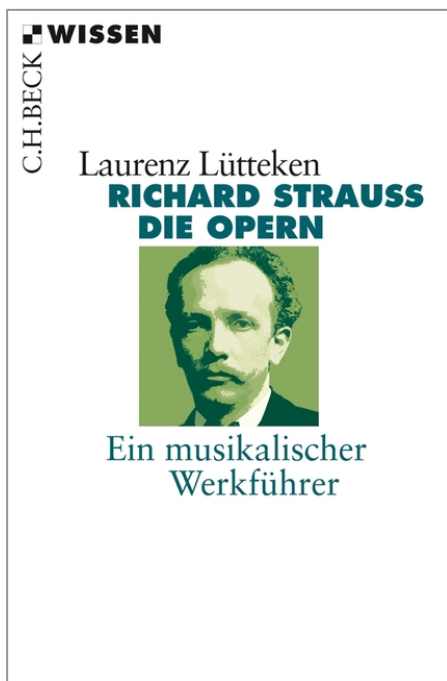


Unverkäufliche Leseprobe



Laurenz Lütteken
Richard Strauss
Die Opern
Ein musikalischer Werkführer

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-65486-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/12369919>

2. Komödie, Mythologie und Märchen

Die Komödie als das «erreichte Soziale» läßt sich folglich verstehen als Antwort auf die fundamentale Krise der Weltwahrnehmung und Welt Darstellung, wie sie Strauss und Hofmannsthal unabhängig voneinander und in verschiedenen Zusammenhängen diagnostiziert haben. Die damit verbundene Hinwendung zum Theater sollte der Kunst, der Literatur, der Musik eine neue Gegenwart – und damit eine neue Mitteilbarkeit gewähren. Einzig die Komödie als Kunstgattung konnte den Worten wieder begrenzte Bedeutung, den Handlungen wieder temporären Sinn, der Musik wieder eine vorläufige Semantik verleihen. Die Komödie garantierte die Hinwendung zu den menschlichen Verhältnissen mit ihren gesellschaftlichen Institutionen und zu den sie auslösenden Befindlichkeiten. Der *Rosenkavalier* sollte das Muster dieser erneuerten Gattung sein, die mit den großen musikalischen Komödien des 19. Jahrhunderts – den *Meistersingern* und dem *Falstaff* – vor allem im Modus der Abgrenzung zu tun hat. Im Mittelpunkt stehen nämlich nun die Bezüge zu Mozart, die szenisch so deutlich heraufbeschworen und musikalisch ebenso deutlich nicht eingelöst werden. Der tiefe Sinn dieser Rückwendung liegt also nicht im «Historismus», schon deswegen nicht, weil Strauss und Hofmannsthal begeisterte Leser Nietzsches und seiner profunden Historismus-Kritik waren. Es geht um eine vielfältig gebrochene historische Vergewisserung, mit der die Sprach- und Kommunikationslosigkeit der Moderne überwunden werden kann. Der Grad dieser Brechung zeigt sich besonders deutlich bei der titelgebenden Szene der Rosen-Überreichung: Das in leuchtendes Fis-Dur getauchte Ritual entspricht nämlich nicht, wie es Ochs im ersten Akt behauptet, einer «hochadeligen Gepflogenheit», es wurde für die Komödie eigens erfunden.

Der neue Sinn, den das «erreichte Soziale» den Worten, den Handlungen und der Musik zu verleihen vermag, verweigert sich somit der Präzisierung. Die Worte, die Musik und die Gebärden gehen gleichsam geläutert aus der Krise hervor, indem sie nicht eine neue Eindeutigkeit stiften, sondern eine umfassende

Vielschichtigkeit. In ihr hängt alles mit allem zusammen, und es erweist sich als neue Aufgabe des Hörers, die solchermaßen entstehenden Chiffren nicht eindeutig aufzulösen (wie es noch dem Wagnerschen Leitmotiv entspricht), sondern sie nachzuvollziehen, die in ihnen verborgenen Bedeutungsfelder aufzuspüren. Die Bedeutung ist nicht fest gefügt, sie wankt gleichsam, wie in den Drehungen eines Walzers, der den *Rosenkavalier* auf so prägende Weise durchzieht. Hofmannsthal hat in seinem *Ungeschriebenen Nachwort* hervorgehoben, daß das eigentlich zu Sagende, das zwischen den Worten Liegende, das sich ihnen Entziehende die genuine Aufgabe der Musik sei. Die neue Bedeutungshaltigkeit, die hier entsteht, gründet daher nicht in den konkreten Dingen, sondern in weiten, unscharf umrissenen semantischen Feldern. Diese semantischen Felder bilden den eigentlichen Gegenstand der Musik. Ihre Bestandteile werden nun, unter einem vordergründigen (also technischen) Aufgreifen der Wagnerschen Leitmotiv-Technik, zu weiträumig determinierten Chiffren des Kompositorischen, die sich absichtsvoll in Distanz zu denen des Textes begeben – oder, nicht minder absichtsvoll, mit diesen symbiotisch verschmelzen können. Diese Chiffren, die der neuen Komödie genuin zu eigen sind, halten die Partitur und damit das gesamte Werk auf eine neuartige Weise zusammen, sie zerfallen eben nicht mehr wie «modrige Pilze», sie sind keine «Formeln», sie können den «unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben» herstellen – und damit eine soziale Funktion von Kunst. Diese neue Kunst vermag es, zur Selbstvergewisserung des modernen Menschen beizutragen, sie gewährt Musik und Literatur wenigstens für einen begrenzten Zeitraum – hier verbergen beide Autoren ihre Skepsis nicht – wieder Menschenmaß und Wirklichkeit.

Die «Komödie für Musik» *Der Rosenkavalier*, die erste eigentliche Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal, läßt sich auf allen Ebenen als programmatisches Unternehmen in diesem Sinne verstehen: in der Rückkehr zur Komödie ebenso wie in der demonstrativen, jedoch gerade nicht bruchlosen Entrückung ins 18. Jahrhundert, am 19. Jahrhundert vorbei; in der Rückkehr zur Mehraktigkeit; in der demonstrativen Trennung von Libret-

tist und Komponist; in der Weiterentwicklung der musikalischen Syntaxbildung durch eine neue, «psychologische» Leitmotivtechnik; in der Rückführung eines mystisch-tragischen Ideentheaters auf die Handlungen subtil gezeichneter Charaktere und ihre zwischenmenschlichen Verwicklungen; in der Rückkehr zu traditionellen, jedoch ironisch verfremdeten Rollenhierarchien und Handlungsräumen; in der neue Plastizität stiftenden Verbindung von Musik und Gestus; in der nicht mehr «gesetzten», sondern bloß noch chiffrierten Tonalität; im Ausbau der polyphon durchwobenen Orchestersprache zum Träger von Bedeutungen, die die Worte nicht verstärken, sondern zwischen ihnen liegen.

Die Werke nach dieser ersten neuen Komödie sind auf verschiedene Weise von diesem Konzept geprägt, am deutlichsten im Versuch einer neuen Rückgewinnung der antiken Mythologie. Diese Antike ist nicht mehr vorbildhaft und «klassisch», sie hat, nach der Betonung des Rohen in der *Elektra*, eine neue, heitere Plastizität gewonnen: schon angedeutet in der Parallelisierung des Ochs mit Jupiter, dann in den komplexen Brechungen der *Ariadne* (in deren schwieriger Genese sich auch die Gesteungskosten des Konzepts zeigen), in der Ironie der *Ägyptischen Helena* und schließlich in der Skizze des *Danae*-Stoffes, dem Strauss in der Ausarbeitung den Titel «Heitere Mythologie» verlieh. Und nicht zuletzt bildet die Komödie den Hintergrund für die Weitung in das weltumspannende Märchen der *Frau ohne Schatten*, in der die wiedergewonnene Bedeutungshaltigkeit von Sprache und Musik zu einem neuen, humanen Menschheitsdrama des 20. Jahrhunderts geweitet wird – an *Zauberflöte*, *Faust* und *Ring* vorbei und diese doch in sich tragend.

3. Die letzte Tragödie als Neubeginn: Elektra

Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.
Op. 58. TrV 223

Text:	Hugo von Hofmannsthal, in der Einrichtung von Richard Strauss		
Personen:	Klytemnästra – Mezzosopran		
	Elektra	} ihre Töchter	– Sopran
	Chrysothemis		– Sopran
	Aegisth		– Tenor

- Orest – Bariton
 Der Pfleger des Orest – Baß
 Die Vertraute – Sopran
 Die Schleppträgerin – Sopran
 Ein junger Diener – Tenor
 Ein alter Diener – Baß
 Die Aufseherin – Sopran
 Fünf Mäde – Alt, zwei Mezzosoprane, zwei Soprane
 Dienerinnen und Diener
- Orchester: Picc., 3 Fl. (3. auch Picc.), 3 Ob. (3. auch Engl. H.), Heckelphon, 5 Klar., 2 Bassethörn., Baßklar., 3 Fag., Kontrafag., 8 Hör. (5.-8. auch Tenorb.), 6 Trp., Baßtrp., 3 Pos., Kontrabaßpos., Kontrabaßtb., Pk. (2 Spieler), Schlz. (4 Spieler), Celesta, 4 Harfen, Streicher (8 erste Vl., 8 zweite Vl., 8 dritte Vl., 6 erste Va. (auch vierte Vl.), 6 zweite Va., 6 dritte Va., 6 erste Vc., 6 zweite Vc., 8 Kb.)
- Uraufführung: Dresden, Königliches Opernhaus, 25. Januar 1909 (im Rahmen einer Richard-Strauss-Woche)
 Dirigent: Ernst von Schuch; Regisseur: Georg Toller; Bühnenbild: Emil Rieck; Kostüme nach Entwürfen von Leonhard Fanto
- Dauer: ca. eine Stunde und 40 Minuten

Entstehung: Am 30. Oktober 1903 brachte Max Reinhardt in Berlin Hofmannsthals *Elektra* zur Uraufführung, mit Gertrud Eysoldt in der Titelpartie. Strauss hat diese Produktion spätestens wohl im Oktober 1905 besucht und offenbar danach den Plan zu einer Vertonung gefaßt. Allerdings läßt der im März 1906 einsetzende Briefwechsel mit Hofmannsthal erkennen, daß der Komponist dem Dichter die Absicht zwar (wahrscheinlich mündlich) mitgeteilt hatte, in der Durchführung jedoch zunächst zögerte, nicht zuletzt wegen der äußerlich großen Nähe zur *Salome* – mit einem Argument, das Hofmannsthal nachdrücklich zu entkräften suchte. Im Mai 1906 schließlich haben sich die Pläne konkretisiert, doch bestand ein Hauptproblem in der notwendigen Kürzung der Tragödie. Daneben kam es zu Änderungen, v. a. in der Zuspitzung der monologischen Struktur, in der Wiedererkennungsszene zwischen Elektra und Orest und am Schluß. Diese Veränderungen wurden jedoch einvernehmlich vorgenommen. Die Arbeit an der Partitur erstreckte sich vor allem auf die Jahre 1907 und 1908. Die Reinschrift des den Berliner Freunden, dem Bankier Willy Levin (1860–1926) und seiner Frau Natalie, gewidmeten Werkes wurde in Garmisch

am 22. September 1908 beendet, die Uraufführung, für die schon früh die Dresdner Oper ins Auge gefaßt worden war, wurde zu einem großen, aber nicht uneingeschränkten Erfolg. Das Werk trat danach allerdings einen fulminanten Siegeszug an, bereits am 1. Februar 1909 folgte die erste Aufführung in New York, 1910 leitete Strauss selbst eine Einstudierung im Hoftheater von Den Haag. Im Umfeld der Erstaufführungen wurde in der Folge eines Artikels von Giovanni Tebaldini über «Telepatia musicale» der Vorwurf laut, die Oper sei ein Plagiat des 1905 in Bologna durch Arturo Toscanini uraufgeführten Einakters *Cassandra* des Mailänder Komponisten Vittorio Gnegchi (1876–1954, auf einen Text von Luigi Illica, 1857–1919) – einer Partitur, die der Komponist nachweislich Strauss übersandt hatte. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken reichen jedoch nicht über bestimmte Äußerlichkeiten hinaus.

Inhalt

«Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherinnen unter ihnen.» Während die Mägde Wasser holen, erkundigt sich die erste nach Elektra, die aus dem Hausflur gelaufen kommt und beim Anblick der Gruppe zurückspringt. Die Tochter des Agamemnon und der Klytemnästra, die Schwester von Iphigenie, Chrysothemis und Orest, wird seit der Ermordung ihres Vaters durch Aegisth und ihre Mutter sowie nach dem Verschwinden des Thronfolgers Orest von dem neuen Herrscherpaar Aegisth und Klytemnästra wie ein Tier gehalten. Während vier Mägde sie verspotten, ergreift die fünfte Partei für die Königstochter. Die Aufseherin stößt sie in die Tür des Sklavengebäudes zur Linken, wo sie von den anderen Mägden geschlagen wird. Elektra tritt nun aus dem Hauseingang und beklagt in einem langen Monolog die Ermordung des Agamemnon. Chrysothemis erscheint und berichtet, sie habe an der Tür erlauscht, daß man Elektra für immer in einen Turm sperren wolle. Sie mißbilligt den Rachewunsch Elektras, denn dieser verdamme sie zu einem elenden

Dasein und hindere sie am Leben, an der Geburt von Kindern. Es bricht Lärm aus, Chrysothemis warnt vor der Mutter und stürzt fort. In den «grell erleuchteten Fenstern» erscheint zunächst das Gefolge der Klytemnästra, dann, mit einem Stock, sie selbst, gestützt auf eine Vertraute und begleitet von einer Schlepenträgerin: «fahles, gedunsenes Gesicht», bekleidet mit einem «scharlachroten Gewand», «über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen». Sie faßt plötzlich Vertrauen, geht in den Hof und fragt ihre Tochter um Rat gegen die furchtbaren Alpträume, die sie plagen. Elektra mahnt ein Menschenopfer an – und prophezeit schließlich, daß die Träume der Mutter erst enden, wenn sie von ihrem eigenen Sohn Orest mit dem Beil getötet werde. Klytemnästra steht «gräßlich atmend vor Angst» ihrer Tochter gegenüber, als ihre Vertraute erscheint und ihr eine Botschaft ins Ohr flüstert. Sie läßt den Hof mit Fackeln erleuchten, ihre Züge verwandeln sich zu «einem bösen Triumph». Sie stürzt mit ihrem Gefolge ins Haus.

Chrysothemis kommt schreiend herbeigelaufen und verkündet der entsetzten Elektra den Tod des Orest: Ein alter und ein junger Fremder hätten die Botschaft überbracht. Ein junger Diener erscheint und befiehlt einem anderen, ein Pferd zu satteln, um Aegisth die Nachricht zu überbringen, beide laufen davon. Elektra erklärt der Schwester, daß es nun ihre gemeinsame Aufgabe sei, Aegisth zu erschlagen – mit jenem Beil, mit dem dieser Agamemnon ermordet und das sie versteckt habe. Chrysothemis weigert sich und läuft davon, Elektra entschließt sich, die Rache tat allein zu vollbringen und gräbt mit ihren Händen an der Wand des Hauses nach dem Beil. «Orest steht in der Hoftür, von der letzten Helle sich schwarz abhebend.» Er behauptet, jener Bote zu sein, der die Nachricht vom Tod des Orest zu überbringen habe. Als er die furchtbare Verzweiflung der verwahrlosten Gestalt wahrnimmt, erkennt er in ihr seine Schwester. Plötzlich erscheinen vier Diener und werfen sich lautlos vor ihm nieder, da erkennt auch sie ihren Bruder. Er vertraut ihr an, er sei gekommen, um den Vater zu rächen. Der Pfleger des Orest eilt herbei und mahnt zu Vorsicht und Eile. Schon naht die Vertraute Klytemnästras und bittet die vermeintlichen Boten ins Haus.

Elektra bleibt allein und stellt verzweifelt fest, daß sie Orest das Beil nicht habe geben können. «Von Ferne tönt drinnen, gellend, der Schrei Klytemnästras», erst einmal, dann ein zweites Mal. Chrysothemis stürzt mit den vier Mägden herbei, ahnend, daß im Haus etwas passiert sein müsse. Als plötzlich der herbeigerufene Aegisth in den Hof tritt, verschwinden sie angstvoll im Haus. Auf der Suche nach dem vermeintlichen Boten trifft er auf Elektra, die ihn hämisch ins Haus schickt. Im Fenster stehend erkennt Aegisth seine Mörder, wird jedoch von ihnen fortgerissen und umgebracht. Chrysothemis kommt mit Frauen von links gelaufen und verkündet, daß Orest Rache gehalten habe, daß seine Anhänger die Gefolgsleute des Aegisth überwältigt haben und daß inmitten des Blutrausches triumphaler Jubel ausgebrochen sei. Elektra stimmt in diesen Jubel ein, sie besingen gemeinsam und doch auf je eigene Weise das neu gewonnene Leben. Chrysothemis eilt hinaus zu ihrem Bruder. «Elektra schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade» und beginnt zu tanzen. Chrysothemis erscheint wieder und ruft ihre Schwester herbei. Diese jedoch gebietet ihr Einhalt: «Schweig, und tanze.» Auf dem Höhepunkt des Tanzes bricht Elektra tot zusammen. Chrysothemis läuft erst zu ihr, dann zur Tür des Hauses, wo sie verzweifelt nach Orest schreit. Stille. Vorhang.

[...]