteigerter Gipfel- sturm. Vielmehr faszinierte ihn das helle Licht der Berge, und daher führte er seine „Alpen- sinfonie“ als hellsichtige, visu- elle und akustische Naturein- drücke in musikalische Struk- tur umsetzende Musik auf. Die- se Hellsichtigkeit wird freilich in „Gewitter“ und „Nacht“ wie- der verloren: Die Katastrophe ist unausweichlich.

MEHTA, SOLTI, KEMPE, BÖHM

Die übrigen Einspielungen der „Alpensinfonie“ sind – wenn man so will – zwischen den interpretatorischen Ansätzen von Previn, Karajan und Strauss angesiedelt. Auch Zu- bin Mehta geht es – wie Previn –

primär um das Klangmaleri- sche. Schöne Übergänge, ein- drucksvolle Entwicklungspro- zesse wie die Aufwärtsbewe- gung hin zum „Sonnenauf- gang“ zeichnen seine Interpre- tation aus. Aber manches, so die dramatische Gletscherpar- tie, behandelt er zu nebensäch- lich.

Solti verwirklicht auf hervor- ragende Weise den sinfoni- schen Gesamtbogen. Er ani- miert das Symphonie-Orche- ster des Bayerischen Rund- funks zu einem glutvollen Espressivo, aber es fehlt an federnd-durchsichtiger Artiku- lation. Die gesanglichen Par- tien, insbesondere der Violi- nen, wirken zu schwer lastend. Rudolf Kempe spielte die „Al- pensinfonie“ zweimal ein. Die Aufnahme mit der Dresdner Staatskapelle besticht durch ih- re genaue Durcharbeitung, die reichen Abstufungen in der Dy- namik, wodurch Feinheiten der Komposition gehört werden können, die sonst oft im orche- stralen Höhenrausch auf der Strecke bleiben. Die andere Produktion mit dem Royal Philharmonic Orchestra er- scheint freier musiziert, betont den Strauss'schen Schwung und arbeitet die größeren Zusam- menhänge heraus.

Doch die faszinierendste Einspielung von allen hier ge- nannten ist die Karl Böhm mit der Dresdner Staatskapelle. Böhm geht von einem sehr ru- higen Tempo aus, verdeutlicht in ihm die musikalische Struk- tur, so daß schon im „Nacht“- Teil spannungsvolle Erwartung herrscht. Von diesem ruhigen Tempo ausgehend, spornet er das Orchester zu einem sehr schwungvollen Musizieren an; wodurch eher statische, ver- fremdet wirkende Passagen wie „Auf blumigen Wiesen“ an deutlicher Kontrastierung ge- winnen. Böhm entfaltet ebenso impressionistisch die Atmo- sphäre einer Alm wie die Schroffheit des Gletschers. Nicht durch äußere Klangmas- sierung, sondern durch die Er- zeugung höchster Innenspan- nung gelingt es Böhm, den Hör- er zu fesseln. Aus der struktu- rellen Klarheit des Orchester- spiels entwickelt sich eine gleichsam magische Hellsich- tigkeit. Dies ist wohl die geistig- musikalische Bergeshöhe, an die Nietzsche und Strauss ge- dacht haben müssen.