

Im Abendrot – Richard Strauss liest Joseph von Eichendorff

Was macht denn nun eigentlich große Kunst aus? Sind es die vielfältigen Binnengefüge in der Musik, in der Dichtung oder in der Malerei? Ist es die Aufnahme von praktischer Lebenswelt, also das Gerinnen von Biografie, politischer oder sonstiger Ereignishaftigkeit zu künstlerischer Gestalt? Oder ist es gar die Wirkung, die ein Kunstwerk hinein in diese praktische Welt entfaltet? Anhand eines Gedichtes aus großer Poetenhand, das von einer ebenso großen Komponistenhand aufgenommen und zu einem Orchesterlied verarbeitet worden ist, lässt sich diese Frage besonders gut klären – oder doch wenigstens mit einer thesenhaften Antwort versehen.

Joseph von Eichendorff – durch Not und Freude

Joseph von Eichendorffs Gedicht *Im Abendrot* wurde im Jahre 1837 veröffentlicht.¹ Bis dahin pflegte der Dichter die lyrischen Produkte seiner Feder an auflagenstarke, gut eingeführte Publikationsorgane zu vergeben, etwa an Zeitschriften wie die Berliner *Blätter für Geist und Herz* oder an Literaturkalender wie Friedrich de la Motte Fouqués *Frauentaschenbuch*, und damit hatte er im Laufe der Jahre eine beträchtliche Lesergemeinde gewonnen. Diesem Verehrer(innen)kreis legte er 1837 erstmals eine in eigener Verantwortung zusammengestellte Sammlung seiner Gedichte vor, gegliedert nach den Sparten „Wanderlieder“, „Sängerleben“, „Zeitlieder“, „Frühling und Liebe“, „Todtenopfer“, „Geistliche Gedichte“ und „Romanzen“.² Im Abschnitt „Frühling und Liebe“ findet sich unser Gedicht in der Umgebung von Texten, in denen eher der Herbst und die bereits zur Ehe verfestigte Liebe den Ton angeben.³

¹ Die hier erscheinenden Texte Eichendorffs werden zitiert nach Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz (Hrsg.), *Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden*, Frankfurt am Main 1985–1993.

² Schon im Jahre 1826 erschien ein erster Sammelband mit Werken Eichendorffs (*Marmorbild, Taugenichts, Gedichte*). Der erste reine Gedichtband war jedoch der 1837 bei Duncker & Humblot in Berlin erschienene Band, der von Adolph Schöll mitbetreut wurde.

³ Dem Gedicht *Im Abendrot* voraus geht *Der junge Ehemann* (mit viel Eheglück-Empfindung,

Im Abendrot

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 Friede!
So tief im Abendrot
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?

Im Abendrot besteht aus vier kreuzgereimten Strophen zu je vier Zeilen mit sehr regelmäßiger dreihebiger Struktur und alternierend weiblichen und männlichen Kadenzen. Der Dichter kombiniert in dem kostbaren kleinen Gebilde ohne Ausnahme Formeln, die aus seinem lyrischen (und sonstigen) Werk wohlvertraut sind. Stilles Land, dunkelnde Luft, Lerchen, Einsamkeit, Abendrot und kontrastierende Doppelungen wie „Not und Freude“ finden sich in Eichendorffs Gedichten, Erzählungen, Romanen und Dramen zuhauf, ebenso der räumliche Gestus des Darüberstehens und Hinunterschauens,⁴ die Befindlichkeit des Verirrens⁵ und natürlich die Existenzform des Wanderns,⁶ ja nicht einmal so außer-

aber auch mit der bei Eichendorff aus Gründen der Philister-Konnotation stets gefährlichen Formulierung „Sie wiegt ein muntres Bübchen“; vgl. *Die zwei Gesellen*). Es folgen die Gedichte des Zyklus *Nachklänge*, darunter das wehmütige, an den Bruder gerichtete *Gedenkst du noch des Gartens*.

⁴ Zum weiten Blick von oben vgl. Paul Mog, „Aspekte der Gemütererregungskunst Joseph von Eichendorffs. Zur Appellstruktur und Appellsubstanz affektiver Texte“, in: Gunter Grimm (Hrsg.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart 1975, S. 196–207, bes. S. 201.

⁵ Zur räumlichen Desorientierung vgl. Paola Mayer, „Die unheimliche Landschaft – ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung“, *Athenäum* 5 (1995), S. 169–196, bes. S. 180 und 189.

⁶ Zum Wanderer-Motiv vgl. Siegfried Hajek, „Der Wanderer, der Philister, der Scheitern-

gewöhnlich anmutende Wortschöpfungen wie „nachträumend“ oder „wander-müde“ kommen ausschließlich hier vor. Diese Formelhaftigkeit der lyrischen Rede ist in der Forschung viel besprochen worden. Von „stehenden Wendungen, gleichsam topisch“⁷ ist dort die Rede, mit denen „fortwährend konventionelle Erwartungen sachlicher, logischer und sprachlich-grammatikalischer Art“ „ent-täuscht“⁸ würden. Theodor W. Adorno stellt überdies fest, dass Eichendorff mit einem Bilderschatz arbeitet, der „schon zu seiner Zeit abgebraucht gewesen sein muss“.⁹ Dennoch kann man gerade in der schmalen Formelgalerie des Dichters und in der immer wieder anrührend neu gestalteten Zusammenfügung ihrer doch so bekannten Elemente ein – wenn nicht das – Geheimnis seiner Poesie erblicken, ob man nun dabei auf die „Interaktion mit dem Unbewussten des Lesers“¹⁰ abhebt, die subtile formale Modulation bewundert¹¹ oder in den lyrischen Requisiten die „Grundbestände unserer Welterfahrung“¹² aufgehoben sieht.

Eichendorff entwarf das Gedicht *Im Abendrot* vermutlich im Kontext eines einschneidenden familiären Erlebnisses. Im März 1832 war seine Tochter Anna kaum zweijährig gestorben, und obwohl der Dichter schon vorher nahe Familienmitglieder verloren und schwere persönliche Prüfungen zu bestehen hatte, traf ihn der Tod seines jüngsten, als Nachzügler nach 15-jähriger Ehe zur Welt gekommenen Kindes ungewöhnlich hart. Seit Annas Verlust begann er sich alt zu fühlen,¹³ eine behutsam neue, weniger frühlingfrohe Sicht der Welt drängte fortan mehr und mehr in sein Werk. Dennoch ist es bemerkenswert, dass der Requisitenbestand von *Im Abendrot* ganz ähnlich auch in mehreren Gedichten der 30er-Jahre vorzufinden ist,¹⁴ ganz besonders deutlich aber in dem Roman

de. Grundfiguren bei Eichendorff“, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1975), S. 42–65, bes. S. 45–49.

⁷ Ursula Regener, „Eichendorffs lyrische Poetik“, *Aurora* 60 (2000), S. 105–137, hier S. 124.

⁸ Ernst Dieter Krabiel, *Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs*, Stuttgart 1973, S. 84.

⁹ Theodor W. Adorno, „Zum Gedächtnis Eichendorffs“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 81. Adorno fügt freilich an, dass Eichendorff mit seinem „abgebrauchten“ Formelwerk „die außerordentlichsten Wirkungen“ erzeuge.

¹⁰ Hartwig Schultz, *Joseph von Eichendorff. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Leipzig 2007, S. 239.

¹¹ Marshall Brown, „Eichendorff's Times of Day“, *The German Quarterly* 50 (1977), S. 485–503, hier S. 485.

¹² Richard Alewyn, „Eichendorffs Symbolismus“, in: Ders., *Probleme und Gestalten*, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1982, S. 232–244, hier S. 243.

¹³ So Elisabeth Stopp, „The Metaphor of Death in Eichendorff“, *Oxford German Studies* 4 (1969), S. 67–89, hier S. 86.

¹⁴ Gedichte mit dem genannten Requisitenbestand aus den Jahren zwischen 1832 und 1837 sind etwa *Letzte Heimkehr*, *Sterbeglocken*, *Frühlingsklänge* („Vom Münster Trauer-Glocken klingen“), *Der Einsiedler*, *Nachruf*.

Dichter und ihre Gesellen von 1834.¹⁵ Dort stirbt am Ende einer langen, beschwerlichen Rückwanderung aus Italien der erfolglose Dichter Otto: *Müde* geht er seinen letzten Weg durch den Wald, es *dunkelt* ihm vor den Augen, er *verirrt* sich auf der Suche nach einem Ruheplatz, plötzlich liegt sein Heimatdorf unter ihm im *stillen Abendglanz*, und voll wehmütiger Erinnerung *träumt* er seinen römischen Erlebnissen *nach*. Für ihn *ist es Schlafenszeit*. Einzig die letzte Bezugsperson im Leben Ottos, ein kleines engelgleiches Mädchen,¹⁶ kommt im Gedicht nicht vor. Dort endet das Geschehen auch nicht mit dem Tod der Protagonisten, sondern mit einer recht eigentümlichen Wendung: Nach einem Gedankenstrich, der wie eine scharfe Zäsur zwischen das vorher nur bildlich Gesagte und das nun endlich konkret Benannte tritt, erfolgt die Frage: „Ist das etwa der Tod?“

Richard Strauss – am Ende eines langen Lebens

Wandermüdigkeit und Todesahnung mögen auch die Begriffe gewesen sein, die den 82-jährigen Richard Strauss im April 1946 nach Eichendorffs *Im Abendrot* haben greifen lassen. Strauss befand sich im geistig und materiell zerstörten Nachkriegsdeutschland trotz seines unbestrittenen Weltruhmes in keiner vorteilhaften Position: Die großen Opernhäuser, an denen er in den zurückliegenden Jahrzehnten seine Triumphe gefeiert hatte, lagen in hoffnungslosen Trümmern, seine einstige Stellung als Präsident der NS-Reichsmusikkammer brachte ihn politisch stark in die Defensive, ein Großteil seines Auslands- und Inlandsbesitzes war verloren – zusammen mit den üblichen Beschwerden des Alters ergab das eine Lebenssituation, in der sich der Tondichter als „lebendig Begrabener“ empfand und zum „gedankenlosen Dahinvegetieren“¹⁷ verurteilt sah. Nur mit großer Mühe konnte ihn sein Sohn in dieser Lage davon überzeugen, noch einige kompositorische Gelegenheitsarbeiten zu unternehmen, und in den Kreis der dabei entstandenen letzten Lieder gehört auch die Vertonung von *Im Abendrot*.

Trotz der Bedrängungen des äußerlichen Lebens – Strauss hatte im Oktober 1945 seine Garmischer Villa verlassen müssen und war in verschiedenen Schweizer Hotels untergekommen – verfügte der Komponist weiterhin über eine beträchtliche musikalische Schaffenskraft. Schon das für den Eichendorff-Text aufgebotene Orchester zeigt dies eindrucksvoll: Umfasst der vorgeschriebene Klangkörper

¹⁵ Die in Rede stehende Passage befindet sich am Ende des Kapitels 23.

¹⁶ Zur naheliegenden Verbindung zwischen dem Mädchen und Eichendorffs Tochter Anna vgl. Stopp, „The Metaphor of Death“, S. 86.

¹⁷ Briefe von Strauss an Hartmann vom 1.4.1945 und vom 10.1.1945, in: *Richard Strauss – Rudolf Hartmann. Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regiearbeiten von Rudolf Hartmann*, hrsg. von Roswitha Schlötterer, Tutzing 1984, S. 43 und 32.

auch nicht mehr die Masse an Instrumenten, die etwa für die großen sinfonischen Dichtungen wie die *Alpensinfonie* (op. 64) vonnöten gewesen waren, so wird die Singstimme doch immer noch von einem veritablen Wagner-Orchester in *Lo-hengrin*-Besetzung begleitet: Die Holzbläser-Sektion besteht aus zwei Flöten, zwei Oboen und Englischhorn, zwei Klarinetten und Bassklarinetten, zwei Fagotten und Kontrafagott, an Blechbläsern sind vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba vorgeschrieben, das Schlagwerk vertreten die Pauken, und die Streicher sind auf eine für Strauss typische Weise in Violinen, geteilten Violen und Violoncelli sowie unter Hinzutritt einer Solovioline klanglich stark ausdifferenziert – im Dienste einer „weit ausschwingenden, unpathetischen Feierlichkeit“.¹⁸ Dass Strauss das Orchesterlied einer Sopranstimme anvertraute, schlägt eine Brücke zu den großen Frauenpartien seiner Opern – man denke nur an die Marschallin, den Octavian und die Sophie aus dem *Rosenkavalier* (op. 59) – und kann zudem als Hommage an seine Frau Pauline Strauss-de Ahna (1863–1950) verstanden werden, die ja in ihrer Jugend selbst als dramatische Sopranistin internationale Erfolge errungen hatte und mit der er durch mehr als ein halbes Jahrhundert freilich nicht immer störungsfrei „Hand in Hand“ gegangen war.¹⁹

Die Anlage der Komposition zeigt einen Meister am Werk, dessen Kräfte sich nicht nur in der letztgültigen Fortentwicklung des spätromantischen Orchesterklanges immer noch beeindruckend beweisen, sondern genauso in der subtilen Psychologisierung des musikalischen Materials und in der freien, dabei aber stets traditionsbewussten Gestaltung der Form.²⁰ Das Lied *Im Abendrot* beginnt mit einem ausladenden, gleichwohl im Piano gehaltenen Eingangsgedanken des vollen Orchesters, der im weiteren Verlauf der Komposition gliedernde ebenso wie leitmotivische Funktion übernehmen kann. Mit dem Einsetzen der Singstimme wird der Text in fortlaufender Vertonung behandelt: Dabei erhält jede Strophe einen eigenen Abschnitt in der formalen Abfolge A (Strophe 1), B (Strophe 2), A1 (Strophe 3) und A2 (Strophe 4). Die A-Abschnitte sind aus demselben Tonartenmaterial gebildet, der Abschnitt B geht in chromatischen Verzweigung

¹⁸ Hans Köhler, „Lächelnder Abschied vom Leben. Zu Richard Strauss' ‚Vier letzten Liedern‘“, in: *Programmheft der Münchner Philharmoniker* 2.–6. Juni 2007, S. 12–16, hier S. 14. Zur Orchestrierung von *Im Abendrot* vgl. auch Jürgen Eppelsheim, „Im Abendrot“, in: Bernd Edelmann und Sabine Kurth (Hrsg.), *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, Augsburg 1999, S. 281–296.

¹⁹ In einem kurzen Text über seine Frau aus dem Jahre 1947 bedauert Strauss, dass sie sich „zu früh dem schönen Beruf einer vorbildlich ausgezeichneten Hausfrau und Mutter zugewandt“ hat. Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, München, Mainz 1989, S. 249.

²⁰ Vgl. zum Folgenden John M. Kissler, „The ‚Four Last Songs‘ by Richard Strauss – A Formal and Tonal Perspective“, *The Music Review* 50 (1989), S. 231–239.

gen eigene Wege. In das aus abstrakten musikalischen Gedanken geformte und damit selbsttragende Motivgewebe sind lautmalerische Passagen (die Lerchen) eingeschoben. Ganz besonders wichtig ist, dass Strauss bei der Vertonung der letzten Strophe ein Zitat aus einem eigenen Werk einfügt: Im Kontext der Frage „Ist dies etwa der Tod?“²¹ lässt er – zunächst im Horn, dann zusätzlich in den Streichern und im Englischhorn – das Motiv des Ideals aus der frühen Tondichtung *Tod und Verklärung* erscheinen. Mit diesem Selbstzitat, das ja bereits in der 60 Jahre zuvor entstandenen Komposition außermusikalische Bedeutung getragen hat, schließt er nicht nur den Schaffenskreis seines Lebens,²² sondern er gibt auch eine Antwort auf die Frage Eichendorffs: Das Ideal des künstlerischen Lebens ist vom Tode nicht bedroht.

Nachträumen und Vorträumen

Gibt aber nicht auch der Dichter eine Antwort auf seine eigene Frage? Und wie unterscheiden sich die Antworten des Poeten und des Musikers? Um das zu erhellen, lohnt ein genauerer Blick auf ein fast beiläufiges Versatzstück, das jedoch in Lied und Gedicht recht unterschiedlich behandelt wird: auf die Lerchen.

Bei Eichendorff gehören die Vögel dezidiert zur ersten Hälfte des Gedichtes, ja ihre zurückweisende Nennung zu Beginn der dritten Strophe bestätigt diese Beobachtung nur noch. Überhaupt scheint der Text mittig eine Zäsur zu enthalten: Die Sageweisen der ersten beiden Strophen sind Erzählen und Schildern, dagegen herrschen Auffordern und Fragen an den entscheidenden Stellen des zweiten Gedichtteils vor; die Gegenwart bestimmt den ersten, die Zukunft („Bald [...]“ sowie die in das Kommende gerichtete Formulierung „Daß wir uns nicht [...]“) den zweiten Textteil; auch klanglich-formal stehen die ei-Reimlaute des ersten gegen die i-Laute des zweiten Strophenpaares.²³ Richard Strauss dagegen überbrückt die Zäsur des Gedichtes: Schon bei der formalen Anlage des Liedes (A – B – A1 – A2) trennt er die Hälften nicht, auch die Textbehandlung ändert er nicht

²¹ Strauss verändert den Eichendorff-Text an zwei Stellen: Im letzten Vers wird aus „das“ ein stärkeres „dies“, und schon vorher, in Vers 3, wird „ruh'n wir beide“ verändert zu „ruhen wir“. In beiden Fällen zeigt die Genese der Komposition, dass kein bedeutungsbezogener Veränderungswille vorliegt.

²² Noch in seinen letzten Lebenstagen wird sich Strauss der frühen Tondichtung *Tod und Verklärung* erinnern und im Gefühl des herannahenden Todes sagen: „Ich hab's schon vor 60 Jahren geschrieben. Es ist genauso [...]“

²³ Natürlich gibt es auch Verknüpfungen zwischen den Strophenblöcken 1–2 und 3–4, im klanglichen Bereich etwa die ei-Reime der dritten Strophe (dort allerdings an sozusagen sekundären Stellen). Doch allein die harsche Zäsur durch den Imperativ „Tritt her“ oder vorher die Versetzung der Lerchen in den Bereich des „nur noch“ betonen das Trennende.

zwischen den Strophen zwei und drei, sondern erst in der letzten Strophe – dort macht er Gesangspausen zwischen den Zeilen, dehnt also das Geschehen aus und gibt ihm damit einen eigenen Wert. Und ohne jede Aufforderung durch Eichendorffs Text lässt er die Lerchen bis zum Schluss seiner Vertonung eine gewichtige Rolle spielen – immer weiter dürfen sie in Flötenterzen hoch am Himmel über der Streicher-Bläser-Erde fortjubelieren.

Eine Nebensache? Keineswegs, wenn man bedenkt, welche Aufgabe die Lerchen in dem Gedicht übernehmen. Sie schwirren „in den Duff“ – das ist bei Eichendorff nicht der Eintritt in einen geruchlichen Bereich, sondern in den Teil der Atmosphäre, in dem noch oder schon Sonnenlicht leuchtet, während auf der Erde schon oder noch Dunkelheit herrscht – und sie tun das am Abend, wo doch alle übrigen Eichendorff-Lerchen (und nahezu überhaupt alle literarischen Lerchen) Vögel der Morgenröte oder des Frühlings sind.²⁴ Ihre eigentliche Tätigkeit ist aber mit dem Wort „nachträumend“ beschrieben, und dieses Wort muss wohl von seiner Herkunft aus einer anderen Dichtung her verstanden werden. Mit ziemlicher Sicherheit hat Eichendorff den Begriff in Rückerinnerung an dessen Gebrauch bei Jean Paul verwendet. „Nachträumen“ kommt in der *Vorschule der Ästhetik* vor, ebenso im *Titan* und in den *Flegeljahren* – alles Werke Jean Pauls, die Eichendorff gut und lange, mithin sprachgebrauchsprägend kannte, wie er überhaupt mit dem Œuvre des älteren Dichterkollegen aufs Engste verbunden war.²⁵ In den *Flegeljahren* findet sich sogar eine Art Definition des „Nachträumens“: Es wird dort vom „Vorträumen“ abgehoben, dem Vorträumen liege der „Spielplatz der Möglichkeiten“ frei, während das Nachträumen „enger“, ja geradezu „eingezäunt“ sei.²⁶

Das legt den Schluss nahe, dass Dichter und Komponist mit ihrer je unterschiedlichen Lerchen-Philologie auch unterschiedliche Antworten auf die exis-

²⁴ Bei Eichendorff gibt es überhaupt nur eine einzige weitere Stelle, an der Lerchen in abendlichem Kontext auftreten (im Roman *Dichter und ihre Gesellen*, Kap. 23), dort freilich in einem wenig existenziellen Tableau. Allerdings finden sich abendliche Lerchen auch schon bei Jean Paul, etwa im Roman *Hesperus* (dort im 8. Hundsposttag), mit der berühmten Formulierung vom „letzte(n) Echo des Tages“. Vgl. zum Lerchenmotiv allgemein Verena Doebele-Flügel, *Die Lerche. Motivgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik*, Berlin, New York 1977, bes. S. 241–302.

²⁵ Vgl. dazu zuletzt Günther Schiwy, *Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie*, München 2000, S. 63–65 und 201–203, und besonders Gunnar Och, „Verklärungen auf dem Hesperus. Eichendorffs Jean Paul-Lektüren“, *Aurora* 65 (2005), S. 25–42. Och zeigt, dass es bei Eichendorff Bildparallelen zu Jean Paul gibt, aber auch Anlehnungen an Szenen und Typen sowie Parallelen in der Schreibart bis hin zur Übernahme von einzelnen Wortgruppen. Auf das Wort „nachträumen“ weist er nicht hin.

²⁶ Vgl. *Flegeljahre*, Erstes Bändchen, Nr. 16; Vor- und Nachträumen werden auch in der *Vorschule der Ästhetik* (Dritte Abteilung) aufeinander bezogen.

tenzielle Lebensfrage des Gedichtes im Auge hatten. Richard Strauss dehnt mit den Lerchentrillern das „Nachträumen“ im Orchesterlied als das Wesentliche seines letzten Lebensabschnittes aus, er will zurückschauen auf sein erfolgreiches – und auch von ihm selbst als sehr erfolgreich empfundenenes²⁷ – Wirken, will zusammenschließen, abrunden, harmonisch beenden, was in der Situation des Jahres 1948 ganz unharmonisch in Missverständnissen, Zwängen und Zurücksetzungen auseinanderklaffte. Joseph von Eichendorff aber lässt – in einer ebenfalls unharmonischen persönlichen Situation – die Lerchen als die wegschwirrenden Zeugen des vergehenden Tages hinter sich. Der Enge des Nachträumens tritt in deutlichem Kontrast die Weite eines „stillen Friedens“ entgegen, der nicht allein irdisch oder gar nur biologisch – als Aufgehobensein im Nichts des Todes – verstanden werden darf. Schon in seinem frühen Roman *Ahnung und Gegenwart* versteht Eichendorff das Abendrot als „Aurora eines künftigen, weiten herrlichen Lebens“, und das trägt ohne jede Frage eine religiöse Konnotation mit sich, wie sie in der letzten Strophe seines zeitnah zu *Im Abendrot* entstandenen Gedichtes *Letzte Heimkehr* (1833) kaum verschlüsselt zum Ausdruck kommt:

Der Wanderer drauf: ich kann nicht mehr –
Ist's Morgen, der so blendet?
Was leuchten dort für Länder her? –
Sein Freund die Fackel wendet:
„Nun ruh zum letztenmale aus,
Wenn du erwachst, sind wir zu Haus.“

Aus dem Handgelenk

Zu der Gedichtsammlung von 1837, in der *Im Abendrot* erstmals abgedruckt war, erschien wenige Jahre später im *Conversations-Lexikon der neuesten Literatur-, Völker- und Staatengeschichte* von Otto Wigand in Leipzig eine Rezension. Darin heißt es:

„Diese verkleisterte Gemüthlichkeit, dieses gemachte Traumleben, dieses Spielen mit der getrübbten Naivetät, diese Selbstsucht, welche aus Liebe zu abgetretenen Schleppen gegen die ganze Welt blind ist, ist Eigenthum der Romantik.“²⁸

²⁷ Strauss erblickte in seinem Lebenswerk schließlich „einen letzten Ausläufer der Welttheater-Entwicklung ins Reich der Musik“ und sah sich in der Würdigung durch die Öffentlichkeit immerhin gegenüber Goethe zurückgesetzt. Vgl. dazu Willi Schuh, „Richard Strauss' letzte Aufzeichnung“, in: Ders., *Straussiana aus vier Jahrzehnten* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 5), Tutzing 1981, S. 55 und 60.

²⁸ Zitiert nach Schiwy, *Eichendorff*, S. 561.

Ein herber Verriss, der das Unverständnis auch moderner Exegeten gegenüber der Stereotypie und Formelhaftigkeit des Eichendorff'schen Requisitencollagierens vorwegzunehmen scheint. Löst man aber drei Zentralbegriffe der Passage heraus – verkleistern, machen, spielen – und betrachtet sie aus einem positiven Blickwinkel, so sieht man bald, dass sie nicht nur modernes Unverständnis vorplappern, sondern auch moderne Poetik andeuten könnten. Ist es nicht Aufgabe des Poeten, das Disparate zu verbinden (also zu verkleistern)? Entspricht nicht das Bewusstsein des Machens auf zeitgemäßere Weise der Selbstsicht des Schriftstellers als jede Vorstellung des weltabgewandten Genies? Und ist nicht das Spielen der solitäre Urausdruck des Menschlichen?

Übrigens steht auch Richard Strauss in Verbindung zu den genannten Charakterisierungen. Hermann Hesse, dessen drei Gedichte *Frühling*, *September* und *Beim Schlafengehen* von Strauss in den Jahren 1947/1948 ebenfalls vertont wurden und seit ihrer Londoner Uraufführung im Jahre 1950 zusammen mit *Im Abendrot* den Zyklus *Vier letzte Lieder* bilden,²⁹ äußerte sich nur mäßig freundlich über die Kompositionen und attestierte ihnen lediglich „handwerkliche Schönheit“,³⁰ die sozusagen sekundäre Würde des Machens also. Strauss selbst wäre über dieses Urteil vermutlich nicht erbost gewesen. In seinem kleinen Text „Vom melodischen Einfall“ (ca. 1940) nennt er zwar die ursprüngliche Motiveinbringung „göttlich“, weist aber den beträchtlicheren Teil der musikalischen Melodiebildung durchaus den Tätigkeiten des Erweiterns, Ausarbeitens und dem „längeren Nachdenken“ zu, um seine Kreativitätstheorie schließlich mit dem Goethe-Wort „Genie ist Fleiß“ abzuschließen.³¹ Und spätestens seit dem Kriegsende bezeichnete er seine Arbeiten ohnehin nur noch als „Handgelenksübungen“, die er „zur Betäubung“ unternahme, damit der Kopf „nicht allzu zeitgemäß verblödet“ werde.³²

Was denn ist Kunst?

Das führt uns zurück zu der Ausgangsfrage dieser Überlegungen: Was macht denn nun eigentlich große Kunst aus? Betrachtet man Eichendorffs Collagier-

²⁹ Zur Zyklusbildung der letzten Strauss-Lieder vgl. Timothy L. Jackson, „Ruhe, meine Seele! and the ‚Letzte Orchesterlieder‘“, in: Bryan Gilliam (Hrsg.), *Richard Strauss and his World*, Princeton 1992, S. 90–137, bes. S. 90–93.

³⁰ Zitiert nach Marcus Imbsweiler, „Beredter Nicht-Kommentar. ‚Vier letzte Lieder‘ von Richard Strauss“, in: *Richard Strauss und die Moderne*, hrsg. von der Direktion der Münchner Philharmoniker, München 2000, S. 344–348, hier S. 346.

³¹ Vgl. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 165.

³² Die Zitate sind aus Briefen an Rudolf Hartmann vom 22.3.1945 (in: *Strauss – Hartmann. Ein Briefwechsel*, S. 39) und Willi Schuh entnommen (vgl. Schuh, *Straussiana*, S. 52).

kunst und Strauss' Handgelenksübungen, ihr Kleistern, Machen und Spielen also, so kann man schwerlich behaupten, großer Kunst müsse unbedingt ein großes Sujet zugrundeliegen. Und selbst wenn es um Existenzielles geht – wie ja im Gedicht um den Tod – so ist nicht die Schwere des Gedankens oder die Wucht des Phänomens in ihrer automatischen Wirkung auf den Leser oder Hörer das Ausschlaggebende. Vielmehr liegt das Wesen der Kunst in ihrem formalen Innenleben, in den vielen Beziehungen, die sich auf den Ebenen des Klanges, der Farben, der Motive und der Gedankenanordnungen einstellen und die vom Dichter, Maler oder Komponisten gewollt oder ermöglicht sind.³³ Kein Alltags-erlebnis, aber auch kein solitäres Ereignis ist aus sich heraus bezwingende Kunst. Und umgekehrt wird das Banale zum Einzigartigen, „triffst du nur das Zaubervort“ der ästhetischen Formverknüpfung. Aus dem Handgelenk des (alten) Meisters löst sich da das Schöne, oder aus der Formelsammlung des lebenslangen Wortbildspielers – und wird zum Großen und Bleibenden.

Abstract

Das Orchesterlied *Im Abendrot* nach Worten von Joseph von Eichendorff ist eines der letzten großen Werke von Richard Strauss. Auf ganz subtile Weise benutzte der Komponist die Gedanken Eichendorffs zur Andeutung eigener Befindlichkeiten, dazu veränderte er in seiner Komposition die vom Gedicht vorgegebene Architektur behutsam. Diese Veränderungen lassen sich gut an einem einzigen Wort aus dem Gedichttext festmachen, an dem Begriff „nachträumen“, den Eichendorff von Jean Paul entlehnt hat. Im Spiel des Tondichters mit den Wortfügungen des Lyrikers wird überdies erahnbar, was große Kunst im Innersten ausmacht.

³³ Vgl. zum theoretischen Hintergrund dieses Gedankens Bruno Hillebrand, „Kunst – Form und Theorie. Für eine Ästhetik des Sensuellen“, in: Ders., *Was denn ist Kunst? Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Göttingen 2001, S. 202–209. – Speziell zu Eichendorff schreibt Marshall Brown, „Eichendorff's Times of Day“, S. 485: „Not in the choice, but in the disposition of the subject matter, not in sensuous qualities but in figures and tropes are to be found the individuality of the writing and the deeper meaning of the poetry.“ – Andeutungsweise finden sich solche Gedanken auch in Richard Strauss' bemerkenswertem „Brief über das humanistische Gymnasium. An Prof. Reisinger“, in: *Festschrift zur Jubiläumsfeier des Ludwigs-Gymnasiums München (1824–1949)*, München 1949, wieder abgedruckt in: Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 128–133.